

Fiori dell'anima

La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso

Flowers of the soul

The symbolism of flowers in the religious imagination

A cura di Marco Papasidero e Francesco Galofaro

Saggi di Ludovica Bertolini | Francesco Galofaro | Magdalena Maria Kubas | Anthony John Lappin | Massimo Leone | Graziano Lingua | Gabriele Marino | Jenny Ponzio | Ilaria Sabbatini | Lorenzo Verderame | Ugo Volli |



ISSN 1724-7810

Publisher: Associazione Ocula, via Lodovico Berti, 2 40131 - Bologna

www.ocula.it

email: redazione@ocula.it

Comitato scientifico / Editorial Committee

Giovanni Baule (Politecnico di Milano, Dipartimento di Design)
Anne Beyaert-Geslin (Université Bordeaux- Montaigne, France)
Giovanni Boccia Artieri (Libera Università di Urbino Carlo Bo)
Vanni Codeluppi (Università Iulm, Milano)
Marcel Danesi (University of Toronto, Canada), President from 2014
Bernard Darras (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, France)
Alessandro Duranti (University of California Los Angeles, USA)
Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
Guido Ferraro (Università di Torino)
Roberto Grandi (Università di Bologna)
Gianfranco Marrone (Università di Palermo)
Pino Paioni (1920-2013) (Università di Urbino), President from 2009 to 2013
Guglielmo Pescatore (Università di Bologna)
Susan Petrilli (Università di Bari)
Isabella Pezzini (Università La Sapienza di Roma)
Maria Pia Pozzato (Università di Bologna)
Andrea Semprini (Université de Lille, France; Iulm, Milano)
Junji Tsuchiya (Waseda University, Tokio, Japan)
Alessandro Zinna (Université de Toulouse 2, France)

Redazione / Editorial Board

Andrea Bernardelli (Università di Perugia)
Cinzia Bianchi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Michela Deni (PROJEKT Università di Nîmes, France)
Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Francesco Galofaro (Università di Torino; CUBE Bologna)
Davide Gasperi (Alba Pratalia)
Valentina Manchia (Politecnico di Milano; Università di Bologna; Isia Urbino)
Antonella Mascio (Università di Bologna)
Federico Montanari (Università di Modena e Reggio Emilia)
Valentina Pisanty (Università di Bergamo)
Giampaolo Proni (Università di Bologna)
Ruggero Ragonese (Università di Modena e Reggio Emilia)
Stefano Traini (Università di Teramo)
Salvatore Zingale (Politecnico di Milano)

Coordinatori / Editors in Chief

Giampaolo Proni e Michela Deni (redazione@ocula.it)

Ocula.it pubblica saggi di ricerca semiotica, in particolare applicata alla comunicazione e alla cultura, è aperta al dialogo con altri campi di ricerca e accoglie contributi che provengono da ogni ambito delle scienze umane e sociali.

La gestione editoriale di Ocula è svolta dalla Redazione, che nomina un Coordinatore con funzioni di direzione. La Redazione sceglie i curatori dei numeri tematici tra i propri membri e tra gli esperti dei temi di volta in volta proposti (*guest editors*). Il Comitato scientifico internazionale è garante della qualità scientifica della testata. Se non diversamente specificato, i saggi pubblicati nei numeri tematici sono sottoposti a *double blind peer review*, seguendo le norme scientifiche internazionali.

L'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) ha riconosciuto a Ocula lo status di Rivista Scientifica per le seguenti aree scientifico-disciplinari:

Area 08 - Ingegneria civile ed Architettura;
Area 10 - Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche;
Area 11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche;
Area 13 - Scienze economiche e statistiche;
Area 14 - Scienze politiche e sociali.

Per ulteriori informazioni si può consultare il sito della rivista (www.ocula.it)

Immagine di copertina: Portale della Sacra di San Michele, Piemonte, Italia.

Fiori dell'anima

La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso

Flowers of the soul

The symbolism of flowers in the religious imagination

A cura di Marco Papasidero e Francesco Galofaro

Sommario/Content

Foreword

Flowers and Religions: semiotic and historical remarks 1
Marco Papasidero, Francesco Galofaro

Flora simbolica nel mondo antico

Simboli e significati di fiori e piante nella cultura mesopotamica e nella Bibbia ebraica

«Io sostituisco i cereali!» 11
Origine e primato della palma nelle culture dell'antica Mesopotamia
Lorenzo Verderame

«Lasciate che erigano il mio letto fiorito!» 37
Elementi vegetali nella letteratura sumerica paleo-babilonese
Ludovica Bertolini

La rosa di Sharon 62
Fiori e piante nella tradizione ebraica antica
Ugo Volli

Simboli botanici cristiani

Il simbolismo cristiano studiato attraverso diverse epoche e prospettive (filosofica, storica, semiotica)

Come vestono i gigli del campo 79
Trasformazioni dell'immaginario floreale nei primi secoli cristiani
Graziano Lingua

«Poma di paradiso» 90
Le descrizioni botaniche nei diari di pellegrinaggio del corpus fiorentino tra XIII e XV secolo
Ilaria Sabbatini

The floral smell of sanctity and the semiotics of the halo 109
Jenny Ponzio

Sviluppi diacronici dell'immaginario floreale
Approcci semiotici, testuali e letterari allo sviluppo diacronico del simbolismo floreale

<i>Cecidit flos</i> Sul senso dei fiori appassiti <i>Massimo Leone</i>	127
<i>Rosa Mystica</i> The Morphogenesis of the Rose <i>Francesco Galofaro</i>	144
<i>Maria e i fiori, lauda e litania nel Duecento</i> <i>Magdalena Maria Kubas</i>	167
<i>La prosopopea floreale agiografica</i> Il caso della Litanìa mariana dei fiori <i>Gabriele Marino</i>	178
<i>Giving and taking life</i> Flower arranging in Howard Nemerov and Medb McGuckian <i>Anthony John Lappin</i>	198

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papasidero e Francesco Galofaro

Foreword

Flowers and Religions: semiotic and historical remarks

Marco Papasidero

DFE, Università di Torino, IT
marco.papasidero@unito.it

Francesco Galofaro

DFE, Università di Torino, IT; CUBE, Bologna, IT
francesco.galofaro@unito.it

Number 23 of Ocula is dedicated to the meanings of flowers and their relationship with sacred values. This issue is composed of three parts. The first, *Symbolic Flora in the Ancient world*, contains three papers related to symbols and meanings of flowers and plants in the Mesopotamian culture and in the Hebrew Bible. The second part is entitled *Christian Botanic symbols* and consists of three papers related to Christian symbolism, which is studied through different lenses (philosophical, historical and semiotic), focusing on different historical periods (Early Christianity, the Middle Ages and the 20th century). The third part, *Diachronic developments of floral imagination*, considers different approaches closely related to a semiotic, textual and literary analysis. The theme of litanies through the centuries of Christianity is treated in three of the five chapters included. The aim of this last group of papers is to underline the strong character of the diachronic development of flower symbolism.

As editors, many contributions came to us as a surprise. The semiotic problem of flowers is not merely the province of specialists. It is a shared object of analysis in a wide range of human sciences: literature, history, anthropology, religious studies. We have the impression that, whatever the field you choose to explore, sooner or later you will come across the symbology of flowers. As part of the NeMoSanctI ERC Research project (nemosancti.eu) we came upon the symbolic value of flowers on the occasion of the Fascination of Plants Day 2019, during one of our outreach activities. Starting from the ideas we collected from the participants, we decided to deepen the scientific problems related to the meaning of flowers. We thank the editorial staff of Ocula for the support they gave our project.¹

¹ NeMoSanctI is a research project carried out at the University of Turin. It studies how models of sanctity have changed since the Second Vatican Council. To this end, it applies a

1. Semiotic remarks

Flowers represent a problem for different reasons: first, from the scarce testimonies of the past, it is sometimes difficult to accurately identify the flora which was present in the environment of the *other* culture: this point is developed in Ugo Volli's and Massimo Leone's contributions; second, it is difficult to fully understand the values associated to flowers by the *other* culture; *diachronic* change multiplies the exegetical interpretations (see Volli's work), and implies research questions on its *logic* (see for example Francesco Galofaro's morphodynamic frame); finally, even from a *synchronic* point of view, the values associated to flowers in the *other* culture can be divergent, since the semantic space of every culture has a contradictory nature – see Umberto Eco (1976: 293). Thus, for example, flowers can be symbols of a transcendent, sacred dimension, – see Jenny Ponzio's paper – or, on the contrary, of the transience of earthly life – cf. Leone's paper. Thus, the *translation* between two cultures implies deviations and misrepresentations (Leone, Galofaro).

The semiotics of flowers is extremely complex. However, if we compare the contributions of the present number, a scheme seems to emerge. First, the value of flowers depends on their position in the system of the culture in question (Hjelmslev 1961). This system can be identified with the semiotics of the natural world (Greimas 1984) of the considered culture, in relation to its environment. Depending on the context, each feature of the flower can be relevant to *manifest* a meaning: chromatic components; eidetic components (verticality); foreground/background relations between the flower and the landscape; and, of course, perfume. In literary texts, flowers are used as a concrete element manifesting an abstract value – a metonymy of sorts (cf. Kubas' paper). This ambivalent association between a material, manifesting element and an abstract, manifested meaning allows flowers to take on opposed values: inasmuch as the spiritual side is considered, they can be involved in rituals and liturgy, but they can also be forbidden by radical reformers, because of their materiality. According to Leone, Ponzio, Marino, aspectual marks are also relevant, when flowers are used as signifiers:

- Inchoativity, whenever their presence comes as a surprise, e.g. as a spot of colour in the arid landscape;
- Durativity, with regard to the persistence of their perfume;
- Terminativity, when the ephemeral life of the flower is themed.

For these reasons, they constitute a poetic repertoire of ready-made elements and syntagmas, an imaginary which can be used in literature and in any other semiotic system to convey rhetorical effects (e.g. prosopopoeia). As they are inserted in narrative structures, these effects can further transform

pioneering methodology based on semiotic theory to a wide corpus of normative, judicial, and narrative texts. This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 757314).

their value. These shifts of value entail functional changes which can be reconstructed by the researcher and can be useful to investigate the relationship between different cultures and different epochs.

2. History and religions

Some contributions of this special issue are related to the history of religions. Flowers and plants are important elements of many religious traditions, also because they play a crucial role in cosmogonies and myths of origin. From the analysis of the case studies considered, a radical opposition and a constant oscillation between a concrete and a metaphoric/symbolic use of plants emerges. There are many symbolic values given to the plants in our examples, as in the case of regality – represented by the palm and other trees – and the Mesopotamian sovereigns' need to propitiate the divine sphere (cf. Verderame's and Bertolini's papers), but also in the Christian context, with the metaphoric representation of God and His abundance in the desert landscapes described by pilgrims in the *Loca Sancta*, represented by the oasis, the garden and water (cf. Sabbatini's paper), or in the image of the lily of the field included in the Gospels of Matthew and Luke (Mt. 6,28; Lc. 12,27). At the same time, plants and flowers have also a very concrete dimension and different purposes. Especially in the Ancient world, plants are used for ritual purifications, to wash statues and temples (cf. also the ritual practices in Hinduism, such as the *pūja*, although not considered in our cases); cedar and tamarisk wood are important as decorative elements inside palaces and buildings in general; the date, the fruit of the palm, is a significant food in the Mesopotamian economy and nutrition. It is important to remark that also the concrete use of flowers, trees and plants is deeply connected with religion, thanks to tales which recount how the gods decided to give them to humanity or teach people how to cultivate them. In the Christian context (cf. Lingua's paper) there is an interesting transition between the concrete and metaphoric dimension: flowers, used in the pagan culture for many purposes, in Early Christianity lose their concrete use and acquire metaphoric meanings, linked, for example, to the aforementioned evangelical image of the lily, symbol of God's care. This case demonstrates how a religion, like Christianity, takes and transforms social and ritual habits (the Roman use of flowers and plants) in order to avoid the risk of practicing a superstitious use of flowers or idolizing them. One of the concrete expressions of the materiality of flowers in Early Christianity is the habit of putting them on altars and tombs – a practice often condemned by the Church Fathers because of its relation with the pagan one.

Another important element that characterises the role of flowers in religions is the presence of miracle accounts, in which the concrete dimension of plants is full of supernatural references. Miracles put in communication two different dimensions: visible and invisible. In the papers there are many examples, such as the miraculous growth of the palm, cultivated by a crow in the Mesopotamian tradition, or the capacity of some plants to heal people, as in the case of the balm in the Late Medieval pilgrims' diaries, in which there is

also the curative dimension of nature and its fruits. The last case also displays the interesting perspective of the transformational power of miracle: God is able to transform desert areas into oases with water, drawing a sacred geography composed of places blessed by Him.

Many of the considered tales reveal an etiologic dimension, with the aim of explaining the origin of places and plants on the basis of supernatural events, as in the aforementioned tale of the crow or in the supposed origins of some plants, such as the balm, which, according to an apocryphal tradition, grew in the spring made to flow by the Baby Jesus during the escape to Egypt.

The whole issue highlights the contraposition between two different schemes of thought about the absence/presence of flowers. If some traditions take them into great consideration, also in a concrete dimension – e.g. Mesopotamian and Roman –, others use them less in rituals and more in a symbolic horizon, as in the case of the Hebrew context and Early Christianity, in order to eradicate or avoid pagan habits and idolatry.

3. Symbolic Flora in the Ancient world

Verderame's paper analyses the role and function of plants in some ancient Mesopotamian literary works. The palm and its fruit, the date, is the most important one, because of its role in economy and nutrition. At the same time, plants, in addition to specific utilities, have many religious meanings, motivated on the basis of legendary tales. Verderame takes into consideration especially the Sumerian *Inanna and Šukaletuda* and the Babylonian *Palm and Tamarisk*. The first is related to a myth in which there is the description of the cultivation of the palm tree by a crow; the second is a tenson in which each of the two trees declaims its own virtues. As Verderame highlights, each tale creates a link between the concrete role of plants in economy and society, and their "divine" origin: the way in which these plants have to be planted came from the gods. One of the most interesting aspects of his contribution is the diffusion of the representation of the palm – a type of regal sign –, which appears not only in literature but also as a decoration in temples and on walls. The main original aspect of the paper is the attention given to the symbolic representation of plants in ancient Mesopotamia, especially related to the palm but also to the tamarisk, the poplar – and its cool shade –, and the *eren* tree, normally interpreted as the cedar.

In our special issue, there is another paper related to the flora in Sumerian literature. Bertolini takes into consideration a *corpus* of texts, which consider specifically the presence of flowers and plants in religious love works. Her analysis shows that there are many recurrent plants: flowers in general, the apple tree (and its fruit), the palm, the *mes* – a tree not identified yet –, the poplar, the aforementioned *erin*, the *naġa* plant. The whole complex of plants and flowers is very often related to the divine couple Inanna and Dumuzid, for example in the description of the sacred thalamus. There are many directives of meaning, some of them related to the link between the sovereign and the divine origin of his power. Very interesting is the preeminence, in the metaphors

of trees, of male figures, also because of a very deep relation between arboreal metaphors and regality. In a more general perspective, from the point of view of the use of metaphors, when they refer to male subjects, they are related to strength, energy, invincibility of the sovereign; when they refer to women – above all Inanna –, they are related to sweetness, sensuality, desirability. At the same time, the plants are often considered in a concrete way, for example in the case of the ritual purifications made by the *naġa* plant, used for this purpose on the body of Inanna, but also on the statues of deities and in the temples.

According to Ugo Volli the appreciation of flowers is correlated to a specific culture and its environment. Another factor impacting on it can be the condemnation of aesthetic pleasure in relation to religious and political radicalization. Volli considers the Biblical lexicon about flowers, which is comparatively poor. The principal value related to flowers in the Bible is their perfume. The Jewish names of flowers are difficult to translate since they possibly referred to kinds of flowers, not to specific ones. As Volli points out, the value attributed by culture to flowers does not reside in their referent, but in their semantic value: beauty, grace, and pleasure related to perfume, colour, and shape. The Jewish mystic tradition takes possession of the rare occurrences of flowers in the Bible, interpreting them in a symbolic and theological way.

4. Christian Botanic Symbols

According to Goody (1993), flowers acquired a positive meaning in Christianity especially during the Middle Ages. In fact, in the Hebrew Bible, flowers do not have a very important role in cult and rituals. At the same time, Early Christianity condemned the devotional use of flowers, because of their role in the pagan culture, in which they were part of private and public rituals (garlands on statues, offerings for the deceased, crowns for poets etc.). Lingua's paper well underlines the idea of a change of paradigm, with an evolution in the consideration of flowers. According to him, it is possible to find some positive references to flowers in Christianity also in the early period. Along with the more common condemnation of the use of flowers (e.g. in Tertullian's *De corona*), there are other cases in which they are considered an expression and manifestation of God, on the basis of Psalm 104 – and its commentaries – and the Gospel tales related to the lily of the field. Lingua's reflection is based on the contraposition of different thought paradigms present in Early Christianity and related to the absence/presence of flowers. In this context, the removal of flowers has to be interpreted as the removal of all the meanings related to the pre-Christian culture.

Ilaria Sabbatini underlines the way in which the pilgrims between the 13th and 15th centuries describe flowers and plants, mixing naturalistic and religious aspects. In their descriptions the opposition desert/oasis is very important: the first represents drought and the absence of humanity, while the second represents not only abundance, but also the order and the presence of humanity (*civitas*). The key element in the transformation of a desert area

into an oasis is water, which characterises many pilgrims' descriptions, deeply related to the Biblical imaginary of sources and rivers, often an expression of a supernatural abundance. Two are the plants more often described: the balm and the banana. The first grew in the oasis of Matarea and is considered miraculous because of its capacity to heal people – also thanks to the oil that it exudes –, as well as because it cannot be transplanted. Moreover, its smell is of extraordinary beauty. The miraculous power of the oil is testified also by the ampoules used to enshrine it and to give it to pilgrims. The second plant is the banana, described referring to similar plants in the West, but above all on the basis of the sign of the cross that appears when it is cut. Sabbatini's analysis shows that the real interest of pilgrims is not only the natural dimension of plants and flowers but the possibility of linking them to a wide supernatural dimension, connected to the Bible on the basis of the visit to the *Loca Sancta*. Miracles are part of the pilgrimage experience and plants are an expression of a specific horizon of religious meanings. Nature, in this case, is transformed by the miraculous presence of God, also thanks to a supposed historical connection with Christ.

Different cultures link smell to different values: Fontanille (2004), quoting Annik Le Guerér (1998), finds evidence of a link between smell and matter, while in Christian contexts the relation is between smell and spirit.² Jenny Ponzio finds the remote origin of the association between sanctity, flowers, and perfume in the Bible (Sirach). The same association can be found in other cultures (ancient Egypt, China). The codification of sanctity, which can be considered a form of mediation between the material and the spiritual world, often implies the attribution of spiritual values to floral perfumes.

In Peircian terms, the *osmogenesis* of the body of the saint, interpreted by psychoanalysis as a symptom of a psychiatric disease, is an *index*. Like the halo, osmogenesis shows a temporal aspect (persistence) which can be related to memory – Ponzio quotes Floch on the aftertaste, which creates continuity. From a topological point of view, the halo is a peripheral, permeable space surrounding the saint and communicating sanctity to receivers.

5. Diachronic developments of floral imaginary

In Massimo Leone's paper, flowers are enframed as part of the semiotics of the natural world, as terminals of meaning-relations that the semiotician reconstructs and studies. According to Leone's plastic analysis, in the Bible the occurrences of the word "flower" are related to a chromatic explosion which does not last (inchoative, not durative aspectualization). Flowers can consequently be opposed to the durativity of the divine word. Through the development of Christian liturgy, this theme is linked to the classical metaphor of deciduous flowers, and this way it is further elaborated during the Middle

² This is consistent with the opinion of Scaramelli (1904), a treatise on spiritual direction, according to which smell is the least problematic sense from the point of view of temptation.

Ages, often in reference to the female body. “Flower” is a figure, thus its value depends on the cultural system to which it belongs; it is imperfectly translated into different cultures, and further elaborated in narrative structures.

Francesco Galofaro searches for a logic of diachronic functional change in the migration of floral figures from the Biblical poems (Song of Songs, Sirach) to Medieval litanies, through the mediation of the Gospel, of Early patristic literature, poetry ... In particular, Galofaro is interested in functional change, and finds a morphodynamic model which explains the latter as the development of a germ which can be found in the former. In his conclusion Galofaro introduces the notion of misfolding, which happens when two discursive configurations featured by similar expressive forms and different functional values come into contact and merge.

According to Magdalena Maria Kubas, in the litany, the flower is concrete, while the epithet with which it is accompanied is abstract. The colors of flowers allow the construction of chromatic climaxes with symbolic values; in the Medieval lauda of the Bolognese brotherhood of the Servants of the Virgin, flowers are used to communicate scents. Flowers and appositions constitute a poetical model also in reference to the expression plan, since they are a repertoire of fixed formulas helping the poet forge the verse from a metrical point of view.

Gabriele Marino reminds us that the flower is capable of playing the role of mediator between earth and heaven because of its animacy and plastic qualities:

chtonic dimension / flower = horizontal / vertical = absence / presence of perfume

For this reason, after a first condemnation by the early Church, they were soon incorporated in the liturgy. This happens not only in the practices (flowers as a form of expression) but also in Medieval commentaries to the *Song of songs* (flowers as a form of content, providing a figure for sacred values). For similar reasons, personification is associated to flowers too. The Marian litany to flowers is an example of how these semiotic devices are still present and in operation in our culture.

An analysis of flowers’ religious meanings is interesting also if applied to texts that do not reveal explicit references to religious language, but are related to a religious sensibility. In Lappin’s paper, two poems are considered: the first written by Howard Nemerov, entitled *Flower Arrangements*, 1975, and the second by Medbh McGuckian, entitled *The Flower Master*, 1979. The two compositions are very different but characterised by the use of flowers and specific meanings related to a religious horizon, even if stripped of precise confessional elements. In Lappin’s analysis, the poems reveal two different approaches to flowers: the first considers them a passive element, expression of the caducity of life and a metaphor of human experience. The second, to the contrary, is a description of a flower composition based on the Japanese *ikebana* technique, in which flowers are active elements that represent the feminine capacity to create. Two are the meaning directives of the poems in

Lappin's perspective: the material decadence of flowers, expression of a deeper reflection on death and life (the poet defines himself as an agnostic Jew); flowers and their composition as an expression of a gender issue, with control – or care, says Lappin – over the woman's "creative" process in general. The religious horizon is expressed without a religious language, but it is implied in both poems.

References

- Eco, Umberto
1976 *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- Fontanille, Jacques
2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Goody, Jack
1993 *The culture of flowers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Greimas, Algirdas J.
1984 [1966] *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Hjelmslev, Louis
1961[1943] *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Le Guérer, Annick
1998 *Les pouvoirs des odeurs*, Paris, O. Jacob.
- Scaramelli, Giovanni Battista
1904 *Compendio del direttorio ascetico*, Verona, tipografia del seminario.

Marco Papisidero received his PhD in "History of Euromediterranean cultural forms" from the University of Messina. He had a fellowship at the General Archive of the Carmelitan Order. Among his research areas: the study of hagiographic texts; healing rites and practices in the sanctuaries; the cult of relics; the Marian apparitions. He received the 2018 "Istituto Sangalli per le culture religiose" prize for his PhD thesis. He authored the volume *Translatio sanctitatis. I furti di reliquie nell'Italia medievale* (Firenze University Press, 2019) and «A laudi Deu». *Luigi Rabatà tra storia, memoria e pratiche devozionali* (2019, Edizioni Carmelitane). He is a member of the ERC project NeMoSanctI, hosted by the University of Turin. He is a contract professor in History of Ancient and Medieval Christianity at the University of Padua (2019/2020).

Francesco Galofaro, PhD in Semiotics, Research Fellow at the University of Turin (UNITO). He is a member of the Ethnosemiotic Centre of the University of Bologna (CUBE). Research fields (CUBE): Ethnosemiotics; Quantum-based semantic models for Information Retrieval (with Zeno Toffano and Bich-Liên Doan, CentraleSupélec); Semiotics of Religion (with Jenny Ponzio, UNITO).



Flora simbolica nel mondo antico

Simboli e significati
di fiori e piante nella cultura
mesopotamica
e nella Bibbia ebraica

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

«Io sostituisco i cereali!» Origine e primato della palma nelle culture dell'antica Mesopotamia

Lorenzo Verderame

Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali, Sapienza – Università di Roma, IT

lorenzo.verderame@uniroma1.it

<<http://lorenzoverderame.site.uniroma1.it/>>

Abstract

In this paper I discuss various aspects related to the imaginary and to the symbolism of the date palm in the written sources from ancient Mesopotamia through the analysis of two compositions. The first is a Sumerian text known as *Inanna and Šukaletuda*, which contains in the first part a myth describing the creation of the date palm by a raven instructed by the god Enki. The second is a Babylonian dispute, *Palm and Tamarisk*, in which the two trees try to prevail one over the other, proclaiming their virtues and functions. The analysis shows that, although prerogatives and associations are shared by other trees, the palm holds the primacy over all of them. In the conclusions, I argue that one of the possible reasons of such preeminence is that the palm is the only one of these trees that produces a fruit – the date – which, moreover, is on the economic and cultural level is equal to the primary cultivation of cereals.

Keywords

Mesopotamia; Sumer; Sumerian and Akkadian literature; Debate poems; Mythology; Date palm; Tamarisk; Poplar; Cedar

Sommario/Content

0. Introduzione

1. La palma e la Mesopotamia meridionale

2. La creazione della palma da dattero: *Inanna e Šukaletuda*

3. *Palma e Tamarisco*

4. Conclusioni

Bibliografia

o. Introduzione

Nel presente contributo presento un'analisi degli aspetti simbolici del principale albero dell'antica Mesopotamia, la palma da dattero. Nonostante la rilevanza di questa coltura tanto sul piano economico quanto su quello culturale, non esiste una trattazione dell'immagine della palma nelle tradizioni mesopotamiche.¹ Diversi studi sono stati dedicati ad aspetti specifici di quest'albero come quello lessicografico di Landsberger (1967), quello sulla coltura nei documenti economici del periodo paleo-babilonese di Coquerillat (1967) o quello sull'iconografia della Danthine (1937), ma, oltre a essere datati, non si occupano degli aspetti simbolici della palma nelle culture mesopotamiche. Accenni a questi ultimi si trovano in forma puntuale o generale nei commenti all'edizione di testi letterari che menzionano la palma o allo studio dell'iconografia della stessa.²

Non è mia intenzione esaurire tutti gli aspetti di questo argomento nel presente contributo, ma presentare una panoramica generale della simbologia della palma e, per contrasto, di alcuni altri importanti alberi della tradizione mesopotamica (tamarisco, pioppo e albero *eren*, tradizionalmente identificato con il cedro).

Oggetto principale dello studio e punto di partenza per ulteriori riflessioni sono due testi letterari, *Inanna e Šukaletuda* e *Palma e Tamarisco*. Si tratta di composizioni che appartengono a due tradizioni differenti, essendo il primo un mito in lingua sumerica e il secondo una tenzone in lingua accadica. Sebbene i testimoni delle due composizioni siano in parte coevi,³ la composizione sumerica affonda le sue radici nella tradizione mitografica del III millennio, mentre la composizione babilonese appartiene alla letteratura sapienziale in lingua accadica del II millennio. Nonostante queste differenze, i due testi presentano una comunanza di motivi che va interpretata alla luce della centralità della palma nelle culture mesopotamiche e della trasmissione letteraria nell'ininterrotta tradizione cuneiforme.⁴

1. La palma e la Mesopotamia meridionale

La palma da dattero è l'albero che l'immaginario occidentale associa al Vicino Oriente. Tale impressione dettata da una romantica visione "orientalistica" riflette e trova conferma nella rilevanza che questa coltura ha nella regione

1 Kalla (2018: 869 e n. 29).

2 Volk (1995); Streck (2004); Howard-Carter (1982); Seidl e Sallaberger (2006); Kalla (2018).

3 I testimoni di *Inanna e Šukaletuda* provengono in massima parte dai livelli paleo-babilonesi (ca. XVIII sec.) dei quartieri scribali della città di Nippur; allo stesso periodo risale la più antica testimonianza di *Palma e Tamarisco*, rinvenuta nell'antica città di Šaduppûm (mod. Tell H̄armal).

4 Per la continuità dei motivi legati alla palma oltre la tradizione mesopotamica vd. n. 50 e, per l'iconografia, Kalla (2018).

da oltre cinquemila anni (figg. 1-2).⁵ Una tradizione ininterrotta che ha portato l'UNESCO a inserire nel 2019 la palma da dattero e la sua coltivazione nella lista del Patrimonio dell'umanità (World Heritage). A tutt'oggi la palma da dattero con le sue numerose varietà è una delle principali colture dell'Iraq che è stato a lungo il maggiore produttore di datteri.⁶



Figura 1. Moneta irachena da 500 fils.

Nell'antica Mesopotamia la coltivazione della palma da dattero⁷ costituisce uno dei due pilastri dell'economia agraria della regione assieme a quella dei cereali. La palma e l'orzo si collocano ai due poli opposti dell'attività agricola e generano differenti associazioni,⁸ ma il loro valore simbolico ed economico è posto sullo stesso piano, come sottolineano i passi tratti dalle due composizioni analizzate in questo studio. In *Inanna e Šukaletuda*, descrivendo la palma, si dice che «i suoi datteri sono posti a lato dell'orzo spulato» (l. 83).

5 Per una introduzione generale alla letteratura sumerica e accadica vd. Verderame (2016), cui si rimanda per una bibliografia delle singole opere. Per un'antologia in italiano dei testi mitologici vd. Bottéro e Kramer (1992) e Pettinato (2001); per i testi letterari non mitologici vd. Castellino (1977). Gran parte della letteratura sumerica è disponibile in trascrizione e traduzione inglese sul sito del progetto *Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (= eTCSL; <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>>); per la letteratura accadica del III e II millennio si veda il progetto *Sources of Early Akkadian Literature* (SEAL; <<https://seal.huji.ac.il/>>).

6 Vd. la recente rassegna di Zabar e Borowy (2012).

7 Sum. *ġišnimbar/ġišimmar*, acc. *ġišimmaru*. Per la palma nell'antica Mesopotamia si veda in generale Streck (2004: 263-274; 2012) con bibliografia precedente.

8 In generale, si può notare come alla "semplicità" e diffusione della coltura dei cereali si opponga quella localizzata e tecnica della palma da dattero. All'agricoltore che semina il chicco di cereale si oppone l'esperto giardiniere che deve procedere all'impollinazione manuale delle infiorescenze maschili con quelle femminili nelle palme.

Lorenzo Verderame | «Io sostituisco i cereali!». Origine e primato della palma nelle culture dell'antica Mesopotamia



Figura 2. Francobollo iracheno commemorativo della seconda conferenza sui datteri organizzata dalla F.A.O. a Baghdad (1965).

Nella tenzone con Tamarisco, Palma esalta il suo frutto e sostiene addirittura «Io sostituisco i cereali!» (*Palma e Tamarisco* Ab 46'). Al di là degli aspetti letterari e simbolici, i numerosi testi amministrativi confermano tanto l'attenzione e le energie profuse dalle amministrazioni centrali per la coltivazione della palma, quanto la meticolosa registrazione in entrata e in uscita di datteri e di altri prodotti da essi derivati, confermando su un piano di fonti documentarie la rilevanza della coltura della palma che si pone sullo stesso piano dell'allevamento e dei cereali. Il re Sargon II d'Assiria (VIII sec. a.C.), provenendo dal nord e abituato a un altro tipo di colture, conferma la rilevanza della palma per l'economia del sud mesopotamico, quando dichiara: «Ho tagliato

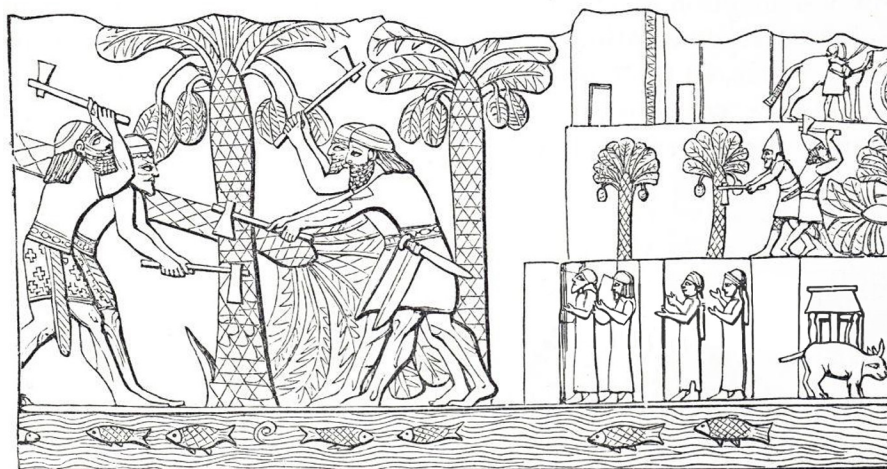


Figura 3. Soldati assiri abbattono delle palme nella Mesopotamia meridionale, particolare da un disegno di un rilievo assiro dal palazzo sud-ovest di Ninive del periodo di Sennacherib.

le palme, che sono il loro sostentamento, e i giardini che sono l'ornamento del paese» (cf. fig. 3).⁹

Nei rilievi assiri del I millennio diffuso è l'uso della palma quale elemento caratteristico del paesaggio della Mesopotamia meridionale (fig. 4).¹⁰



Figura 4. Particolare di rilievo assiro con rassegna del bottino dopo la conquista di Babilonia da parte di Assurbanipal (British Museum, BM 124946).

La palma è un motivo iconografico diffuso fin dalle epoche più antiche e si ritrova in diverse espressioni delle arti plastiche. Come nei rilievi, anche nei sigilli la palma è impiegata per caratterizzare un ambiente o quale elemento di separazione o cornice delle scene. Alla tradizionale iconografia della palma, si aggiunge a partire dalla metà del II millennio a.C. un motivo noto come “palmetta”, la quale, tuttavia, sembra avere un'origine occidentale.¹¹ Uno dei pochi affreschi conservati del Vicino Oriente antico, la cosiddetta scena di intronizzazione di Zimri-Lim (XVIII sec a.C.) dal palazzo reale di Mari (Tell Hariri),¹² presenta un'articolata composizione ripartita in diversi registri incorniciati da due alberi di palma, dietro i quali, specularmente due divinità benedicono la scena (fig. 5). Sulle palme sono rappresentate due scimmie che si arrampi-

9 Fuchs (1994: 330 ll. 289-290).

10 Galter (1989). Nonostante l'associazione della palma con il sud sumerico, si è voluto identificare con essa il cosiddetto “albero sacro” assiro, una stilizzazione di un albero simbolico ai cui lati sono spesso simmetricamente rappresentanti geni o lo stesso sovrano; per l'“albero sacro” assiro vd. in generale Giovino (2007).

11 Cf. Seidl e Sallaberger (2006: 54-61).

12 L'affresco è oggi conservato presso il museo del Louvre. Un'immagine dell'affresco è disponibile sul sito del museo (<<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mural-painting>>).

Lorenzo Verderame | «Io sostituisco i cereali!». *Origine e primato della palma nelle culture dell'antica Mesopotamia*

cano. Una sezione speculare è delimitata dalla palma e da un altro albero e lo spazio è diviso in tre registri, in cui troviamo, fronteggiandosi, a destra e sinistra, due esseri alati dal corpo leonino (forse una sfinge e un grifone) e un toro (zebù) androcefalo che poggia una zampa su una montagna. Al centro vi è la scena dell'investitura, inserita in una cornice che forse riproduce il palazzo reale. La scena è divisa in due registri. Quello inferiore è occupato da due divinità speculari con vaso zampillante (*aryballos*). Quello superiore rappresenta al centro il re che riceve dalla dea Ištar l'anello e la bacchetta, simbolo del potere e della regalità; alle loro spalle due divinità tutelari.



Figura 5. Affresco con la cosiddetta “scena dell’investitura” di Zimri-Lim (XIX sec. a.C.) dal palazzo di Mari (Museo del Louvre, AO 19826).

La palma è ampiamente usata anche nella decorazione architettonica. Interessante è il peculiare uso di mattoni modanati in forma di palma da dattero per decorare i muri di templi e palazzi.¹³ Privi di materie prime di qualche valore, gli artigiani mesopotamici si sono ingegnati a creare partendo dall’unico materiale a loro disposizione in abbondanza, l’argilla. Nicchie e lesene sono state utilizzate per creare ombre, così come i mattoni modanati e, più tardi, i mattoni invetriati per creare decorazioni. Si diffonde nell’architettura del periodo paleo-babilonese la decorazione delle facciate di edifici con colonne d’argilla a tortiglione che riproducono il fusto della palma da dattero (fig. 6).¹⁴ Il caso più interessante in tal senso è quello del tempio di Tell

¹³ Moorey (1999: 309-312).

¹⁴ Moorey (1994: 310-312).



Figura 6. Decorazione della facciata del tempio nord-est dell'acropoli di Tell Leilan (XVIII sec. a.C.).

al-Rimah risalente al XVIII secolo a.C., dove troviamo mattoni modanati che riproducono palme con fusti a tortiglione utilizzati per decorare la facciata esterna del tempio, cui fa da pendant un programma decorativo di rilievi di pietra dove diverse figure divine e esseri compositi sono incorniciati tra due palme (fig. 7).¹⁵

1.1. *Un albero autoctono? La palma di Dilmun*

Nonostante la grande importanza ricoperta dalla palma nelle culture mesopotamiche, le fonti più antiche insistono sull'origine straniera di quest'albero. In particolare, la palma da dattero è associata con Dilmun.

Nel prato dove ho eretto gli altari per il mio santuario di Ur ho davvero fatto crescere le palme come nel paese di Dilmun. (*Nanna I* 34-35 // 38-39)

Dilmun è una delle tre principali entità politico-geografiche con cui il sud sumerico intrattiene rapporti commerciali e culturali nel Golfo Persico nel III millennio a.C. Le altre due sono Magan e Meluhha, identificate rispettivamente con l'Oman e la regione costiera compresa tra Pakistan e India del Nord.

Quanto a Dilmun, la sua identificazione sembra essere di gran lunga più sicura grazie soprattutto agli sviluppi dell'archeologia nell'area del golfo degli ultimi trent'anni. Dilmun sarebbe da identificare con l'attuale Bahrein, dove sono presenti migliaia di tumuli contemporanei delle culture mesopotamiche.

¹⁵ Howard-Carter (1982).



Figura 7. Particolare dell'apparato decorativo della facciata del tempio di Tell al-Rimah con la "Signora tra le palme" (da Howard-Carter 1982).

Un mito sumerico (*Enki e Ninhursagā*) narra della creazione o, meglio, della trasformazione di Dilmun da luogo "selvaggio" ad ambiente urbano civilizzato. Le vicende si svolgono in un'età mitica e primeva, sottolineando l'antichità tributata in altre fonti a Dilmun, il cui nome diviene sinonimo stesso di arcaicità e la cui realtà si confonde con il mito. In tal senso non sorprende che il parallelo con la palma e Dilmun sia rievocato per sostanziare un'ancora

più arcaica origine di una determinata città, come nel caso di Nippur e Isin nei passi sotto riportati:

La mia città, quando Dilmun non esisteva ancora, faceva crescere le palme!
Nippur, quando Dilmun non esisteva ancora, faceva crescere le palme!
(*Viaggio di Nanna-Su'en a Nippur* 34-35)

La mia casa, quando Dilmun non esisteva ancora, fu generata da una palma!
Isin, quando Dilmun non esisteva ancora, fu generata da una palma!
(*Ninisina A* 93-94)



Figura 8. Frammento di vaso di clorite con iscrizione del re (ensi) di Lagaš, Enmetena (ca. XXV sec. a.C.), e raffigurazione a rilievo di dea (forse BaU) assisa in trono con un ramo di datteri in mano (Vorderasiatisches Museum di Berlino, VAT 16438).

2. La creazione della palma da dattero: *Inanna e Šukaletuda*

Nella tradizione sumerica, la palma non è un dono divino disceso dal cielo né la conseguenza di un'agricoltura che scaturisce direttamente dalla creazione e mantenimento dei canali, come nel caso dei cereali. Un mito sumerico narra della creazione della palma da dattero e della sua coltivazione. La composizione è nota come *Inanna e Šukaletuda*, titolo attribuitogli dai moderni studiosi,¹⁶ mentre era nota nell'antichità in base al suo incipit, *Signora dai grandi ME* (in-nin me-gal-gal-la), che si ritrova in diversi cataloghi di opere sumeriche. Il testo è composto di due unità narrative. Nella prima è descritto come il dio Enki insegni a Corvo a coltivare la palma da dattero. Nella seconda

¹⁶ L'edizione scientifica del testo è a opera di Volk (1995); cf. eTCSL 1.3.3; traduzioni italiane si trovano in Bottéro e Kramer (1992: 266-282) e Pettinato (2001: 380-395). Per l'interpretazione del testo vd. anche Selz (2001) e Mařík (2003).

parte, Šukaletuda, il giardiniere,¹⁷ abusa sessualmente della dea Inanna¹⁸ che si è fermata a riposare nel suo giardino. La dea, irata, cerca in diversi modi di scoprire il colpevole, ma Šukaletuda riesce a sfuggire grazie all'aiuto di Enki. Infine, Inanna si rivolge proprio a quest'ultimo che non potrà rifiutarsi di consegnare Šukaletuda. La dea deve punire Šukaletuda con la morte, ma gli attribuirà una fama imperitura.¹⁹

L'intera prima parte contiene la storia del corvo o di Corvo (uga^{mušen}),²⁰ che, istruito dal dio Enki, darà vita alla coltivazione della palma da dattero. Dopo un'introduzione dove è descritta la preparazione della dea Inanna che si appresta a partire²¹ e una lacuna di una ventina di righe, il testo riprende con il dio Enki che sta impartendo le istruzioni a Corvo:

Corvo, ti darò delle istruzioni! Alle [mie] istruzioni [presta attenzione!] Corvo, nel santuario ti darò delle istruzioni! Alle [mie] istruzioni [presta attenzione!] Il kohl dell'arte dell'esorcismo di Eridu con l'ascia ... e mastica assieme a olio/grasso e acqua in una ciotola di lapislazzuli posta in una stanza dell'agrun. Poi pianta(lo in?) un terreno acquitrinoso per porri in un orto da verdura. Allora sradica [...]. (*Inanna e Šukaletuda* 49-56)

A questo punto Corvo, eseguendo alla lettera le istruzioni del suo signore, il dio Enki, si mette all'opera. Macina il kohl dell'esorcismo di Eridu, lo mastica e mischia con acqua e olio in una ciotola che viene poi riposta nella sacrestia del santuario. Dopodiché lo pianta in un campo per ortaggi, ma in un terreno acquitrinoso adatto alla coltivazione dei porri.²² Il risultato è straordinario.

17 Per il Corvo, la sua relazione con Šukaletuda e il destino di quest'ultimo, da associare al giardiniere Išullanu trasformato in rospo menzionato nell'*Epopèa di Gilgameš* (VI 64-79), vd. Volk (1995: 53-64) e Verderame (in stampa). Per la figura del giardiniere nella letteratura mesopotamica vd. Besnier (2002) e Rendu Loisel (2013).

18 Non è chiaro il tipo di relazione che intercorre tra i vari elementi delle due narrazioni. Se è possibile ipotizzare un legame tra Corvo e Šukaletuda (vd. n. 17), difficile è dire quanto abbia a che fare la creazione della palma con la vicenda di Inanna. La presunta relazione tra la dea e la palma da dattero ha portato Jacobsen (1957: 107-109 n. 32) a proporre la lettura del nome della dea quale "signora dei datteri". Per quanto occasionalmente ripresa, per es. in Howard-Carter (1982), tale interpretazione non ha mai avuto un seguito negli studi assiriologici. Per varie ragioni, l'interpretazione del nome della dea è quello di "signora del cielo".

19 Quale questo sia non è purtroppo chiaro a causa del testo troppo lacunoso; cf. n. 17.

20 È questa un fatto eccezionale, perché si tratta dell'unica composizione della letteratura sumerica che ha per protagonista un animale, vd. Verderame (in stampa).

21 Per questo motivo vd. Verderame (2009).

22 È chiaro che in questo passaggio vi è un contrasto che a noi sfugge ma che all'antico lettore o ascoltatore doveva apparire evidente, come si desume dal risultato di tale operazione menzionato poche linee più in basso. Il termine sumerico *umah* indica un acquitrino dove possono anche vivere dei pesci, «(Enki) fece vivere uccelli e pesci presso le pozze e gli acquitrini (umah)» (*Uccello e Pesce* 14). Il termine sumerico qui tradotto convenzionalmente come porro (*ga-raš^{sum}*) è una coltura orticola che si distingue per il fusto dritto. La pianta è spesso associata ai capelli. La dea degli inferi (Ereškigal) ha

Chi aveva mai visto prima una pianta come questa crescere dritta come un porro in un orto? ... Chi aveva mai visto prima un uccello come il corvo fare il lavoro di un uomo? (*Inanna e Šukaletuda* 66-69)

Corvo coltiva alacramente l'orto e a un certo punto si arrampica sulla palma e compie un'operazione con il kohl. Al termine, per ordine del suo signore Enki, Corvo torna nell'*abzu*²³ da dove probabilmente era partito al principio del mito.

A questo punto Corvo scompare dalla scena e il protagonista diviene Šukaletuda, il giardiniere.²⁴ Nonostante le sue attenzioni, particolarmente rivolte all'irrigazione del palmeto, gli alberi non danno frutti e Šukaletuda le abbatte. Un'improvvisa tempesta di sabbia acceca gli occhi di Šukaletuda e il protagonista ha quella che potremmo definire una visione.

[Levò gli occhi alle *terre superiori*] e vide i grandi [dè]i del Kur dove sorge il sole. [Levò gli occhi alle *terre inferiori*] e vide i [grandi dè]i del Kur dove cala il sole. [Vide un fantasma solitario che errava]. Riconobbe dai segni una divinità solitaria che errava. [Vide] qualcuno dai ME perfetti. [Guardava] (qualcuno il cui) destino (era stato stabilito) dagli dèi.²⁵ (*Inanna e Šukaletuda* 101-106)

Il passo è estremamente importante e non è mai stato pienamente considerato nel suo significato e in relazione alla fine cui è destinato il protagonista. Šukaletuda sarà condannato a morte dalla dea Inanna e il passo in questione descrive una visione dell'immediato futuro del giardiniere.²⁶ Le traduzioni proposte dall'editore del mito e seguite nella maggior parte delle antologie si allontanano dal testo sumerico traducendo le prime due linee «[Levò gli occhi verso alle (terre) basse] e vide i grandi [dè]i del paese, là dove sorge il sole. [Levò gli occhi alle (terre) alte] e vide i [grandi dè]i del paese, là dove cala il sole».²⁷ Il termine usato nel testo sumerico, kur, indica principalmente "montagna, paese straniero, Inferi". Gli dèi che Šukaletuda vede non sono "gli dèi del paese", ma sono gli dèi del Kur, ovvero degli Inferi. In quest'ottica diviene anche più chiaro il riferimento al sorgere e calare del sole. Infatti, sebbene il Kur-Montagna-Inferi si trovi a Oriente, quindi dove sorge il sole, esso ha un altro accesso anche a Occidente, dove tramonta il sole. È da questi due punti, infatti, che il sole entra ed esce per il suo tragitto infero durante la notte. Questo passaggio è segnato dalle due montagne gemelle Mašur sorvegliate dagli uomini-scorpione (*Epopèa di Gil-*

i capelli a ciuffi o mazzi come *ga-raš* (*La discesa di Inanna agli Inferi* 235, 262) oppure nel cordoglio se li strappa come se fossero *ga-raš* (*Gilgameš, Enkidu e gli Inferi* A 204).

23 L'*abzu* è la regione cosmica delle acque dolci sotterranee, residenza e dominio del dio Enki.

24 Vd. n. 17.

25 Nonostante le lacune il passo è ricostruito in base alle linee 148-154 e 270-276 dove Šukaletuda riferisce gli eventi prima al padre e poi alla dea Inanna.

26 Diversi sono i sogni forieri di morte nella letteratura sumerica e accadica. Per il contesto e i paralleli con la vicenda di Šukaletuda, va ricordato il sogno di Dumuzi, sposo/amante della dea Inanna; per l'omonima composizione vd. Alster (1972).

27 La resa è mia ma rispetta l'interpretazione di Volk (1995: 128) seguita da eTCSL.

gameš IX 38-45). Il fantasma solitario (^dgidim-dili) della visione può ben essere Šukaletuda,²⁸ mentre la divinità che erra e le cui prerogative divine (ME) sono perfette non può che essere Inanna.²⁹ Va ricordato che il sumerico non distingue grammaticalmente il genere e quindi nel passo appena commentato, ma soprattutto in quello che segue, è difficile determinare se si tratti di un essere maschile o femminile. Se il riferimento alla divinità (di^gir) e alle sue “perfette prerogative” (me-š₇-du₇-du₇-da) escludono in prima istanza Šukaletuda e lasciano ampio margine all’ipotesi che si tratti di Inanna, nell’espressione successiva, «guardava (qualcuno il cui) destino (era stato stabilito) dagli dèi», il soggetto e l’oggetto dell’azione restano ambigui. È Inanna o Šukaletuda a guardare e, per contrario, è Šukaletuda o Inanna colui/colei il cui destino è stato stabilito dagli dèi?

Come per altri amanti di Inanna/Ištar e, in particolare, Dumuzi / Tammuz, Šukaletuda è un umano³⁰ che per la relazione sessuale che ha con la dea è destinato alla morte. Come Dumuzi (*Il sogno di Dumuzi*), anche Šukaletuda ha una visione della sua morte. Accecato dalla tempesta di sabbia gli appaiono gli dèi inferi, sé stesso (il fantasma), e la divinità (Inanna) che ne determinerà il destino.

2.1. L’ombroso pioppo

Dopo la visione di Šukaletuda, il testo prosegue facendo riferimento a un altro albero (asal₂), da identificare probabilmente con il pioppo dell’Eufrate.³¹ Nel campo vi è una sola area ombreggiata, là dove sorge appunto il pioppo. Ed è grazie a esso che l’ombra non diminuisce mai, né al mattino né a mezzogiorno né a sera. È qui che la dea, stanca del suo girovagare, si fermerà a riposare ed è all’ombra del pioppo che Šukaletuda consumerà il suo misfatto, approfittando sessualmente della dea addormentata. È difficile dire se il riferimento al pioppo quale sola fonte di ombra nel campo sia da ricollegare al fatto che, a causa dell’infruttuosità delle palme, Šukaletuda le abbatte lasciando dunque il terreno deserto, a eccezione del pioppo. Certo l’albero isolato potrebbe fare da pendant al fantasma e al dio solitari della visione che sono i protagonisti dell’evento scatenante che avrà luogo proprio sotto di esso.³²

28 In un’altra composizione (*Inanna e Bilulu*), Inanna uccide e trasforma in spiriti erranti del deserto due dei tre personaggi che ritiene colpevoli della morte di Dumuzi o di un torto verso quest’ultimo.

29 L’espressione “essere/rendere perfetto” (š₇ du₇) in relazione con i *me* si trova impiegato per descrivere diverse divinità, ma tra esse distacca Inanna, non solo per la presenza costante nelle sue descrizioni e nei suoi miti dei *me*, ma anche perché nell’introduzione al mito qui discusso, la dea è chiaramente qualificata come «colei dai *me* perfetti» ovvero «colei che rende perfetti i *me*» (me š₇ am₃-du₇-du₇, *Inanna e Šukaletuda* 11 // 12).

30 In tutto il testo il nome di Šukaletuda non è mai premesso dal determinativo divino. Similarmente, va ricordato che in origine Dumuzi è un essere umano che morendo viene divinizzato.

31 Vd. in generale Postgate (2004).

32 Per il pioppo quale albero solitario (dili) vd., per esempio, il passo della lamentazione *Udam ki amuš* l. 75, «come un pioppo solitario piantato sulla riva» (Cohen 1988: 138).

Il pioppo (asal₂) è sicuramente un albero importante nella tradizione sumerica.³³ Associato all'Eufrate così come ai terreni paludosi che caratterizzano il sud mesopotamico, il pioppo è celebrato per l'ombra che procura,³⁴ un aspetto centrale questo nella tradizione mesopotamica radicata in ambienti desertici dove non vi è scampo al sole e l'ombra costituisce una concreta protezione. Al passo sopra citato, altri se ne possono aggiungere. Gudea negli ampi lavori di costruzione del santuario per il dio poliade Ninĝirsu pianta dei pioppi tutto intorno perché possano proiettare la loro piacevole ombra (*Gudea Cilindro A* xxii 18-19). Più interessante è un passo tratto da composizioni interpretate come inni o liriche amorose. I protagonisti sono Dumuzi e Inanna, che impersonano qui, non “il dio che muore” e la dea dell'inversione, ma il prototipo dei due amanti o futuri sposi.³⁵ Nella composizione nota come *Dumuzi e Inanna R* la dea, ansiosa di incontrare il suo futuro sposo, lo associa al «pioppo, il luogo di frescura».³⁶ La frescura come metafora dell'amore, più specificamente il refrigerio quale appagamento di un desiderio, è ben nota nella tradizione delle liriche d'amore. Un'altra composizione dedicata a Dumuzi e Inanna ha come incipit proprio il riferimento all'amante che porta refrigerio, «Colui che rinfresca, colui che rinfresca» (*Dumuzi e Inanna T* 1). Potrebbe dunque non essere casuale la relazione tra frescura e pioppo, da una parte, e la consumazione dell'atto sessuale con Inanna di cui è protagonista Šukaletuda nel nostro mito.

2.2. Gli alberi e le metafore della morte

Prima di proseguire con la palma e il suo successivo coprotagonista o meglio antagonista arboreo, il tamarisco, è il caso di soffermarsi sull'associazione del pioppo e di altri alberi con la morte. Nelle lamentazioni sumeriche o bilingue del II e I millennio a.C. troviamo metafore nelle quali differenti alberi sono usati per descrivere la vita spezzata del dio Dumuzi. Ne *La morte di Dumuzi* troviamo citato l'albero *mes*, assieme al «pioppo, i cui frutti sono morti e che stende lì la sua ombra» e «(l'albero?) ... che come una palma di Dilmun, lo

33 Il pioppo (*šarbatu*) ha una rilevanza anche nella tradizione accadica. È nelle sue radici e tra le sue fronde che il serpente e l'aquila fanno rispettivamente i loro nidi nella storia che vede i due animali protagonisti nel mito di *Etana*. La *Serie del pioppo* è una tenzone tra Pioppo e altri alberi, tra cui *martû*, identificato con l'alloro o il frassino; il testo, che presenta numerose lacune, è stato recentemente edito da Jiménez (2017: 157-197). Il pioppo è ampiamente usato come materiale da costruzione o per la fabbricazione di oggetti, così come lo è nei rituali, per le fonti accademiche vd. *Chicago Assyrian Dictionary* § pp. 108-109 e Jiménez (2017). Per l'ambito sumerico da notare un passo che fa anche riferimento allo scettro del dio luna che sarebbe fatto appunto di legno di pioppo (*Lugalbanda nella caverna* 220); per altri usi vd. Postgate (2004).

34 «Io faccio ombra tanto al nobile che all'umile», *Serie del pioppo* Ic 16' (Jiménez 2017: 169).

35 Per le composizioni sumeriche vd. Sefati (1998) e Mander (2005); per le composizioni accademiche vd. il recente volume di Wasserman (2016).

36 *Dumuzi e Inanna R* A24 // C12'; Sefati (1998: 239-240).

copre come una veste». ³⁷ Frequente è l'associazione dell'abbattere o sradicare gli alberi con l'uccisione di Dumuzi. ³⁸

Schiacciano i pioppi con il loro abbondante fogliame, schiacciano distruggendoli. ...
Sradicano i pioppi con il loro abbondante fogliame, schiacciano distruggendoli.
(*Enemani ilu ilu*)³⁹

In una composizione bilingue tarda, troviamo una serie di metafore in cui compaiono il pioppo *ildag*, il tamarisco e la vite sempre in riferimento a Dumuzi morto:

Mio tamarisco, che non berrà acqua nel terreno dove è cresciuto,
la cui chioma nella steppa non dà foglie!
Mio pioppo *ildag*, che non finirà mai (l'acqua) del suo canale,
mio pioppo *i*, sradicato dalle radici!
Mio stelo, che non berrà acqua nel terreno dove è cresciuta!
(*Edena Usagake 14-18*)⁴⁰

Infine, una tarda lamentazione *eršemma* documenta una differente storia circa l'arrivo di Nergal agli Inferi. Le diverse versioni della storia di *Nergal ed Ereškigal* narrano di come Nergal, dio celeste, a seguito di una mancanza verso la dea degli Inferi sia stato costretto a discendere nell'oltretomba e lì sarebbe divenuto il consorte di Ereškigal. In *Nergal ed Ereškigal* si sottolinea il lato romantico della vicenda: Ereškigal, vergine e solitaria, conosce l'amore tramite Nergal e gli offre un trono accanto al suo. *L'Eršemma a Nergal*, invece, presenta il dio come una versione di Dumuzi, ovvero come un guerriero ucciso e trascinato nell'oltretomba. Nergal, steso e inerte, è chiamato, in due strofe parallele, come «il pioppo *ildag* di Gilgameš». ⁴¹ Per quanto l'espressione non abbia paralleli e risulti oscura è chiara l'associazione dell'albero con un altro dio infero, Gilgameš. ⁴²

2.3. Re Palma

Abbiamo notizia di un re Palma (lugal ^{giš}gišimmar) menzionato in alcuni testi letterari. ⁴³ Nello specifico, il re Palma compare tra i nemici sconfitti dal

³⁷ Kramer (1980: 10 ll. 81-83). Si noti che nelle linee successive di questa composizione si fa riferimento al corvo.

³⁸ Il riferimento agli alberi sradicati si trova anche nelle composizioni sumeriche che celebrano la distruzione delle città della bassa Mesopotamia alla fine del III millennio a.C., anche esse chiamate lamentazioni: «Furono tagliati come palme e raccolti assieme ... Perché ci distruggono come palme ...?» (*Lamentazione per la distruzione di Sumer e di Ur* 195, 241).

³⁹ Cohen (1988: 192 l. 15, 202 l. 58, 205 l. 8).

⁴⁰ Cohen (1988: 691).

⁴¹ Cohen (1981: 95 ll. 35, 37).

⁴² Per Gilgameš quale divinità infera vd. Katz (2003: 14-17).

⁴³ Per la palma da dattero definita "re degli alberi" vd. il passo di *Palma e Vite* «Io



Figura 9. Placchetta con dio che combatte contro un mostro a sette teste, forse Ninurta contro il Serpente a sette teste (Bible Land Museum di Gerusalemme).

dio Ninurta/Ninĝirsu,⁴⁴ ma non sappiamo nulla della vicenda in cui compariva come avversario del dio.

O Ninurta, elencherò i nomi dei guerrieri da te sconfitti: Kuli-ana, il Dragone, Gesso, il potente Rame, il bellicoso Ariete selvatico a sei teste, la barca Magilum, il signore Saman-ana, il Bisonte, il re Palma, Anzu, il serpente a sette teste. O Ninurta, tu li hai uccisi nella montagna. (*Lugal-e* 128-134)

Nella sala interna (del tempio di Ninĝirsu), la dove sono affisse le armi, presso la Porta della battaglia, (Gudea ha) posto l'Ariete selvatico a sei teste e ... Volto verso la città, il suo posto ammantato di aura, egli ha posto il Serpente a sette teste. In Šugalam, la sua splendida porta, ha posto il Dragone e la Palma ... (prosegue la lista delle effigi dei nemici sconfitti posti nei vari luoghi da Gudea). (*Gudea Cilindro A* xxv 24 - xxvi 2)

Questi sono per lo più esseri caotici che vivono sulla montagna/Kur o da essi sono stati generati.⁴⁵ Molti di essi, una volta sconfitti dal dio ne divengono servi-assistenti. In altri casi, invece, il dio opera un'azione civilizzatrice, trasformando elementi inerti della periferia caotica (Kur) in materie prime funzionali per le città mesopotamiche.⁴⁶ È questo il senso della lunga composizione nota come *Lugal-e*, che narra la battaglia di Ninurta contro Asakku

sono superiore a tutti gli alberi e sono chiamato con il nome di re!» (II 26) e il passo della *Serie del pioppo* (II 17') citato in n. 54.

44 Heimpel (1996).

45 I due più importanti e noti, in quanto protagonisti (o meglio antagonisti) di due importanti composizioni, sono Asag/Asakku (*Lugal-e*) e Anzu (*Anzu*).

46 Vd. Verderame (2011: 116-118).

sulla montagna. Le pietre della montagna si schierano a favore o contro il dio e, quando questo alla fine riesce vittorioso, stabilisce il destino delle pietre, positivo per i suoi alleati, negativo per chi si è schierato con Asakku. Il destino stabilito non è altro che l'uso o la funzione che ciascuna pietra avrà nella vita quotidiana e quindi nell'artigianato. Dobbiamo immaginare quindi che nemici come Palma, ma anche Gesso e Rame, una volta sconfitti siano divenuti elementi e materie funzionali all'economia mesopotamica. In tal senso, il riferimento al re Palma potrebbe testimoniare l'esistenza di un mito oramai perduto dove si narrava una differente storia sull'origine o "domesticazione" della palma rispetto a quella presentata in *Inanna e Šukaletuda*.

3. Palma e Tamarisco

In un inciso di *Inanna e Šukaletuda* si descrivono le caratteristiche e gli usi delle diverse parti della palma:

La sua ... è davvero il cuore di palma, le sue foglie seccate sono davvero materiale per l'intreccio, le sue infiorescenze sono della corda dell'agrimensore – sono degne del campo del re, le sue fronde sono usate per spazzare nel palazzo del re, i suoi datteri sono posti a lato dell'orzo spulato – sono degni dei templi dei grandi dèi. (*Inanna e Šukaletuda* 78-84)

La palma dunque offre, oltre al prezioso frutto (datteri), materiali per gli scopi più diversi: le foglie sono intrecciate per fare ceste e stuoie, le infiorescenze per fare corde, le fronde per spazzare.⁴⁷ Più dettagliata è la descrizione dei vari usi della palma in un'altra composizione, *Palma e Tamarisco*. Si tratta di una tenzone, una tipica composizione ben nota nella tradizione sumerica⁴⁸ in cui sono contrapposti due principi o elementi come *Zappa e Aratro*, *Grano e Pecora*, *Estate e Inverno*, etc. *Palma e Tamarisco* è, tuttavia, nota principalmente da copie in lingua accadica⁴⁹ e da un solo frammento in lingua sumerica.⁵⁰

47 Vd. in generale Dowson (1921) e, per il lessico tecnico sumerico e accadico, Landsberger (1967).

48 Queste composizioni sono definite "dispute verbali" (a-da-min₃-du₁₁-ga) vd. van Dijk (1953: 31-42), Vanstiphout (1990; 1992), Ponchia (1996: 16-24; 2007).

49 Il testo è stato edito in italiano da Ponchia (1996: 67-69); più recente la revisione del testo accadico e sumerico da parte di Streck (2004); si veda anche la discussione in Jiménez (2017: 28-39), con bibliografia precedente. Di recente Jiménez (2017: 231-271) ha ricostruito un'altra tenzone in accadico di cui è protagonista la palma da dattero – qui chiamata mediante l'oscuro termine *arhānū* – contrapposta alla vite (*Palma e Vite*); il testo, molto frammentario e di cui è possibile ricostruire circa cinquanta linee, è noto attraverso tre manoscritti risalenti al periodo ellenistico. Per la relazione di questa composizione e di altre con le tenzoni delle tradizioni posteriori dell'area vicino-orientale (aramaica, araba, persiana, turca), tra cui il testo medio-persiano del *Draxt ī āsūrīg* ("L'albero assiro", generalmente tradotto, tuttavia, come *L'albero babilonese*), ma anche delle letterature greca e latina vd. la discussione in Jiménez (2017: 125-153).

50 Il frammento (Sb 12354) proviene dall'antica capitale elamita Susa ed è edito

La palma è sicuramente l'albero e la coltura più prestigiosa della Mesopotamia ma ha un valido rivale nel mondo vegetale. Si tratta del tamarisco,⁵¹ che seppure di dimensioni modeste, costituisce nell'antica Mesopotamia il più importante albero da legname, come si evince dalle parole che i due contendenti della tenzone *Palma e Tamarisco* si rivolgono.⁵² In un passo di un inno a Dumuzi e Inanna, le due piante sono chiaramente messe sullo stesso piano quale sinonimo di grandiosità e bellezza, quando la dea descrivendo l'avvenenza del suo futuro sposo insiste sull'acconciatura:

Il mio tesoro, il mio (amante) dalla chioma perfetta!
 Il mio (amante) dalla chioma perfetta come una palma!
 Il mio (amante) dal collo *forte*, dalla chioma perfetta come un tamarisco!
 (*Dumuzi e Inanna Y 35-37*)⁵³

Il testo comincia con un'introduzione mitologica che rievoca gli *incipit* delle composizioni sumeriche: «In giorni luminosi, in notti oscure, in anni lontani» (l. 1) e prosegue con una breve cosmogonia e con l'introduzione della regalità tra gli uomini. A questo punto il re pianta nel suo palazzo una palma e un tamarisco. All'ombra del tamarisco si tengono banchetti, all'ombra della palma si riuniscono i notabili. Nonostante la gioia che i due alberi producono, presto tra loro nasce l'inimicizia e la competizione. Comincia Tamarisco declamando la sua grandezza, risponde Palma sostenendo di essere più alta e insistendo sulla sua superiorità legata ai datteri. Infatti, il tamarisco non porta alcun frutto,⁵⁴ mentre i datteri della palma sono perfetti per la tavola del re e dei suoi notabili.

Così (rispose) Palma: «Io sono più alta di te! Ma tu, o Tamarisco, sei un albero che non fa frutti! A cosa servono i tuoi rami, o Tamarisco, senza frutti? Sono miei i frutti che [si imbandiscono] sulla tavola [del re]. Il re ne mangia e i notabili li lodano. Il frutto che io procuro al giardiniere lui lo porta alla regina. Fa crescere la madre il figlio, il grande mangia l'omaggio della mia forza. I miei frutti [stanno] costantemente davanti al re!». (*Palma e Tamarisco 14-20*)

da Cavigneaux (2003: 53-57). Si tratterebbe, tuttavia, non di una versione precedente quella accadica, ma probabilmente di un esercizio di traduzione dall'accadico al sumerico; vd. Cavigneaux (2003: 54 n. 7). Per uno studio sulla distribuzione dei manoscritti di quest'opera e loro circolazione vd. Jiménez (2017: 28-35).

51 Sum. *šinig*, acc. *bīnu*.

52 Si veda l'entrata del *Reallexikon* curata da Streck (2012), con bibliografia, e la più estesa discussione in Streck (2004: 274-286).

53 Cf. anche il passo dalla *Serie del pioppo* citato alla nota seguente. Per la chioma del tamarisco vd. anche il passo della lamentazione *Edena usagake* discusso sopra. Per un altro riferimento all'ampiezza della chioma della palma, vd. «Che la tua palma estendendo le sue fronde, come un fico estenda(?) la gioia!» (*Šulgi N 93-94*).

54 Il motivo dell'improduttività del tamarisco è ripreso nella *Serie del pioppo*, dove Frassinò ribatte: «[O Piop]po, [tu non sei] carne degli dèi, come Tamarisco; [il tuo] frutto non è [commestibile], come Palma, re degli alberi!» (*Serie del pioppo II 16'-17'*; Jiménez 2017: 174-175).

Tamarisco, tutt'altro che intimidito, oppone al frutto della palma il valore del suo legno e argomenta la sua superiorità sostenendo che come una schiava verso la padrona, Palma porta il suo frutto al Tamarisco (tavola) «perché sia piacevole e gradito» (l. 24). La risposta di Palma è purtroppo in lacuna e conosciamo solo la successiva argomentazione di Tamarisco che, mentre nel passo precedente aveva elogiato il suo legno, ora vanta gli oggetti che da esso si ottengono, in particolare tutti gli utensili del palazzo (tavola, coppa, scodella, madia, telaio e spola). Inoltre, aggiunge che è lui la materia e lo strumento principale della pratica esorcistica («Io sono l'esorcista e purifico la casa del dio» l. 36).⁵⁵

Palma replica elogiando il suo ruolo nelle funzioni religiose. In particolare, suo è il rito di purificazione (*šuluhhu*) ai quattro venti e nelle celebrazioni le sue fronde coprono il pavimento. Palma, tuttavia, contrattacca l'avversario rimarcando l'uso umile che se ne fa quale ricettacolo di immondizia invece che di datteri.

Palma aprì la bocca e rispose dicendo a suo fratello: «Nel *gizinakku*,⁵⁶ durante le celebrazioni per il principe Sin, senza di me il re non celebra i riti. I riti di purificazione ai quattro venti sono i miei riti di purificazione e le mie fronde sono sparse a terra quando si fanno le feste. In quei giorni, il tamarisco è condotto nella mano del birraio e su di lui si ammonticchia la feccia (della birra) invece che pile di datteri!». (*Palma e Tamarisco* 37'-42')

Tamarisco risponde esaltando il profumo del suo legno e delle sue essenze che si sprigiona nei quartieri (città) degli artigiani o nelle fumigazioni rituali. La palma, invece, «è nelle mani del macellaio» e le sue fronde sono imbrattate di sangue ed escrementi, ovvero sono usate per coprire il pavimento e ripulirlo dei resti della macellazione degli animali.

La risposta di Palma riprende l'argomento di Tamarisco. Come quest'ultimo aveva invitato Palma ad andare a vedere quello che succedeva nella città dei "suoi" artigiani, Palma invita Tamarisco ad andare a vedere cosa succede nella città della "sua" festa, dove gli artigiani, il mezzo stesso dell'esaltazione di Tamarisco, venerano Palma.

Rispose Palma dicendo a suo fratello: «Vieni, andiamo, io e te, alla città della mia festa, il luogo di gioia. Il tuo artigiano, o Tamarisco, il falegname *carico* sulla nervatura e il carpentiere mi loda e mi venera quotidianamente!». (*Palma e Tamarisco* 50'-52')

Tamarisco si affretta a replicare come sia lui ad arrecare ogni strumento utile per l'agricoltura. Dai suoi rami si fa la zappa, lo strumento con cui si compiono i principali lavori agricoli. È tramite lui che il campo coltivato produce i cereali, che sono il sostegno della regalità e il vigore della gente.

⁵⁵ Per i prodotti ottenuti dal tamarisco e il suo uso nell'esorcistica vd. Streck (2004: 276-278, 282-285; 2012).

⁵⁶ Il luogo delle offerte per il dio luna Sin.

Palma similamente ribatte che è lei, invece, a fornire i principali strumenti per l'agricoltura: dalle sue foglie, dalla sua nervatura e dalle sue fibre si ottengono corde, finimenti, fruste.⁵⁷

Aprì ancora la bocca e rispose Palma dicendo a suo fratello, Tamarisco: «Io più di te sono utile alla gente! L'agricoltore provvedo di ogni cosa utile: la cavezza, la frusta, i finimenti per il giogo, la fune ritorta per il lavoro assegnato, le redini del carro [...] Qualsiasi cosa io fornisco all'agricoltore. Io sono superiore a te!». (*Palma e Tamarisco* 60'-63')

Le fonti principali si arrestano qui e un unico frammento prosegue con un'ulteriore serie di botta e risposta. Tamarisco a questo punto elogia la sua grande forza. Per quanto il passo sia frammentario, è chiaro che Tamarisco insiste sulla qualità del suo tronco comparato al tronco o alle fronde della palma che sono facilmente tagliate «come colui che lavora le canne» (Ab l. 42').⁵⁸

La replica di Palma insiste su un argomento differente: il dattero può sostituire l'orzo e permette a tutta la gente, soprattutto gli indigenti, di sopravvivere fino a tre mesi cibandosi solo di esso.

(Rispose Palma:) «Io ti sono superiore sei volte, sette volte [...]! Io sostituisco i cereali! Per tre mesi [...] l'orfano, la vedova, il povero [...] possono cibarsi del mio cibo che non manca: dolci datteri [...]». (*Palma e Tamarisco* Ab 45'-50')

A questo punto tutti i testimoni a nostra disposizione si interrompono. Non conosciamo chi sia il vincitore tra i due antagonisti in questa contesa. Nelle tenzoni sumeriche si raggiunge un impasse per cui è chiamato a intervenire quale giudice un dio o un sovrano. La risoluzione non sempre è una logica conseguenza delle argomentazioni dei due contendenti e nella decisione del giudice spesso intervengono fattori di natura teologica. Apparentemente nel nostro caso è Palma a prevalere su Tamarisco. È quest'ultimo che introduce argomenti cui Palma puntualmente ribatte mostrando la sua superiorità. È Tamarisco il primo a parlare e (1) iniziare la tenzone, vantando la sua grandezza. Palma risponde di essere più alta e denigra Tamarisco per l'infruttuosità dei suoi rami esaltando, invece, il valore del suo frutto (dattero). (2) Tamarisco allora introduce un differente argomento, il valore del suo legno. La risposta di Palma è perduta. (3) Tamarisco sottolinea come tutti gli utensili del palazzo siano fatti con il suo legno e il fatto che lui sia la materia principale dell'esorcista. Palma ribatte esaltando la sua funzione nelle celebrazioni religiose. (4) Al vanto di Tamarisco circa il profumo del suo legno nella "città" degli artigiani, Palma ribatte esaltando come gli stessi artigiani si piegano a lei nella "città" della festa. (5) Di nuovo, al vanto di Tamarisco di costituire il materiale della zappa, strumento principale dell'agricoltura, Palma replica citando i differenti usi che si fanno delle sue parti. (6') Nell'ultima parte, conservata frammenta-

⁵⁷ Un passo in un inno alla dea Nisaba (*Nisaba A* 48-49), menziona un'arma o bastone (šita) fatto di palma che Enki usa per colpire le vesti.

⁵⁸ Per il motivo delle palme abbattute vd. n. 38.



Figura 10. Rilievo assiro con la scena del cosiddetto banchetto di Assurbanipal, sullo sfondo si distinguono palme, viti e quello che potrebbe essere identificato come l'albero *eren* (British Museum, BM 124920).

riamente, Tamarisco esalta la qualità del suo tronco e Palma ribatte esaltando la capacità del dattero di sostituire i cereali. A ciò si aggiunge l'estrema importanza della palma nella cultura sumerica e il suo epiteto di “re degli alberi”, ma, di nuovo, va, tuttavia, sottolineato che questa è la nostra percezione e la conclusione poteva essere del tutto differente.

In sintesi, la successione degli argomenti di Palma sono (1) nobiltà del frutto, (2) [...], (3-4) centralità nelle funzioni religiose, (5) utilità quale materia prima, (6') primato del dattero che può sostituire i cereali. Oltre agli aspetti pratici (intreccio delle foglie e delle fibre) Palma insiste sulla sua relazione con la regalità e le sue funzioni religiose. Entrambi gli alberi sono piantati nel palazzo del re, prima la palma, poi il tamarisco. Nel primo scambio (1), Palma sottolinea come i suoi frutti siano serviti alla tavola del re, che ne mangia assieme alla corte, e come alla regina ne faccia dono il giardiniere. Nella terza e quarta parte, alla funzione nell'artigianato cui punta Tamarisco, Palma oppone il suo ruolo nelle celebrazioni religiose. Non sono solo i passi letterari a confermare questa rilevanza della palma nella sfera religiosa. Nei testi amministrativi i datteri sono la principale uscita, dopo gli animali per i sacrifici, nelle registrazioni delle uscite per le offerte rituali.

3.1. Varietà delle immagini vegetali

Sebbene nell'antica Mesopotamia la palma occupi un posto di rilievo tra i rappresentanti del mondo vegetale, non si tratta dell'unico albero che spicchi per rilevanza e che sia fatto oggetto di idealizzazioni e associazioni di vario tipo. Altri alberi economicamente e culturalmente rilevanti compaiono assieme alla palma o ne contendono il primato. La tenzone *Palma e Tamarisco* contrappone direttamente il tamarisco alla palma. Il pioppo fa la sua comparsa in *Inanna e Šukaletuda* ed è protagonista di una tenzone accadica che lo contrappone al frassino. Altri alberi sono menzionati in letteratura e tra questi è il caso di ricordare gli alberi *mes* e *halub*. Un passo di un inno celebrativo del secondo re della III dinastia di Ur (XXI sec. a.C.), Šulgi, ci dà un piccolo esempio della varietà delle immagini ispirate dal mondo vegetale:

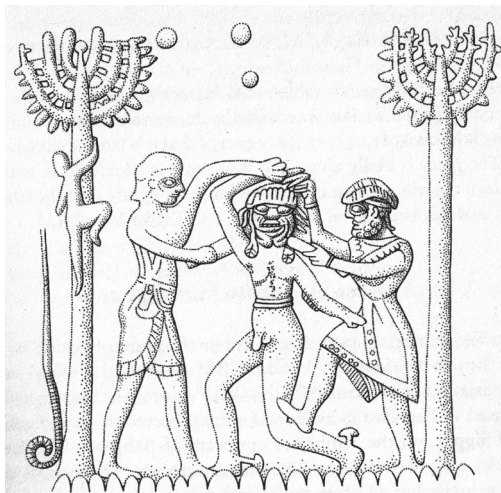


Figura 11. Terracotta da Larsa con scena dell'uccisione di Huwawa, custode della Foresta dei "cedri", da parte di Gilgameš e Enkidu (Iraq Museum).

(O Šulgi) tu sei forte come un pioppo *ildag* che si erge a lato del canale,
 tu sei meraviglioso a vedersi come un puro albero *mes* dai frutti colorati,
 tu sei colui che vezzeggia Ninegala come una sacra palma di Dilmun,
 tu sei un'ombra piacevole come un albero *eren* ... tra i cipressi. (*Šulgi D* 32-35)

3.2. L'esotico *eren*

Eccezionale è, invece, il caso dell'albero *eren*. Identificato tradizionalmente con il cedro,⁵⁹ l'*eren* non è un albero autoctono della Mesopotamia, ma cresce nella "foresta" che si trova a Oriente, sorvegliata dal custode Huwawa (fig. 11).

È un albero dall'alto valore simbolico, ampiamente menzionato sia nei testi mitologici che nelle iscrizioni reali. Tuttavia, dell'*eren* si celebra l'odoroso legno con cui si costruiscono portali o si decorano templi, quindi la materia esotica importata, piuttosto che l'albero le cui caratteristiche sono poco note e che, comunque, caratterizza un paesaggio "altro", il Kur-Montagna-Inferi, con tutti i valori simbolici che ciò potrebbe comportare.

4. Conclusioni

Tutti gli alberi menzionati hanno associazioni simboliche con le sfere identificate per la palma e a essa spesso si sovrappongono. È questo il caso della regalità o della religione. Basti qui citare il caso dell'albero *mes* con cui sono composti diversi nomi di divinità e di re, primi fra tutti Gilgameš, il cui nome sumerico è Bilgames. La stessa dea Inanna, protagonista di una delle due composizioni qui analizzate, non ha un rapporto preferenziale con la palma e

⁵⁹ Se il termine accadico *erennu* delle fonti più tarde può essere associato al cedro del Libano, diverse sono le evidenze contro l'associazione dell'*eren* sumerico del III millennio con quest'albero, prime fra tutte la sua localizzazione a Oriente, sull'altopiano iranico, e il riferimento alla resina (il cedro non produce resina).

nelle sue vicende compaiono altri alberi, come il pioppo summenzionato o l'albero *halub* che la dea raccoglie e pianta impropriamente a Uruk in *Gilgameš*, *Enkidu e gli Inferi*. Va inoltre ricordato che il simbolo di Inanna è la rosetta.

Tuttavia, su quest'ampio repertorio arboreo, la palma continua a godere di uno status speciale e privilegiato. Ciò è da attribuire alla sua diffusione e rilevanza economica nel sud mesopotamico, ma un ruolo centrale è svolto non solo dall'albero, ma soprattutto dal suo frutto, il dattero. Infatti, rispetto agli altri alberi su discussi, la palma è l'unico a produrre frutti, i datteri, e questi sono sovente equiparati ai cereali ovvero sono posti sullo stesso piano della principale coltura mesopotamica. Nella tradizione letteraria cuneiforme dell'antica Mesopotamia la metafora vegetale è ampiamente sviluppata e copre ambiti ben definiti. È lo stesso sistema di scrittura cuneiforme, logo-sillabografico, a favorire un gioco di associazioni e metafore che si mantiene e arricchisce durante i secoli. È interessante rilevare come una tradizione così legata all'origine dello stato sedentario e all'agricoltura non abbia sviluppato oltre un certo livello una simbologia legata alle principali colture di sussistenza (cereali e sesamo), ma che invece abbia enfatizzato una coltura che, in un ambiente peculiare come il sud mesopotamico, dove si contrappone l'eccesso di acqua (paludi) e la sua totale assenza (deserto), hanno bisogno di più cure. Si potrebbe dire che il valore della palma è direttamente proporzionale all'investimento di energie, acqua e competenze tecniche.

Bibliografia

Alster, Bendt

1972 *Dumuzi's Dream. Aspects of Oral Poetry in a Sumerian Myth*, Copenhagen, Akademisk Forlag.

Besnier, Marie-Françoise

2002 *Temptation's Garden: The Gardener, a Mediator Who Plays an Ambiguous Part*, in Parpola, S. e Whiting, R.M. (a cura di), *Sex and Gender in the Ancient Near East. Proceedings of the 47th Rencontre Assyriologique Internationale, Helsinki, July 2-6, 2001*, Helsinki, Neo-Assyrian Text Corpus Project.

Bottéro, Jean; Kramer, Samuel Noah

1992 *Uomini e dèi della Mesopotamia. Alle origini della mitologia*, Torino, Einaudi.

Brunner, Christopher J.

1980 *The Fable of the Babylonian Tree. Part I: Introduction*, "Journal of Near Eastern Studies", 39, 1980, pp. 191-202.

Castellino, Giorgio R.

1977 *Testi sumerici e accadici*, Torino, UTET.

Cavigneaux, Antoine

2003 *Fragments littéraires susiens*, in Sallaberger, W. et al. (a cura di), *Literatur, Politik und Recht in Mesopotamien. Festschrift für Claus Wilcke*, Wiesbaden, Harrassowitz.

Lorenzo Verderame | «Io sostituisco i cereali!». *Origine e primato della palma nelle culture dell'antica Mesopotamia*

Cohen, Mark E.

1981 *Sumerian Hymnology: the Eršemma*, Cincinnati, Hebrew Union College.

1988 *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia*, Potomac, CDL.

Coquerillat, Denise

1967 *Aperçus sur la phéniciaculture en Babylonie à l'époque de la Ière dynastie de Babylone*, "Journal of the Economic and Social History of the Orient", 10, 1967, pp. 161-223.

Danthine, Hélène

1937 *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, Paris, Paul Geuthner.

van Dijk, Jan J. A.

1953 *La sagesse suméro-accadienne*, Leiden, Brill.

Dowson, V. H. W.

1921 *Dates and Date Cultivation Of Iraq, I*, Cambridge, Heffer & Sons.

Fuchs, Andreas

1994 *Die Inschriften Sargons II. aus Khorsabad*, Göttingen, Cuvillier.

Galter, Hannes D.

1989 *Paradies und Palmentod. Ökologische Aspekte im Weltbild der assyrischen Könige*, in Scholz, B. (a cura di), *Der orientalische Mensch und seine Beziehungen zur Umwelt. Beiträge zum 2. Grazer Morgenländischen Symposium (2.-5. März 1989)*, Graz, RM-Druck- und Verlagsgesellschaft mbH.

Giovino, Mariana

2007 *The Assyrian Sacred Tree: A History of Interpretations*, Fribourg / Göttingen, Academic Press / Vandenhoeck & Ruprecht.

Heimpel, Wolfgang

1996 *The Gates of the Eninnu*, "Journal of Cuneiform Studies", 48, 1996, pp. 17-29.

Howard-Carter, Theresa

1982 *An Interpretation of the Sculptural Decoration of the Second Millennium Temple at Tell al-Rimah*, "Iraq", 45, 1982, pp. 64-72.

Jacobsen, Thorkild

1957 *Early Political Development in Mesopotamia*, "Zeitschrift für Assyriologie", 52, 1957, pp. 91-140.

Jiménez, Enrique

2017 *The Babylonian Disputation Poems*, Leiden – Boston, Brill.

Kalla, Gábor

2018 *Date Palms, Deer/Gazelles and Birds in Ancient Mesopotamia and Early Byzantine Syria: A Christian Iconographic Scheme and Its Sources in the Ancient Orient*, in Bács, T. A. et al. (a cura di), *Across the Mediterranean – Along the Nile: Studies in Egyptology, Nubiology and Late Antiquity Dedicated to László Török on the Occasion of His 75th Birthday*, vol. 2, Budapest, Institute of Archaeology, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences and Museum of Fine Arts.

Lorenzo Verderame | «Io sostituisco i cereali!». *Origine e primato della palma nelle culture dell'antica Mesopotamia*

Katz, Dina

2003 *The Image of the Netherworld in the Sumerian Sources*, Bethesda, CDL.

Kramer, Samuel Noah

1980 *The Death of Dumuzi: A New Sumerian Version*, "Anatolian Studies", 30, 1980, pp. 5-13.

Landsberger, Benno

1967 *The Date Palm and its By-products according to the Cuneiform Sources*, Graz, im Selbstverlage des Herausgebers.

Mander, Pietro

2005 *Canti sumerici d'amore e morte. La vicenda della dea Inanna/Ishtar e del dio Dumuzi/Tammuz*, Brescia, Paideia.

Mařík, Tomáš

2003 *Sex, Religion and Antimony. Zu einer apolitischen und ahistorischen Deutung von Inana und Šukaletuda*, "Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes", 93, 2003, pp. 147-166.

Michel-Dansac, Fanny; Caubet, Annie

2013 *L'iconographie et le symbolisme du palmier dattier dans l'Antiquité (Proche-Orient, Égypte, Méditerranée orientale)*, "Revue d'ethnoécologie", 4, 2018, <<http://journals.openedition.org/ethnoecologie/1275>>.

Moorey, Peter R. S.

1999 *Ancient Mesopotamian Materials and Industries: The Archaeological Evidence*, Winona Lake, Eisenbrauns.

Pettinato, Giovanni

2001 *Mitologia sumerica*, Torino, UTET.

Ponchia, Simonetta

1996 *La Palma e il tamarisco e altri dialoghi mesopotamici*, Venezia, Marsilio.
2007 *Debates and Rhetoric in Sumer*, in Dascal, M. e Chang, H. (a cura di), *Traditions of Controversy*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Postgate, John N.

2004 *Pappel*, in Streck, M. P. (a cura di), *Reallexikon der Assyriologie*, X/5-6, Berlin – Boston, De Gruyter.

Rendu Loisel, Anne-Caroline

2013 *Heurs et malheurs du jardinier dans la littérature sumérienne*, in Barbu, D. et al. (a cura di), *Mondes Clos: Cultures et jardins*, Gollion, Infolio.

Sefati, Yitschak

1998 *Love Songs in Sumerian Literature. Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs*, Ramat-Gan, Bar-Ilan University Press.

Seidl, Ursula; Sallaberger, Walther

2006 *Der Heilige Baum*, "Archiv für Orientforschung", 51, 2005/06, pp. 54-74.

Lorenzo Verderame | «Io sostituisco i cereali!». *Origine e primato della palma nelle culture dell'antica Mesopotamia*

Selz, Gebhard J.

- 2001 *Sex, Crime, and Politics. Zur Interpretation sumerischer Literaturwerke. Überlegungen zu Inana-k und Šukaletuda*, “Journal of Ancient Civilizations”, 16, 2001, pp. 37-58.

Streck, Michael P.

- 2004 *Dattelpalme und Tamariske in Mesopotamien nach dem akkadischen Streitgespräch*, “Zeitschrift für Assyriologie”, 94, 2004, pp. 250-90.
2012 *Tamariske*, in Streck, M. P. (a cura di), *Reallexikon der Assyriologie*, XIII/5-6, Berlin – Boston, De Gruyter.

Vanstiphout, Herman L. J.

- 1990 *The Mesopotamian Debate Poems. A General Presentation, I*, “Acta Sumerologica”, 12, 1990, pp. 271-318.
1992 *The Mesopotamian Debate Poems. A General Presentation, II*, “Acta Sumerologica”, 14, 1992, pp. 339-367.

Verderame, Lorenzo

- 2009 *La vestizione di Inanna*, in Botta, S. (a cura di), *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
2011 *L'immagine della città nella letteratura sumerica*, in Dolce, R. e Pellitteri, A. (a cura di), *Città nel Vicino Oriente e nel Mediterraneo. Linee di storie e di simboli dall'antichità ad oggi*, Palermo, Flaccovio.
2016 *Letterature dell'antica Mesopotamia*, Firenze / Milano, Le Monnier / Mondadori Education.
2017 *Introduzione alle culture dell'antica Mesopotamia*, Firenze / Milano, Le Monnier / Mondadori Education.
[in stampa] *Animal agents in Sumerian literature*, in Recht, L. e Tsouparopoulou, C. (a cura di), *Fierce lions*, Cambridge, McDonald Institute.

Volk, Konrad

- 1995 *Inanna und Šukaletuda. Zur historisch-politischen Literaturwerkes*, Wiesbaden, Harrassowitz.
2004 *Palme*, in Edzard, D. O. e Streck, M. P. (a cura di), *Reallexikon der Assyriologie*, X/3-4, Berlin - New York, De Gruyter.

Wasserman, Nathan

- 2016 *Akkadian Love Literature of the Third and Second Millennium BCE*, Wiesbaden, Harrassowitz.

Zabar, Ahmed F.; Borowy, Andrzej

- 2012 *Cultivation of date palm in Iraq*, “Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia, sec. EEE”, XXII/1, 2012, pp. 39-54.

Lorenzo Verderame è Professore associato di Assiriologia presso la “Sapienza” Università di Roma, dove insegna Lingua e letteratura sumerica e accadica. È autore di numerose monografie e articoli dedicati a differenti aspetti delle culture dell'antica Mesopotamia, tra cui l'editio princeps dei primi sei capitoli del compendio astrologico *Enūma Anu Enlil* (2002) e cinque volumi con l'edizione di documenti neo-sumerici. Le sue ricerche si sono concentrate sull'amministrazione e la cultura materiale della Mesopotamia del III millennio, sulle fonti documentarie del periodo neo-assiro e, più in generale, su vari aspetti delle religioni e delle letterature dell'antica Mesopotamia. Svolge attività di ricerca e collabora con diverse istituzioni universitarie e musei, tra

Lorenzo Verderame | «Io sostituisco i cereali!». *Origine e primato della palma nelle culture dell'antica Mesopotamia*

i quali il British Museum (*Edizione dei testi neo-sumerici da Umma; Ur digitisation project*) e la Yale Babylonian Collection dove dirige il progetto di edizione delle lettere paleo-babilonesi. Dal 2014 è l'epigrafista della missione archeologica italiana a Nina (Tell Surghul) nell'Iraq meridionale.

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

«Lasciate che erigano il mio letto fiorito!» Elementi vegetali nella letteratura sumerica paleo-babilonese

Ludovica Bertolini

Sapienza Università di Roma, IT

ludovicabertolini@hotmail.it

<<https://uniroma1.academia.edu/LudovicaBertolini>>

Abstract

The purpose of this article is, on the one hand, to investigate how the vegetal imaginary is used, by the scribes, to define the “other”, in order to bring its inner meaning back to understandable forms. On the other hand, this work proposes an interpretation of the religious context which uses elements of flora, and human products derived from it, in the context of the cult practice connected to the couple, known from the Sumerian tradition, formed by the goddess Inanna and her husband Dumuzi.

Keywords

Flora; Inanna and Dumuzi; Abundance; Kingship; Sumerian literature

Sommario/Content

1. Introduzione
 2. Alcune considerazioni sulle precedenti ricerche
 3. Flora e tradizione scritta
 4. Conclusioni
- Bibliografia

1. Introduzione¹

Il mondo fenomenico, ma soprattutto la flora, costituisce un ambito di fervida riflessione per chi si approcci alla letteratura in lingua sumerica del periodo paleo-babilonese (ca. 2000-1600 a.C.). A causa di alcune lacune nella nostra conoscenza, non è sempre chiaro il contesto d'uso di questi componimenti.² Basti accennare che i testi qui menzionati sono datati al periodo paleo-babilonese, ma si riferiscono spesso a personaggi afferenti alla cosiddetta rinascita sumerica e pertanto risalenti alla Terza Dinastia di Ur (2112-2004 a.C.).

La produzione scritta giunta fino ad oggi si costituisce come un grande insieme di testi di natura, struttura e probabilmente contesto di utilizzo differente, accomunata dall'impiego di una lingua, quella sumerica, non più in uso già dal III millennio a.C. se non in specifici ambienti e da personaggi appositamente istruiti (Rubio 2009: 11). Il materiale che verrà preso in considerazione è circoscritto a quelli che sono comunemente denominati dagli studiosi "canti d'amore" e a composizioni relative allo speciale rapporto privilegiato tra il sovrano e la dea della città di Uruk: Inanna.

Paralleli saranno poi individuati ed estrapolati da altri componimenti, tra cui inni reali e poemi di carattere epico. Il presente lavoro intende offrire una panoramica sul ruolo della sfera vegetale in tale contesto. Si mostrerà come gli scribi, attraverso l'impiego di metafore e similitudini, abbiano vivacemente attinto al mondo naturale, e nello specifico alla flora, per veicolare una serie di messaggi, stati d'animo, stimoli sensoriali, altrimenti difficili da spiegare. Inoltre, si vedrà come, nella documentazione scritta, la flora abbia un ruolo anche nella pratica rituale connessa alla sfera regale. Si tenterà quindi di dimostrare come il regno vegetale crei un ponte tra il piano letterario, quello ideologico ed infine quello religioso.

2. Alcune considerazioni sulle precedenti ricerche

La letteratura in lingua sumerica è spesso ricca di riferimenti a rapporti amorosi tra entità divine. Una variante del tema è costituita da una serie di composizioni che menzionano l'unione tra sovrani e divinità. In questo secondo caso, la divinità in questione è nella quasi totalità dei casi Inanna, una delle figure femminili più importanti del *pantheon* mesopotamico. La quantità e la varietà di attributi divini ad essa associati testimoniano un'evoluzione del personaggio che ha saputo attingere a numerose tradizioni tipiche di diversi centri di culto dell'alluvio mesopotamico.

1 Le abbreviazioni usate in questo articolo sono elencate all'indirizzo web della Cuneiform Digital Library Initiative (CDLI), <http://cdli.ox.ac.uk/wiki/abbreviations_for_assyriology> (URL consultato in data 26 novembre 2019). Per quanto riguarda i testi cui si fa riferimento in questo lavoro possono essere consultati in traslitterazione e traduzione inglese all'indirizzo web del "Electronic text corpus of Sumerian literature (ETCSL)", <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk>> (URL consultato in data 26 novembre 2019).

2 Sulla natura della letteratura in lingua sumerica, ed in generale per una panoramica sull'argomento, si veda Rubio (2009) e relativa bibliografia.

Tra i domini che rientrano sotto la tutela di Inanna vi sono quello dell'amore sensuale, della guerra e della legittimità regale. La sua è una figura estremamente complessa e controversa, tale da aver attirato l'attenzione di numerosi studiosi (Vanstiphout 1984; Harris 1991³), interessati non solo a indagare la natura intrinseca della dea, ma anche il significato di alcuni dei racconti sacri incentrati su di lei.

Ampio spazio è stato inoltre dedicato all'analisi dell'impiego di figure retoriche nelle letterature sumerica ed accadica (Wilcke 1987; Ponchia 2009), con particolare interesse al ruolo degli elementi naturali nell'ambito della costruzione dell'immaginario metaforico di queste produzioni scritte. Il valore che è stato di volta in volta associato a questi termini ed ambiti si è spesso trovato a relazionarsi con concetti quali fertilità (Couto-Ferreira 2017), potenza sessuale (Westenholz 1992: 383) e vita (Selz 2014).

Vi è però un ulteriore campo in cui la sfera vegetale compare all'interno di queste composizioni. Si tratta di atti di carattere rituale che vengono menzionati nei canti, in forme più o meno canonizzate, che dovevano richiamare alla mente del 'lettore' specifiche pratiche.⁴ I due momenti rituali in cui compaiono riferimenti ad erbe, fiori o piante in contesto amoroso sono quelli della preparazione della dea all'incontro con il suo futuro sposo e dell'allestimento del letto sacro. Di seguito verranno presentate le specie individuate nei canti,⁵ con le relative attestazioni.

3. Flora e tradizione scritta

3.1. *Girin*

Il termine sumerico *girin* racchiude una serie di significati che variano dal campo semantico della purezza a quello della flora.⁶ Generalmente, nel secondo caso, il termine viene tradotto come 'fiore', ma può riferirsi a un albero o a un frutto, ed è preceduto dal segno $\hat{G}\dot{I}\dot{S}$ che assume il valore di determinativo

3 La bibliografia inerente alla figura di Inanna è molto ampia. Si è scelto qui di dare una panoramica generale dei lavori noti. Per ulteriori approfondimenti si veda la bibliografia degli articoli indicati.

4 Ritengo che le pratiche descritte nei componimenti indagati dovessero essere ben conosciuti dallo scriba o, in generale, da chi si relazionava in qualunque modo con il testo (non si intende qui discutere sulla presunta natura orale di alcune di queste composizioni per cui si rimanda ad Alster 1972). Questo sembrerebbe potersi ipotizzare sia in virtù del fatto che queste azioni vengono descritte in maniera standardizzata, sia perché non vengono mai indagate in maniera approfondita, come se appunto fosse sufficiente accennare ad alcune fasi del rituale per richiamare alla mente la sua funzione e i particolari del suo svolgimento o preparazione.

5 Nella selezione si è deciso di non prendere in considerazione elementi vegetali già ampiamente analizzati in altre pubblicazioni (si vedano a tal proposito Couto-Ferreira 2017 e Zisa in stampa).

6 Sefati (1998: 174) ritiene che si tratti di un aggettivo che qualifica il nome precedente e dà una traduzione del termine come "greenery" in base al contesto.

per elementi della classe vegetale.⁷ Nei testi analizzati, il termine compare in sole quattro composizioni, appartenenti al cosiddetto Ciclo di Inanna e Dumuzi.⁸

In *DI F*, il termine è utilizzato in principio di quella che sembra essere la descrizione di un paesaggio rigoglioso, immerso nei pascoli, al di fuori della città (*DI F* ll. 1-2). Il complesso campo semantico viene delineato dalla presenza di alcuni elementi che afferiscono a tale ambito, tra cui i personaggi del pastore (emesal:⁹ suba; sumerico: sipad) e dell'agricoltore (emesal: mungar; sumerico: engar), noti non solo come rappresentanti di queste aree rurali, ma anche come personaggi ricorrenti in composizioni di tema amoroso. Il termine girin può essere qui tradotto come 'fiore/i'¹⁰ o 'prato fiorito' ed è l'oggetto della meraviglia della dea, la quale, in linea con il tono erotico del testo, si augura di incontrare lì il suo amato. In questo caso è possibile cogliere una differenziazione tra il livello letterale e quello metaforico (Couto-Ferreira 2017; Zisa *in stampa*¹¹). Personalmente ritengo che girin sia in tal caso impiegato per alludere al giovane amato e non alla dea Inanna, poiché viene esplicitamente detto che la dea posa il suo sguardo su di esso, facendo pertanto pensare che ci si stia riferendo ad un luogo che è estraneo alla sua persona. Se da una parte è vero che spesso termini che indicano campi o giardini possono nascondere riferimenti al corpo femminile, e specialmente ai suoi organi riproduttivi, si deve tuttavia ammettere che il medesimo campo semantico si adatta contestualmente anche alla sessualità maschile. Estranei non sono, infatti, i riferimenti ad alberi e piante di vario genere che, se in alcuni passi alludono metaforicamente al corpo dell'amato, in altri, riportano la scena ad un'ambientazione – quella della steppa o del deserto – che simbolicamente lo richiama. In questo caso, è evidente come, alle linee iniziali del canto, ad un primo livello interpretativo si stia facendo riferimento al paesaggio in cui la scena è ambientata. Tuttavia, ad un secondo livello, si percepisce un legame tra l'elemento vegetale e il dio Dumuzi:

7 Il determinativo in sumerico è un dispositivo che, precedendo un nome, ne indica la classe semantica di appartenenza; nel caso del segno ĜĪŠ esso è associato in genere a nomi di piante e manufatti in legno, di qualsiasi dimensione. Nella trascrizione i determinativi sono posti in apice davanti al nome che devono classificare, ma, più raramente, possono anche seguirlo.

8 Per un'edizione aggiornata di questi componimenti si veda Sefati (1998). I testi da qui in poi denominati con la sigla DI (seguita dalla lettera che identifica il singolo brano della collezione) si riferiscono al summenzionato gruppo di opere incentrate sulle vicende della coppia divina di Dumuzi ed Inanna.

9 Il registro emesal è considerato un dialetto o una forma particolare del sumerico che presenta grafie diverse dal dialetto originale, è in generale collegato a discorsi pronunciati da figure femminili, ma è anche caratteristico di alcune composizioni che rientrano nel repertorio del sacerdote lamentatore conosciuto come 'gala'. In merito al registro emesal si vedano Schretter (1990); Whittaker (2002).

10 Si noti come il sumerico non esprima sempre il plurale.

11 Ringrazio il Dott. Zisa per avermi dato accesso in anticipo al manoscritto del suo articolo.

ga-ša-an-men₃ gi-rin-e u₆ ga-e-da-du₁₁
 g[a-ša]-¹²[*an¹]-[an-*n]a-men₃ gi-rin-ḫal-ḫal-la i-bi₂-ḡu₁₀ *de₃-[ma²-al¹²]

Io, che sono la Signora, verso i fiori mi rivolgerò con meraviglia,
 Io, che sono Inanna, sui fiori che sono sparsi po[serò il mio occhio].
 (DI F ll. 1-2)

L'espressione i-bi₂-ḡu₁₀ de₃-[ma²-al¹²], forma emesal, ricalca quasi alla perfezione l'enunciato della stessa Inanna in *DI P* (ll. 22-23), questa volta utilizzato per indicare come la dea abbia scelto il suo amato tra le genti del Paese per innalzarlo al ruolo di loro dio:

uḡ₃ šar₂-re-da i-bi₂-ḡu₁₀ mu-ma-al
^ddumu-zid nam-diḡir kalam-ma-še₃ mu-pad₃

Verso la gente numerosa (lett. 3600)¹³ ho diretto il mio occhio,
 Dumuzi, per la divinità sul Paese, ho scelto.
 (DI P ll. 22-23).

La finzione metaforica continua anche alle linee successive di *DI F*, dove la dea Inanna accenna alla propria intenzione di correre al girin e di sdraiarsi sopra di esso (ll. 5-6). Poiché in questi testi non è affatto strano incontrare velati o diretti riferimenti al rapporto sessuale tra due amanti, sarebbe ragionevole aspettarsi che l'espressione gi-rin-e da-nu₂ sia usata in maniera eufemistica per riferirsi al desiderio della dea di unirsi a Dumuzi. Anche in questo caso, la lettura del passo rivestirebbe una doppia valenza: da una parte, la distesa di fiori fa da sfondo all'azione, costituendone l'elemento principale nella scena, dall'altra, allude alle caratteristiche tipiche dell'amato. Il fatto che, nel caso di *DI F*, dietro a girin si debba ricercare un attributo dell'elemento maschile di questa coppia, ritengo che sia avvalorato dalla presenza di una metafora alla linea 26: qui, nonostante l'incapacità di ricostruire i primi due segni, si può ragionevolmente riconoscere un passo del discorso di lode intonato da Inanna in onore del suo amato, nel quale ella paragona l'attrattiva di Dumuzi (ḫili) ad una distesa di fiori. Analogamente, attraverso una vera e propria similitudine, la dea accosta la desiderabilità del dio a quella dei fiori: gi-rin-na-gin, ḫi-li-zu dug₃-ga-am₃. Il testo in questione, come si vedrà oltre, racchiude una moltitudine di espressioni metaforiche o simboliche che concorrono alla delineazione del carattere e dell'aspetto dell'amato. Pertanto è ragionevole prendere in considerazione il fatto che in girin si nasconda un'allusione al giovane dio.

Similmente, in contesto amoroso, girin è associato a due riferimenti più diretti del rapporto consumato tra i due dei. Nel testo *DI T*, in merito alla

12 Per la ricostruzione della frase si veda fonte CBS 4589 l.2 in Sefati (1998: 171).

13 Nel sistema numerico mesopotamico, a base sessagesimale, il numero tremilaseicento e suoi multipli vengono spesso utilizzati, in letteratura, per indicare moltitudine o totalità del sostantivo cui sono associati.

preparazione della cella della dea per l’arrivo del futuro sposo, il letto su cui la sacra unione avrà luogo viene cosparso di fiori:

ma ġi₆-par₄-ra-ġu₁₀-a de₃-ma-ab-BU-ne
 ġiš-nu₂ ġi₄-rin-na-ġu₁₀ de₃*-ma*-ab-gub-bu-ne

Che essi erigano¹⁴ per me nella mia casa del gipar,
 Che essi erigano per me il mio letto di fiori!
 (DI T ll. 39-40)

La cella del tempio, con il letto ricoperto di erbe o fiori, ricorda il prato che la dea osservava con meraviglia in *DI F*. Anche in questo caso, inoltre, Inanna si accinge ad unirsi con il suo amato in un luogo puro, connotato dalla presenza di elementi naturali, anche se estrapolati dal loro normale contesto per essere impiegati in un’occasione dai chiari connotati rituali. Stessa scena compare anche in *DI D1*, dove il giaciglio è ricoperto di fiori e lapislazzuli:

ki-nu₂ ġi-rin^{ri}-na za-ġin₃ sig₁₀^{zi}-ga-am₃
^dġibil₆ iri₁₂-gal-la mu-ra-an-kug-kug-ga

Il letto di fiori su cui sono lapislazzuli,
 Gibil,¹⁵ lo ha reso puro per te nell’Irigal.
 (DI D1 ll. 8-9)

Il lapislazzulo compare in associazione con il letto di entità divine anche in altre occasioni (*DI T* l. 41; *Ur-Namma A* l. 159 ETCSL 2.4.1.1; *Cilindri di Gudea* ll. 1017, 1200 ETCSL 2.1.7) e sempre in quello che potrebbe definirsi un ambito rituale. Non è chiaro in che rapporto dovessero essere le pietre e l’elemento vegetale, se si faccia riferimento con questo accostamento a particolari proprietà condivise da entrambi, o se il za-ġin₃ serva da termine di paragone nella descrizione del primo.

Ultimo testo analizzato per presentare il termine girin è *DI Z* (ll. 17’-19’). Ancora una volta si incontra la dea Inanna desiderosa di poter abbracciare Dumuzi e di poter godere della sua compagnia sul giaciglio sacro, dopo che il giovane sarà stato benedetto da Enlil e Suen:¹⁶

14 La radice verbale in questione non è conosciuta, il segno corrispondente è scritto in lettere maiuscole per indicare che, nonostante esso sia ben visibile nel testo, non si è sicuri del valore da attribuirvi, la traduzione è pertanto basata sul contesto (cfr. Jacobsen 1975: 79-80).

15 Gibil è una figura divina del *pantheon* mesopotamico connessa all’elemento del fuoco, nel testo in questione si afferma che egli sia il responsabile dei rituali relativi alla nam-ga-ša-an-e ‘dell’essere signora’, dove la particella nam- serve a creare la forma astratta di un sostantivo.

16 Si tratta rispettivamente del dio poliade di Nippur, considerato una delle maggiori personalità divine del *pantheon* sumerico, e del dio luna della città di Ur, padre della stessa Inanna.

mu-ud-na-ĝu₁₀ gu₂-da ĝa₂-la₂-e-en-de₃-en
 mu-nu₂ gi-rin ma₃-da¹⁷ ga-ba-e-nu₂-en-de₃-en
^dama-ušum-ĝu₁₀ gu₂-da ĝa₂-la₂-[e^l-[en-de₃-en]
 mu-nu₂-«da» gi-rin ma₃-da ga-ba-x-[nu₂-en-de₃-en]

Mio sposo, possiamo noi abbracciarci (lett. possiamo noi legare il collo),
 Sul letto di fiori possiamo noi giacere!
 Amaušumgalanna¹⁸ [possiamo noi abbracciarci],
 Sul letto di fiori [possiamo noi giacere]!
 (DI Z ll. 16'-19')

Quando usato in associazione al letto sacro di una divinità il termine girin sembra porre l'accento sulla situazione e sull'ambientazione che fa da sfondo alla scena, piuttosto che sui personaggi coinvolti. Quando invece compare da solo, come in *DI F*, esso parrebbe prediligere un livello interpretativo più strettamente legato alla definizione del carattere dell'amato.

In forte assonanza con girin è il termine gurun (lett. frutto; fiore; attrattiva sessuale; figurina) che, come si può notare, ricopre lo stesso spettro semantico:

^{ĝis}ħašħur aĝ₂-saĝ-ĝa₂ gurun il₂-la-ĝu₁₀ ħi-iz^{sar}-am₃ a ba-an-du₁₁¹⁹

Il mio prezioso melo che porta frutti, è lattuga che egli/ella ha innaffiato.
 (DI E l. 4)

Nell'esempio appena citato gurun è funzionale alla descrizione del personaggio maschile²⁰ assieme a ħašħur e ħiz. Che la frase sia pronunciata dalla dea Inanna è chiaro per la presenza del segno aĝ₂, forma emesal di niĝ₂ 'cosa'; inoltre, la menzione dell'albero sembra essere un rimando alla figura dell'amato. Gli alberi, infatti, appaiono spesso in relazione a figure maschili. In alcuni inni reali, il potere del sovrano è dipinto come un albero che unisce cielo e terra, il quale con i suoi rami si estende sopra le genti, proteggendole come una chioma. Il sostantivo gurun, invece, serve a veicolare l'idea di benessere e abbondanza che l'amato è in grado di garantire con la propria presenza e le proprie cure.

¹⁷ Per la costruzione grammaticale usata alle linee 17' e 19' della fonte Ni 4552, si veda il commento in Sefati (1998:283-285), in particolare quello relativo alle linee 3-6, con relativo rimando a *DI G* l.15.

¹⁸ Nome di divinità che attorno al 2500 a.C. viene a convergere con la figura di Dumuzi. Al momento della stesura di questi testi i due personaggi sono ormai totalmente sovrapponibili.

¹⁹ La linea è stata ricostruita sulla base delle fonti AO 5385, Ni 9846, IM 11087.

²⁰ In favore di questa associazione Sefati (1998: 167), mentre Zisa (*in stampa*) propone alternativamente che il termine possa riferirsi alla stessa Inanna in base all'associazione tra 'lattuga' e 'vulva' in contrapposizione a quella tra 'acqua' e 'liquido seminale maschile'. Entrambe le letture, seppure antitetiche, sono ugualmente supportate grammaticalmente.

Una frase molto somigliante compare in *DI B* alla linea 29. Si tratta di un dialogo d'amore tra i due amanti, durante il quale la dea fa promettere al giovane di esserle fedele. La presenza di termini in registro emesal (ll. 13-33), lascia intendere che la seconda parte del dialogo contenga un unico e continuo intervento della dea, pertanto si potrebbe immaginare che la persona cui si sta rivolgendo sia proprio l'amato.²¹ Se si accetta di vedere Dumuzi nell'oggetto del discorso di Inanna, allora è probabile che, in questo caso, l'espressione $\text{g}^{\text{is}}\text{kiri}_6 \text{g}^{\text{is}}\text{mes-a gurun il}_2\text{-la-g}^{\text{u}}_{10} \text{hi-li-zu ze}_2\text{-ba-am}_3$, 'mio giardino di alberi mes che porta frutto, la tua attrattiva è dolce' (l. 29) serva a caratterizzare l'aspetto di desiderabilità che contraddistingue il dio agli occhi della consorte.

Con lo stesso intento, gurun viene impiegato anche nella definizione dell'ambiente creato da Enki per il proprio tempio in *Il viaggio di Enki a Nippur* (ETCSL 1.1.4); qui il santuario del dio appare come una montagna che galleggia tra i canneti. Le acque che lo circondano sono piene di pesci che nuotano scuotendo le onde con il loro fare frenetico, mentre gli uccelli covano nei frutteti verdi carichi di frutta (ll. 75-82). È chiaro che l'immagine che si vuole dare di questo sito è quella di un luogo perfetto, dove abbonda tutto ciò che è necessario alla vita. La presenza del tempio, come immagine della tutela divina sulla città di Eridu, produce un diffuso senso di prosperità veicolato dalle immagini di animali e vegetazione che si moltiplicano e prosperano per volere della divinità. Lo stesso avviene per la dea e per il suo Paese grazie all'amore del futuro sposo di questa, il quale rappresenta a sua volta l'immagine prototipica del sovrano giusto e attento che, prendendosi cura della divinità, fa sì che essa conceda il suo favore al Paese intero. Per il medesimo motivo l'amorevole cura di Inanna per il mitico sovrano di Uruk, Enmerkar, in *Enmerkar ed il signore di Aratta* (ETCSL 1.8.2.3), permette al tempio della dea, situato nell'area sacra di Kullaba, di risplendere come un albero mes che porta frutti (ETCSL 1.8.2.3 ll. 25, 216, 266).

Desiderosi di acquisire, mantenere e ostentare, un tale favore sono sicuramente anche i sovrani della Terza Dinastia di Ur. Šulgi, secondo sovrano della dinastia, in un inno reale viene descritto esattamente come un albero da frutto rigoglioso, attestando così che la sua fortuna è legittimata dall'intervento divino che gli garantisce un regno prospero (*Šulgi D l. 33* ETCSL 2.4.2.04). Nel caso, invece, di Samsuiluna di Babilonia il termine gurun è impiegato in una benedizione rivolta al sovrano con l'intento di rendere la sua vita lunga (ETCSL 2.8.3.5 l. 45), apparentemente spostando il focus dal Paese alla figura del sovrano.

Tuttavia, immagini di luoghi floridi possono anche essere impiegate in letteratura con intenti diametralmente opposti. Nel mito *Inanna ed Ebiḫ* (ETCSL 1.3.2), la dea di Uruk ingaggia una lotta contro la montagna Ebiḫ, colpevole di non averle presentato adeguatamente omaggio; una delle imprudenze della

²¹ Il problema nasce dal fatto che nel testo non vi è un riferimento diretto al giovane dio. Ad essere menzionata è la dea Dumuzi-abzu (l. 30), che nonostante l'omofonia con lo sposo di Inanna, nel III millennio è conosciuta come una divinità femminile e solo in periodi più tardi compare come figura maschile (George 2003: 861).

montagna è proprio quella di ostentare una eccessiva magnificenza e di crederci al livello stesso degli dei. Inanna, in risposta, si scaglia con tutti i suoi poteri contro le pendici rigogliose di Ebiḫ per distruggerle e raderle al suolo.

3.2. Ḫašḫur

Si è avuto modo già di incontrare il termine Ḫašḫur ‘mela’ o ‘melo’. È abbastanza frequente nel contesto dei componimenti amorosi e spesso può capitare in combinazione con il termine kiri₆.²² Ḫašḫur viene menzionato in quattro inni reali dedicati al sovrano Šulgi ed è nella maggior parte dai casi utilizzato per descrivere indirettamente qualità del re insieme o, in contrapposizione, al cedro (^{ḡis}erin). Nell’Inno Šulgi P (ETCSL 2.4.2.16) ad esempio, egli viene definito da Lugabanda come un cedro irrigato che si erge tra i meli:

[^{ḡis}er_{in} duru₅ ^{ḡis}ḫa-š_u-ur₂-ra du₃-a-[am₃]
a-a-zu an kug-ge pa mu-ni-mul-^lmul^l

Egli è un cedro ‘bagnato’ che si erge tra i meli,
Tuo padre, il santo An, possa far crescere a lui i rami.
(Šulgi P ll. 5-6)

Seppur non sia ben chiara quale sia la caratteristica che lo contraddistingua, poiché dal testo non si può estrapolare con certezza cosa nell’immaginario sumerico il melo avesse in meno rispetto al cedro, l’espedito retorico deve servire a far risaltare degli aspetti del re. In realtà, sia il melo che il cedro, nella letteratura in lingua sumerica, sembrano alberi da frutto molto apprezzati per i loro prodotti. Tuttavia, ciò che può differenziare le due specie arboree in questo particolare esempio è l’aggiunta dell’aggettivo duru₅, ‘bagnato’ o ‘irrigato’. La mia impressione è che il passo in questione in Šulgi P intenda solo sottolineare che il sovrano è un cedro più rigoglioso in un frutteto già di per sé benedetto dal favore divino. Egli spicca con i suoi rami che si estendono, grazie all’aiuto del dio An, in un Paese florido e prospero. Un’espressione simile è contenuta alla linea 35 di Šulgi D che si vedrà nel paragrafo dedicato al cedro.

Nell’Inno reale Šulgi N (ETCSL 2.4.2.14), alla linea 7 del testo, un gruppo di meli splendenti posti a ridosso del canale costituisce il luogo in cui il sovrano potrà incontrare la sua compagna e il figlio avuto da lei. Nel caso specifico di questo esempio, l’aspetto erotico di solito associato a frutteti e corsi d’acqua²³

22 Con il sostantivo kiri₆ ci si riferisce ad un’area caratterizzata dalla presenza di alberi o piante generalmente coltivate. Quando non specificato altrimenti, il kiri₆ parrebbe essere un giardino di palme da dattero (Greco 2015: 21). Va inoltre considerato che un palmeto spesso ospita una moltitudine di specie vegetali grazie alla presenza delle lunghe foglie in grado di procurare l’ombra necessaria alla semina di esemplari più delicati.

23 Per il ruolo giocato da canali e corsi d’acqua nelle vicende d’amore divine, si vedano composizioni quali *Enki e Ninhursaga* (ETCSL 1.1.1), *Enlil e Ninlil* (ETCSL 1.2.1); entrambi i testi sono trattati da Leick (1994). Per il rapporto tra irrigazione e sessualità si veda Cooper (1989).

perde la sua valenza sessuale per divenire un luogo dove il sovrano potrà trascorrere piacevolmente il suo tempo con gli affetti familiari. Questo non sembra però il caso dell'inno *Šulgi Z* (ETCSL 2.4.2.26), dove i meli assieme ad altri alberi da frutta accolgono l'incontro tra il re e la dea. Una tale differenza di utilizzo del termine fa ritenere che l'idea di fondo che gli scribi volessero richiamare, sia quella della piacevolezza e della dimensione privata di ciò che può avvenire in questi frutteti. Le fronde degli alberi da una parte offrono una gradevole protezione dal sole, dall'altra un certo riparo da occhi indiscreti. Così facendo allontanano la scena dalla vita frenetica della città per riportare l'uomo ad una dimensione quasi atemporale. In più, i giardini e gli orti costituiscono un punto di incontro tra l'ordinamento del cosmo, che ha il suo culmine nella città, e gli spazi esterni della steppa, soggetti a differenti leggi e tutele – naturali e divine – più vicine ad uno stato selvaggio pre-civile. Il frutteto è pertanto una forma di caos ordinato in cui l'uomo è in stretto rapporto più con i sensi che con la ragione (si veda Besnier 2002 sul ruolo ambiguo del giardiniere). Anche il riferimento costante alla presenza di frutti, alla dolcezza dei prodotti della terra, alla rigogliosità delle erbe piantate ed irrigate, sono tutti chiari richiami ad una sensualità che nel mondo vegetale trova così modo di esprimere una serie di aspetti prettamente umani come l'eccitazione sessuale, l'innamoramento, l'intraprendenza di un giovane amante, la maturità sessuale ecc.

Nel canto *DI B*, Inanna²⁴ si riferisce al giovane amato con tali parole:²⁵

𒀭𒀭𒀭kiri₆ 𒀭𒀭𒀭hašhur-a ul gur₃-ru-ĝu₁₀ ħi-li-zu ze₂-ba-am₃
 𒀭𒀭𒀭kiri₆ 𒀭𒀭𒀭mes-a gurun il₂-la-ĝu₁₀ ħi-li-zu ze₂-ba-am₃

Mio giardino di meli che porta gioia, la tua attrattiva è dolce,
 Mio giardino di alberi mes che portano frutto, la tua attrattiva è dolce.
 (*DI B* ll.28-29)

È chiaro come la metafora del giardino di meli e mes, nell'ottica di Inanna, serva a richiamare la floridezza, l'attrattiva e la dolcezza del giovane amato. A favore dell'attribuzione delle due metafore sopra citate al dio Dumuzi, potrebbe concorrere l'augurio della dea Inanna in *DI Q*²⁶ (ll.7-9, 13-15, 19-21):

24 I nomi di Inanna o Dumuzi non compaiono mai chiaramente in questo caso; uniche eccezioni solo la menzione della dea nella dossologia finale, che farebbe propendere per identificare la fanciulla del testo con Inanna, e quella di Dumuzi-abzu, che nel contesto sembra essere stata scambiata dallo scriba con il Dumuzi di Badtibira, noto sposo della Signora di Uruk.

25 È la donna a parlare, visto l'uso del registro emesal. Questa si rivolge all'amato chiamandolo prima 'giardino', poi 'figurina' (dim₃) – forse una statuetta – ornata di pietre preziose. Sebbene nelle linee precedenti l'uomo avesse elencato le attrattive della giovane, menzionando anche piante, tra cui l'orzo (še), non vi è concordanza tra le metafore nelle due sezioni del canto. Inoltre, è nota l'associazione tra l'albero mes, come si vedrà oltre, e lo sposo della dea Inanna. Per queste ragioni propendo per identificare i due personaggi con Inanna e Dumuzi e attribuisco alla prima il passaggio alle linee 28-29.

26 Il presente componimento è trattato da Sefati e Klein (2012: 311-314).

h_e₂-buluĝ₃-e h_e₂-buluĝ₃-e [ĝi^{is}]ħaš[hur] x x [h_e₂-buluĝ₃-e]
 ĝi^{is}ħašhur la₃-a h_e₂-buluĝ₃-e ĝi^{is}?ħa[šhur[?] <h_e₂-buluĝ₃-e>
 ĝi^{is}ħaš[hur]- [e] KU h_e₂-keš₂-re ĝi^{is}ħaš[hur[?]-e[?]]

Possa fiorire, possa fiorire, possa il me[lo fiorire]
 Possa il melo di miele fiorire, il me[lo] <possa fiorire>
 Possa il me[lo] ancorarsi, [possa il m]elo [fiorire]
 (DI Q ll. 7-9)

lu₂ ki-si[kil] [ĝi^{is}]ħašhur buluĝ₃-e-d[e₃ x x x x]
^dInanna ĝi^{is}ħašhur buluĝ₃-e-d[e₃ x x x x]
 ĝi^{is}ħašhur-e KU keš₂-re-[e- de₃ x x x x]

La vergine, per far fiorire il melo [...]
 Inanna, per far fiorire il melo [...]
 Per far ancorare il melo [...]
 (DI Q ll. 13-15)

in-ĝa₂-buluĝ₃ im-ĝa₂-buluĝ₃ <ĝi^{is}ħašhur im-ĝa₂-buluĝ₃>
 ĝi^{is}ħašhur li-a²⁷ im-ĝa₂-bul[uĝ₃ ĝi^{is}ħašhur <x x x x]
 ĝi^{is}ħašhur-e KU im-ma-ab- keš₂ [ĝi^{is}] [ħašhur-e ...]

È fiorito, è fiorito <il melo è fiorito>
 È fio[r]ito] il melo di miele []
 Si è ancorato il melo, il [melo]
 (DI Q ll. 19-21)

Sebbene sia difficile riuscire a capire se la metafora si riferisca al giovane o alla sua amata, ritengo che si potrebbe ugualmente tentare di ricollegare il melo al dio Dumuzi. Alle linee 4-6, infatti, la dea riporta di aver ricevuto dei doni dal toro selvaggio (epiteto di Dumuzi), il quale si sarebbe recato all’abitazione della dea con dei presenti. A questo punto Inanna esprime il desiderio che alcune piante (melo, rapa, pioppo e vite) possano crescere forti, germogliare, dare frutti e fissare saldamente le loro radici nel terreno. Ritengo pertanto che in questo caso si sia in presenza di una benedizione per l’amato. Egli verrebbe qui rappresentato attraverso la metafora vegetale, coerente con l’offerta di doni che il dio ha presentato al tempio della sua sposa. D’altronde ben noti sono passi di questo genere in cui il giovane amato viene benedetto dalla dea con auguri di lunga vita, regno saldo e prosperità. Va però anche detto che la proposta di identificare Dumuzi con le piante citate nel canto potrebbe essere supportata anche da alcune somiglianze con dei passi di *DI F* in cui la dea, come si vedrà nel prossimo paragrafo, fa libagioni di acqua per far ‘crescere’ – probabilmente si deve intendere nel senso di ‘prosperare’ anche se sono ovviamente attivi contemporaneamente vari livelli interpretativi – il suo albero mes nel quale è espressamente da vedersi il personaggio di Dumuzi.

27 Si veda il commento di Sefati e Klein (2012: 317) alla linea 20 del testo in analisi.

3.3. Mes

L'albero mes, purtroppo non ancora identificato, è ben noto nella letteratura in lingua sumerica di questo periodo. Questo albero sembra rivestire una certa importanza sia per il suo valore in ambito regale, sia per la meraviglia che doveva suscitare in chi lo guardasse. Gli sono spesso accostati appellativi come bianco o splendente (babbar₂), vitale (zid), eccelso (mah), grande (gal).

Il fondatore della Terza Dinastia di Ur, Ur-Namma, viene definito “albero mes bianco che cresce in un luogo piacevole ad Uruk” (lugal mes babbar₂ urim₅^{ki}-ma ki dug₃-ge mu₂-a). Purtroppo esistono solo due attestazioni in tutta la letteratura di un albero mes bianco (*Ur-Namma I* ii 8 ETCSL 2.4.1.a; *Enmerkar e il signore di Aratta* l. 27 in questo caso però è utilizzato come *vehicle* in una metafora riguardante il tempio fatto costruire dal re Enmerkar), e non è possibile capire se costituisca una specie diversa o se questa sua proprietà serva ad evidenziare una qualche qualità specifica del *tenor*. È ad ogni modo possibile immaginare che l'effetto che si voglia ricercare grazie a queste figure retoriche sia di riproporre lo stato di meraviglia che persone o cose associate a tale albero potessero infondere in chi si trovasse al loro cospetto. Šulgi, successore di Ur-Namma, nel suo inno *Šulgi D*, viene rappresentato come un albero mes vitale (o ‘retto’, dato il doppio valore del termine zid), carico di frutti, che ispira ammirazione. Questo secondo esempio sembra avvalorare quanto detto per il testo precedente: il mes suscita stupore per la sua bellezza, la sua ricchezza ed abbondanza di frutti. Alla linea 56 dello stesso testo, il re è di nuovo paragonato a questa splendida pianta e si asserisce in tale occasione che Enki lo abbia favorito come un albero mes e una palma da dattero (^{6is}ĝišnimbar). Per lui An ha decretato un destino favorevole, mentre Enlil gli ha concesso la signoria sul Paese. Šulgi, in questo modo appare come un motivo di orgoglio e ammirazione anche per le divinità del *pantheon*, che gli rivolgono le proprie attenzioni e lo tutelano nella sua ascesa. Si comincia a vedere già in questo esempio un'ulteriore caratteristica di personaggi così vicini alla sfera divina come i sovrani, mitici o storici, ossia la loro capacità di entrare in contatto con piani diversi. Tale aspetto ben si appresta a venir rappresentato dall'immagine dell'albero, richiamando l'immagine dell'*axis mundi*. Tale concetto diviene in parte più esplicito in *Šulgi P*, nelle parole della dea Ninsun, la quale, riferendosi a Šulgi nell'ambito di un dialogo con il mitico re di Uruk Lugalbanda, lo descrive in tali termini:

mes pa mul-ĝu₁₀-um ki ma-an-dar²
 [x] ʾma^l-dam ʾmu^l-mu ma-a-tum₂
 [x] X MUŠ×MUŠ' (ERINA₃)-ĝu₁₀-um ur₂ ma-ʾa-gur^l

Egli è il mio albero mes dagli ampi rami, apre il terreno per me,
 [x] negli anni porta abbondanza per me,
 Egli è il mio [x] nardo,²⁸ rinforza le radici per me.
 (*Šulgi P* ll. 15-17)

²⁸ Si segue qui nella traduzione del testo Klein (1981: 37) e commento alla linea 17 (*ivi*: 39).

Nell'affermazione di Ninsumun sembra potersi leggere un accenno ai due vettori di comunicazione che il re, attraverso la sua persona, attiva tra il piano divino e quello umano. L'atto di rompere il terreno per piantare solide radici per la dea, oltre a sottolineare che Šulgi si sta costruendo un regno saldo con forti fondamenta, indica che sta ancorando il proprio operato all'ambito umano. Specificare che lo faccia 'per' la dea manifesta anche che c'è un movimento dal piano divino verso quello umano. Viceversa allungare i rami, vuol dire non solo espandere il proprio potere in un ipotetico piano orizzontale, ma anche estenderli verso l'alto, verso il cielo delle divinità e quindi lungo un vettore verticale.

Sempre più sviluppata appare la medesima immagine in *Išme-Dagan*²⁹ A+V (ETCSL 2.5.4.1) dove il movimento progressivo del re verso l'alto è reso esplicito nell'espressione:

ēis^{is}mes maḥ₂ ur₂ gur-ra pa mul daḡal-la-me-en
 an-dul₃ ki-en-gi-ra ḡissu dug₃-ga-me-en
 ki saḡ₃ suku_x(SUKUD)-ra₂ šu nu-teḡ₃-ḡe₂₆-me-en

Io sono un eccelso albero mes con radici spesse e rami ampi splendenti,
 Io sono la copertura di Sumer, una dolce ombra,
 Sono un posto che nemmeno l'uomo più alto può raggiungere.
 (*Išme-Dagan* A+V ll. 239-241)

Questa definizione che il sovrano dà di se stesso è una summa delle precedenti metafore utilizzate per Ur-Namma e Šulgi. Alla linea 239 si possono individuare il tema della meraviglia, racchiuso nel termine maḥ, e quello della vettorialità verticale, attraverso l'utilizzo delle parti distali della pianta (ur₂; pa), che permette al sovrano di unire due piani cosmici (radici=sotto=piano umano; rami=sopra=piano divino). Alla linea 240, invece, compare l'idea di protezione e di sollievo che il sovrano offre a chi si rivolga a lui e chi si affidi al suo comando (ḡissu dug₃-ga). Infine, alla linea 241 vi è un'ulteriore riproposizione della vettorialità che collega il re alle divinità, ma si introduce anche l'aspetto di unicità che caratterizza il sovrano dagli uomini comuni: egli è inarrivabile, non conosce paragone, poiché appare proiettato verso una dimensione non raggiungibile da altri uomini.

In questo senso, va intesa anche la linea 519 di *Enmerkar e il signore di Aratta* in cui il mitico sovrano di Uruk è paragonato ad un alto albero mes e subito dopo associato al dio Enlil, nominato qui nelle vesti di 'padre' divino del sovrano mitico (lugal-ḡu₁₀ [ēis^{is}mes] gal dumu^den-lil₂-la₂-ke₄). È possibile supporre che qui l'immagine dell'albero serva ad introdurre il rapporto familiare, estremamente diretto, con una divinità; la metafora servirebbe allora ad indicare l'eccezionalità del caso di Enmerkar, a elevarlo sopra agli altri uomini e a connetterlo al cielo degli dei. Si noti, inoltre, che uno dei temi centrali in questa composizione è l'affermazione da parte sia di Enmerkar che del signore di Aratta di possedere il favore di Inanna, della quale entrambi pretendono di

29 Sovrano appartenente alla Dinastia di Isin (2017-1794 a.C.).

essere il favorito. Sarà poi chiaro nel finale che la disputa può essere vinta solo dal re di Uruk.

Fino ad ora si è parlato di come sovrani storici e mitici siano associati all'albero mes, colui che però più di tutti sembra meritare tale appellativo è proprio lo sposo di Inanna, Dumuzi. Seppur associato a tale specie solo in due canti, il già citato *DI B* 29 e *DI F*, il giovane dio è colui che meglio di tutti sembra poter incarnare gli attributi di questo albero. In *DI F*, la dea Inanna sembra compiere degli atti rituali che prevedono libagioni o aspersioni d'acqua che coinvolgono il suo sposo, qui chiamato Amaušumgalanna. Questo viene associato all'albero per mezzo di similitudini (ll. 14, 16, 31, 36) e metafore (ll. 10, 12, 25), creando un effetto di identificazione tale che non si riesce a distinguere se l'atto rituale della dea venga eseguito in presenza della pianta o dello stesso giovane.

[... A] [da]- [mul-mul] mes-ĝu₁₀ pa da-e₃
 [e₂] [d^{mu}]- [ul]-lil₂-la₂-ke₄ a da-aĝ₂-su₃
 [x x] x a da-mul-mul mes-ĝu₁₀ pa da-an-e₃
 [x x] [e₂]-kur-ra a da-aĝ₂-su₃
 [(x)] [lugal]-ĝu₁₀^{ĝis}mes-gin₇ kisal-la bi₂-in-mu₂-mu₂
 [e₂] [d^{mu}] [mu]-ul-lil₂-la₂-ke₄ a bi₂-in-su₃
 [lugal?] ^dama-ušumgal-an-na ^{ĝis}mes-gin₇ kisal-la bi₂-in-mu₂-mu₂

Farò risplendere [...], il mio mes, farò germogliare i rami,
 Nel [tempio] di Enlil, spargerò acqua,
 Farò splendere [...], il mio albero mes, farò germogliare i rami
 [...] nell'Ekur spargerò acqua,
 Il mio [...] re, come un albero mes farò crescere nel cortile,
 Nel [tempio di En]lil spargerò acqua,
 Il re Amaušumgalanna, come un albero mes, farò crescere nel cortile.
 (*DI F* ll. 10-16)

Amaušumgalanna, ossia Dumuzi, nei panni del consorte di Inanna – e quindi di sovrano prototipico scelto dalla stessa dea per governare al suo fianco – è indubbiamente il *tenor* di queste figure retoriche e concettuali. Egli è un albero che necessita della garanzia sacrale della dea per potersi affermare (nel testo definito 'crescere'), per poter accrescere il proprio potere e la propria influenza (da cui l'immagine dei rami che germogliano e si irradiano). L'intervento della dea mette in chiaro che Dumuzi acquisisce il proprio potere per volere di Inanna: vi è un'azione di tutela che questa mette in atto per garantire all'amato legittimità di governo. In tal caso è Inanna a curarsi del suo amato come farebbe di un giardino. La menzione dell'acqua non allude, come ci si aspetterebbe dai canti d'amore, all'inseminazione della dea e, di conseguenza, del terreno. Il noto rapporto tra 'acqua' e 'liquido seminale'³⁰ non assume qui

³⁰ Entrambi i termini si scrivono in sumerico con il segno A e spesso è solo il contesto ad indicare quale dei due significati venga chiamato in causa dal testo.

lo stesso significato che ci si potrebbe attendere ad esempio nei miti cosmogonici riguardanti Enki;³¹ se si volesse vedere un'allusione nel testo all'unione sessuale dei due amanti, si dovrebbe comunque tenere presente quali siano i giochi di forza presenti nel canto e, pertanto, ricordare che la tutela del sovrano, qui nelle vesti di Dumuzi, è demandata alla sposa divina.

3.4. Ildag

Dell'albero conosciuto come ildag, probabilmente da riconoscersi nel pioppo, si hanno soltanto cinque attestazioni, di cui due peraltro fortemente lacunose e pertanto impossibili da inquadrare in un contesto. Tre sono le linee che verranno di seguito analizzate: *Šulgi D l. 32*, *Šulgi Z ii 15* ed un *Inno a Inanna* (ETCSL 4.7.a).

La prima precede una delle attestazioni cui si è avuto modo di accennare brevemente sopra, parlando del termine gurun. L'albero ildag, infatti, è menzionato in questo caso assieme ad altri elementi vegetali, che concorrono a delineare gli aspetti salienti del personaggio di Šulgi:

^{si}ildag₂ ki-en-DU zag-ga du₃-a-gin₇ usu-a-me-en₃
 mes zid gurun₇-na gun₃-a-gin₇ u₆ di dug₃-ga-me-en₃
 ġišnimbar dilmun kug-gin₇ ^dnin-e₂-gal-ke₄ mi₂ zid dug₄-ga-me-en₃
^{si}erin duru₅ ħa-šu-ur₂-re mu₂-a-gin₇ ġissu dug₃-ga-me-en₃

Sei forte come un albero ildag che sta eretto sul fianco del canale,
 Sei una dolce visione come un albero mes vitale, carico di frutti colorati,
 Ninegalla ti favorisce come una sacra palma da dattero di Dilmun,
 Sei una piacevole ombra come un cedro bagnato che cresce tra gli ħašur.
 (*Šulgi D ll. 32-35*)

Come si era visto in *Išme-Dagan A+V*, gli attributi di un giusto sovrano possono essere resi in letteratura attraverso una complessa allegoria che associ il re (quello che chiameremmo *tenor*) e il mondo vegetale (corrispondente al *vehicle*); le singole qualità di Šulgi, allora, verranno tradotte concettualmente in una serie di immagini appartenenti ad un diverso ambito, in questo caso quello floristico.

Questa volta i tratti evidenziati sono forza, fermezza o solidità, rapporto diretto con una fonte di tutela, capacità di instillare meraviglia, desiderabilità ed infine abilità di garantire protezione e beneficio per chiunque si rivolga alla figura del sovrano. Si nota immediatamente come la maggior parte delle qualità siano valide per entrambi. Ciò indica che l'ideologia regale è sostanzialmente simile sotto i due sovrani, ma anche che la struttura culturale che sottostà ai due testi è in parte sovrapponibile. In entrambi i casi l'albero mes è menzionato per fare riferimento allo splendore emanato dalla figura del re, e tutti e due i testi fanno riferimento all'ombra riflessa dalla chioma dell'albero

31 Per una discussione su tali composizioni si veda il lavoro di Leick (1994: 21-29).

(il sovrano) sulle sue genti. Di nuovo in *Šulgi D* c'è la menzione dell'albero ildag, citato per la sua robustezza, grazie alla quale egli troneggia sulle rive del canale. Lo stesso cenno alla prossimità dell'albero al corso d'acqua ritengo sia un modo per riferirsi al favore divino di cui il sovrano gode. In altre parole, l'albero sarebbe qui rappresentato nelle immediate vicinanze della fonte di vita che lo sostiene, alludendo allo speciale rapporto che lega Šulgi a Inanna, che gli fa da garante. La dea è nominata infatti alla linea 34 proprio in merito alla benevolenza che mostra di riservare al re di Ur.

Sempre a Šulgi è da ascrivere la seconda menzione dell'ildag qui analizzata (*Šulgi Z* ii 15): si tratta di una richiesta avanzata dal re a Inanna, appellata qui nin_9 - $\hat{g}u_{10}$, 'sorella mia'. Il sovrano confessa di voler raggiungere alcune piante o orti in compagnia della dea, dove potrà trascorrere del tempo con lei, seducendola sotto le fronde degli alberi. Tra le specie enumerate vi è proprio l'ildag. Il passaggio, merita di essere menzionato proprio perché qui l'ildag viene nominato assieme al corso d'acqua. In questo caso, il riferimento potrebbe contenere un secondo livello interpretativo e assumere toni più licenziosi. In questo preciso contesto, infatti, il tema erotico sembra prevalere sugli intenti propagandistici che invece accentuano i tratti regali in *Šulgi D*.

Seppur in modo più sfumato, anche l'*Inno a Inanna* mira a esaltare la desiderabilità del pioppo invece che la sua durezza. Nel testo in questione, in una sezione sfortunatamente alquanto lacunosa, Inanna, parlando del suo rapporto con l'amato, definisce Dumuzi come un albero ildag lussureggiante che troneggia (gub, lett. 'sta') e riempie il cuore della dea di attrattiva (ll. 46-47).

3.5. *Ĝišninbar*

Il termine indica la famosa palma da dattero, pianta di estrema importanza nell'ambito della coltivazione di giardini ed orti in Mesopotamia. Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, però, il numero di attestazioni di questa specie nella letteratura di carattere amoroso è limitato. Il termine può comparire in combinazione con altri elementi vegetali; è questo ad esempio il caso di *Šulgi D* ll. 34, 56 (paragrafo 3.4). Le fonti rimanenti sono, in realtà, meno interessanti. Una di queste, contenuta in *Šulgi N*, nonostante presenti il tema dell'irraggiamento dei rami dell'albero, come altri testi già citati, si riferisce al figlio del sovrano e non a lui:

[mu]-nim-mar-zu³² pa la₂-la₂-de₃
^[ĝi^{is} ?]peš₃-gin₇ asila ħe₂-la₂

Possa la tua palma da dattero estendere i suoi rami,
 Possa diffondere gioia come un albero di fichi.
 (*Šulgi N* l. 93)

In questa benedizione che la madre pone alla fine della ninna nanna per il principe in fasce, la prima augura al futuro re di poter crescere e aumentare il

32 Si ha qui la forma emesal.

proprio potere sul Paese come farebbe una palma con la sua chioma, e di essere una fonte di sollievo e letizia – e quindi indirettamente di prosperità – per le sue genti, come lo sarebbe un fico che delizia chi ne assaggi i frutti.

La palma compare due volte nel cosiddetto ciclo di Dumuzi-Inanna. In *DI Y*, Inanna descrive l'amato come colui che si distingue (lett. 'è perfetto') nell'assemblea grazie alla sua capigliatura, somigliante alle fronde della palma da dattero. Se si tratti di una metafora o se il brano vada inteso in senso letterale e quindi ci si stia riferendo davvero alla capigliatura del dio che ricorda le fronde della palma è difficile da accertare. Sempre riferita a Dumuzi è la linea 10 di *Manchester Tammuz*,³³ in cui Inanna si riferisce al dio come la palma da dattero del palazzo, forse alludendo alla sua bellezza o paragonandolo ai giardini che si pensa potessero ornare alcuni complessi, tra cui anche templi e palazzi (cfr. Besnier 2004). Differente invece il cenno al ĝišnimbar in *DI W*. In questo testo, vengono elencati beni tipici del mondo agro-pastorale, che serviranno a sfamare il gregge di Dumuzi, probabile metafora dietro cui può vedersi un riferimento alle genti che confidano nella figura del re. Sono convinta che, in questo caso, la presenza del ĝišnimbar, inserito in un elenco così vasto e variegato, debba essere considerato come un elemento che assume più importanza nel contesto generale rispetto a quello che il termine stesso rappresenta. In altre parole, è l'insieme di tutte le parti ciò che interessa allo scriba, non la singola pianta.

3.6. Erin

Il cedro costituisce un albero importante nella tradizione letteraria in sumerico. Esso è al centro delle vicende epiche del sovrano della prima dinastia di Uruk, Gilgameš, nella famosa impresa che lo vede fronteggiare Huwawa, il guardiano della foresta dei cedri. La fragranza del cedro sembra essere un incenso molto diffuso all'interno degli edifici templari (*Enlil e Sud* l. 148, ETCSL 1.2.2; *Cilindri di Gudea* l. 205, 356, 510, 558,.) ma è anche noto l'uso del legno di questo albero per costruzioni importanti come templi o palazzi (alcuni esempi desunti dalla letteratura possono essere: *La maledizione di Agade* l. 134, ETCSL 2.1.5; *Cilindri di Gudea* l. 308, 596-597, 722; *Lamentazione per Sumer e Ur* l. 420 ETCSL 2.2.3). Nel novero delle composizioni analizzate nel presente studio, il cedro è nominato quattro volte. Due sono state già citate: si tratta infatti di *Šulgi D* l. 35, in cui compare l'immagine dell'ombra gettata dalle fronde del cedro – rendendo ben chiaro quale sia l'aspetto del sovrano che in questo frangente la composizione intende sottolineare ed elogiare – e *Šulgi P* che paragona il sovrano ad un cedro succoso che troneggia tra i meli. Non ancora introdotte nei precedenti paragrafi sono le attestazioni di erin in *Iddin-Dagan*³⁴ A (ETCSL 2.5.3.1) alle linee 178 e 186:

³³ Il testo non compare nel catalogo on-line di ETCSL. Per l'edizione si veda Alster (1992).

³⁴ Predecessore di Išme-Dagan.

^{u2}numun₂-bur₂^{sar} šim^{gīs}erin-na-da mu-un-sikil-e-ne
nîn-ĝu₁₀ ki-nu₂-bi-še₃ mu-na-ab-ĝa₂-ĝa₂-ne

Erba alfalfa con fragranza di cedro hanno purificato
La mia signora, sul suo letto per lei lo hanno posto.
(*Iddin-Dagan A* l.178-179)

i₃ šim^{gīs}erin-na ki am₃-sud-e

Ella (Inanna) cosparge il pavimento con olio e fragranza di cedro
(*Iddin-Dagan A* l. 186)

Ci troviamo di fronte a uno dei passi relativi al cosiddetto matrimonio sacro. Il sovrano Iddin-Dagan, nel suo inno viene rappresentato nei momenti di intimità trascorsi assieme alla dea. Il punto focale di questi canti è costituito generalmente da due azioni rituali: la preparazione della dea³⁵ (al centro di molti canti del cosiddetto ciclo di Dumuzi-Inanna) e l’ornamento del letto con annessa consumazione dell’atto sessuale tra la dea e il suo amato (in rari casi, come in *Iddin-Dagan A*, viene fatto accenno alla preparazione del letto sul quale i due protagonisti trascorreranno insieme la notte). È qui fondamentale notare come il cedro ricopra in questo testo un ruolo fondamentale nel processo di purificazione del giaciglio sacro. Che il cedro venga considerato un albero dai connotati particolari si può intuire dal fatto che nella tradizione letteraria esso fosse sorvegliato da un personaggio mitico incaricato dallo stesso dio Enlil di proteggere la foresta. L’aroma del cedro viene chiaramente descritto nei *Cilindri di Gudea* l. 205 come ‘fragranza degli dei’ (šim erin ir-sim diĝir-ra-kam), e questo pare concordare perfettamente con il ruolo purificatore della pianta in contesti rituali. Tuttavia, non sembra che l’erin sia l’unico elemento vegetale che possa assolvere un tale compito. In *DI T* l. 41 il letto della dea viene cosparsa di ‘erbe (simili a) lapislazzuli lucenti’ (u₂-za-gin₃-dur₅-ru), invece in *DI Z* il letto è probabilmente ricoperto di fiori (mu-na₂-gi-rin-e). In *DI D* l dio Gibil è il responsabile delle cerimonie di purificazione del letto della dea. Il fine di tali atti è di permettere il corretto svolgimento dei rituali relativi allo *status* di ‘essere regina’³⁶ (nam-ga-ša-an) e secondo le linee 11-12 egli avrebbe compiuto tali atti rituali con l’aiuto dell’erba alfalfa e delle canne-ušub. Non è possibile purtroppo riuscire a ricostruire un rituale preciso basandosi su questi testi e non è nemmeno certo che ne esistesse uno solo. Il fatto che però queste particolari erbe siano nominate in contesti così speciali, deve comunque significare che fosse loro attribuito un enorme valore sacrale e che l’elemento vegetale dovesse avere un valore ai fini della buona riuscita della *performance*.

35 Per una trattazione sul tema si veda Verderame (2009).

36 La difficoltà di tradurre in italiano il termine sta nella mancanza, nella lingua italiana, di sostantivi distinti che permettano di esprimere concetti astratti come “regalità o status di re” e “status di regina” mantenendone i connotati di genere. Con nam-ga-ša-an, infatti, si intende l’essenza dell’essere regina.

3.7. Naĝa

Una pianta conosciuta con il nome di naĝa (emesal: nama) appare nei componimenti di carattere amoroso. Il contesto ricorrente è quello di atti rituali relativi all'ingresso in casa dei suoceri da parte del dio Dumuzi. L'azione rituale che richiede l'utilizzo di questa pianta è la lustrazione del corpo della dea Inanna. In alcuni testi del ciclo, la dea prima di unirsi al suo sposo, esegue una serie di gesti – descritti generalmente in modo simile nelle diverse composizioni – che comprendono: il lavaggio del corpo con acqua e potassa derivata dalla lavorazione dell'erba naĝa, l'uso di oli per il corpo, l'acconciatura dei capelli, la vestizione e infine l'assunzione dei simboli della divinità e del comando tipici della dea. Tali atti non compaiono sempre contemporaneamente nei vari componimenti e il loro ordine può variare leggermente, ma è chiaro che nei testi si alluda ad un medesimo contesto rituale.

Le attestazioni qui evidenziate inerenti l'uso dell'erba naĝa, o della potassa da essa ricavata, sono in tutto nove, suddivise in sei testi.

In *DI C* si può trovare una descrizione piuttosto dettagliata del processo di preparazione di Inanna. Alla domanda dell'amato su cosa stia facendo in casa, Inanna risponde elencando le azioni che ha compiuto prima che egli arrivasse:

a im-ma-tu₅ na-ma im-ma-su-ub
 a šen-dilim₂ kug-ga im-ma-tu₅
 na-ma bur babbar-ra im-ma-su-ub
 u₅ ze₂-ba bur-ra im-ma-šeš₄
 tu₆²pala₃ na-aĝ₂ ga-ša-an-an-na im-ma-mur₁₀

Mi sono lavata con acqua, mi sono frizionata con erba naĝa (potassa)
 Mi sono lavata con acqua della pura brocca-šendili
 Mi sono frizionata con erba naĝa (potassa) della ciotola bianca
 Mi sono unta con olio fine della ciotola
 Ho indossato l'abito della regalità ('essere regina')
 (*DI C* ll. 3-7)

È probabile che l'erba venisse processata prima dell'uso. Dalla lavorazione di questa materia prima si doveva ricavare, verosimilmente, una sorta di pasta da riporre in uno speciale contenitore. Quest'ultimo avrebbe potuto far parte degli arredi sacri del tempio, di modo che l'erba potesse essere utilizzata quando se ne fosse ravvisato il bisogno. Il termine bur richiama di per sé l'ambito sacro. La traduzione di questo sostantivo varia da 'offerta', 'sacrificio' a 'ciotola (in pietra)'. L'aggettivo babbar potrebbe riferirsi al colore della pietra utilizzata, ma anche alla natura splendente del contenitore e perciò legata ad un ambito ritualmente connotato. Purtroppo mancano informazioni più approfondite su come tale erba venisse trattata in queste occasioni speciali.

Analoga a quella del brano precedente è la descrizione della scena in *DI Pl.* 28, in cui ricompare sia il bacino šen che la veste pala. L'uso di acqua e potassa segue il medesimo ordine, anche se qui non viene ripetuto il gesto nella linea successiva e manca il contenitore in cui l'erba naĝa è riposta:

a mu-ši-tu₅ na-ma mu-ši-su-ub
 šen a tu₅-a X u₃-mu-ši-gub
 tug₂-ĝu₁₀ tug₂ aĝ₂ kalag-ga-gin₇ si ba-sa₂-e
 tug₂²pala₃ maḥ mu-na-kalag-ge-en

Per lui mi sono lavata con acqua e frizionata con potassa,
 Stando in piedi al bacino per lavarmi
 Per lui ho stirato i miei abiti, la veste del potere
 L'abito-pala eccelso ho reso forte per lui.
 (DI P ll. 28-31)

Il fatto che non vengano date maggiori informazioni su questi atti, potrebbe suggerire che dovessero essere più o meno noti allo scriba, tanto da non richiedere ulteriori spiegazioni. La potassa, inoltre, doveva essere uno strumento piuttosto diffuso. Appare sia in ambito rituale (cfr. Couto-Ferreira 2017: 104, n. 28) che nell'uso quotidiano, almeno per quanto concerne alcune specifiche categorie di individui. Sappiamo, infatti, che in alcuni casi questa particolare erba veniva consegnata, assieme alle razioni di cibo, ai messaggeri (Notizia 2009: 24).

Pressoché identico al brano contenuto in *DI C* è ancora un passo inerente la preparazione di Inanna: questa volta le linee in questione appartengono al canto, purtroppo fortemente lacunoso, *DI E1*. La dea, che non viene qui nominata nelle parti preservatesi, ma riconoscibile anche per la presenza nella scena della madre di Dumuzi, Duttur, dopo aver partecipato ad una processione rituale sembra dedicarsi finalmente alla solita serie di atti rituali prima di ricevere la visita della futura suocera.

Nella composizione *Iddin-Dagan A* troviamo l'unica attestazione della preparazione della dea all'unione con il sovrano che comprenda l'erba naĝa:

nin-ĝu₁₀ ur₂ kug-ge a mi-ni-in-tu₅-tu₅
 ur₂ lugal-la-še₃ a im-ma-tu₅-tu₅
 ur₂ ^di-din-^dda-gan-še₃ a im-ma-tu₅-tu₅
 kug ^dinana-ke₄ naĝa im-ma-an-su-ub-be₂
 i₃ šim ^{is}erin-na ki am₃-sud-e

La mia signora i sacri lombi, ella ha lavato con acqua,
 Per i lombi del re, ella ha lavato con acqua,
 Per i lombi di Iddi-Dagan, ella ha lavato con acqua,
 La santa Inanna per lei si è frizionata con erba naĝa,
 Ha asperso olio e profumo di cedro sul pavimento.
 (*Iddin-Dagan A* ll. 182-186)

La formula in questo inno è stata modificata, mentre l'ordine degli eventi è stato mantenuto. Tuttavia, si è deciso di dare maggiore rilievo alla coporalità e alla fisicità della dea ponendo l'accento sulla zona dei fianchi o del ventre per rendere più esplicito il ruolo del sovrano nel rituale. Il parallelismo tra il

termine ur_2 utilizzato alla linea 182 per indicare i fianchi della dea e alle linee 183-184 per riferirsi a quelli del re serve a legare ancor più intimamente i due personaggi. Come si può vedere il rituale, in sé, non è cambiato; la dea compie le medesime azioni che avrebbe eseguito se si fosse trattato di Dumuzi. L'identificazione funzionale tra sovrano e sposo divino della dea è pressoché assoluta, come suggerisce la menzione di Amaušumgalanna alla linea 189.

In un passo dei *Cilindri di Gudea*, il re riporta di aver installato Kinda-zid, un'entità divina poco conosciuta, nel tempio Eduga per occuparsi del ben più importante dio Ningirsu. Tra i compiti di Kinda-zid vi sono quelli di lavare Ningirsu con acqua e di frizionarlo con l'erba nağa per poi cospargerlo con oli. È probabile che, seppur ad un livello mitico, Gudea stia affidando a Kinda-zid la cura della statua del dio poliade di Girsu. L'effigie, come era prassi rituale, doveva essere lavata, 'nutrita' e fatta riposare come se si trattasse del dio in persona. La potassa infine può servire anche nei rituali di purificazione dei templi, come suggerisce la linea 6 (kur ki sikil-la nağa dub₂ dug₄-ga) dell'Inno ai templi (ETCSL 4.80.1).

Le proprietà purificatrici riconosciute a questa erba dovevano essere condivise anche da altre specie. Vi sono infatti alcune piante, conosciute dai testi in questione, che assumono l'aggettivo sikil: un esempio può essere l'innuš (*DI R* i 25, iii 14), o l'ılanum su cui l'eroe di Uruk, Lugalbanda, si stende per ricevere un sogno che possa aiutarlo ad entrare in contatto con la divinità (*Lugalbanda e la caverna* l. 337, ETCSL 1.8.2.1).

4. Conclusioni

La funzione degli elementi vegetali all'interno della documentazione letteraria non è rigida e costante, ma ha invece una certa fluidità e capacità di adattamento alle necessità del testo. Una stessa pianta può comparire in un caso come *vehicle* all'interno di metafore atte a descrivere personaggi o ambientazioni e, in un altro, come uno degli elementi necessari allo svolgimento di atti rituali. Nel primo caso, si è visto come le caratteristiche qualitative di alberi e piante ben si prestino a veicolare concetti quali grandezza, forza ed imbattibilità nel caso del sovrano, mentre quanto vengono associate alla dea Inanna evidenziano aspetti come dolcezza, desiderabilità e sensualità. Si è notato, inoltre, che uno stesso termine può riferirsi indistintamente ad entrambi gli amanti, che pure condividono tratti in comune come la capacità di suscitare meraviglia o attrazione. Indicativo è anche il fatto che non vi sia differenza nel modo in cui le specie vegetali tendono a descrivere la figura del sovrano rispetto a quella del dio Dumuzi. In tal modo, di fatto si rafforza quel legame che i sovrani intendono mantenere saldamente con la sfera divina, per garantire un supporto ideologico forte al potere che essi esercitano. L'elemento vegetale, quando compare nella descrizione di paesaggi o ambientazioni, tende a sottolineare quei caratteri dell'ecosistema che più si accordano con la situazione narrata nel componimento. Per questo motivo, i luoghi di incontro tra innamorati sono rappresentati carichi di frutti e di alberi frondosi che offrono riparo, in modo da celebrare l'abbondanza del Paese. Più che di

fertilità vera e propria, allora, credo si debba parlare di prosperità.³⁷ L'unione del sovrano (o di Dumuzi) con la dea, nella letteratura di questo periodo, non suggerisce che Inanna sia primariamente collegata al concetto di sessualità riproduttiva, come si può evincere dalla mancata menzione di una progenie.³⁸ In tal senso non si dimentichi il legame che avvince Inanna a figure che sono use a rapporti non finalizzati alla procreazione come nel caso delle prostitute (vedi *Inanna H*, ETCSL 4.7.8). Il sovrano, pastore che cura il proprio gregge, si assicura l'amore ed il sostegno della dea per garantire al suo regno tutto ciò di cui ha bisogno. Lo scambio avviene secondo entrambe le direttive, dal piano divino a quello umano e viceversa. Questa complessa operazione può essere resa in letteratura attraverso la metafora dell'albero, che affonda le radici nel terreno e protende i suoi rami verso il cielo. Allo stesso modo, infatti, il sovrano rinsalda il proprio governo nell'ambito terreno e si cura delle divinità con rituali che dimostrino e rinnovino sacralmente il suo impegno a servire gli dei.

L'elemento vegetale, con il quale l'uomo mesopotamico è in contatto pressoché ogni giorno, costituisce un mezzo perfetto per dare forma a concetti che altrimenti non sarebbero facilmente descrivibili. Aspetti dell'emotività difficili da esprimere attraverso concetti astratti, o semplicemente non tangibili ed invisibili, come possono essere l'impulso sessuale, l'amore, il benessere, il vigore, possono trovare nel mondo fenomenico un buon mezzo espressivo tramite la costruzione di figure retoriche che affondino in un *background* culturale noto a chi deve interpretarle.

Gli elementi naturali che richiamano l'ambito della prosperità, della lussuria e del piacere in generale come fiori o erbe profumate, alludono da una parte all'ambiente naturale che fa da sfondo alle vicende d'amore di Dumuzi ed Inanna, e dall'altra creano un legame con il personaggio di Dumuzi, che nella steppa ha la sua sfera di influenza. I fiori che ornano e purificano il letto all'interno del tempio richiamano indirettamente quelli su cui la dea e il suo amato si stendono nell'intimità del giardino. Il cosmo controllato di quest'ultimo è esso stesso un simbolo dell'azione ordinatrice del sovrano garantita dalla tutela divina, che ne rinnova l'azione cosmogonica. Non si deve però dimenticare che alcune di queste piante assumono anche un differente ruolo nei rituali presentati. La presenza della pianta naĝa, o di altre specie considerate in qualche modo sacre o pure, come sembra essere il caso della pianta innuš o ilanum, ci ricorda che gli elementi vegetali hanno anche una propria valenza intrinseca. L'unicità ed eccezionalità del rapporto tra Inanna ed il suo sposo richiede che i due si presentino puri e nel pieno delle proprie prerogative divine per far sì che il rituale avvenga correttamente; da qui l'interesse nelle composizioni per una sequenza di azioni che potrebbero sembrare ad un primo sguardo delle semplici formalità. Il fatto che, nei vari testi, ogni singolo gesto venga presentato con una struttura più o meno formulare serve a sot-

37 Già Vanstiphout (1984: 226) aveva avanzato delle riserve in tal senso.

38 Si sa che per alcune tradizioni a carattere locale il dio Šara viene considerato il figlio della dea (si veda Black e Green 1992), tuttavia si tratta di casi isolati.

tolinearne la solennità. Il risultato della corretta esecuzione di queste azioni sacrali, che mirano a rinnovare l’atto fondativo del tempo del mito, è descritta approfonditamente nelle composizioni. In tal senso vanno interpretate le benedizioni fatte dalla dea all’amato, in cui compaiono lunghi elenchi di specie vegetali. Queste devono essere considerate nel loro insieme, come espressione di una totalità e completezza che permette al Paese di ricevere, per mezzo del sovrano, tutto ciò di cui abbia bisogno.

In definitiva, nonostante la diversificata varietà di usi che possano avere i singoli elementi vegetali all’interno del *corpus* letterario e tradizionale sumerico inerente le figure di Inanna e del suo sposo, un ruolo che tutti essi condividono è la creazione di un immaginario di benessere che solo il re che si affidi alla sfera divina e ne riceva la benedizione è in grado di garantire al regno.

Bibliografia

Alster, Bendt

1971 “On the Sumerian Lullaby”, *RA*, 65, 1971, pp. 170-171.

1992 “The Manchester Tammuz”, *ASJ*, 14, 1992, pp. 1-46.

Besnier, Marie-Françoise

2002 “Temptation’s Garden: The Gardener, a Mediator Who Plays an Ambiguous Part”, in Parpola, S. e Whiting, R.M. (a cura di), *Sex and Gender in the Ancient Near East. Proceedings of the 47th Rencontre Assyriologique Internationale, Helsinki, July 2-6, 2001*. Part I-II. Helsinki, The Neo-Assyrian Corpus Project, pp. 59-70.

2004 “Vegetation in Mesopotamian Temple Precincts: Gardens “Sacred Groves” or Potted Plants”, *JAC*, 19, 2004, pp. 59-87.

Black, Jeremy A.; Green, Anthony

1992 *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary*. London. The Trustees of the British Museum.

Cooper, Jerrold

1989 “Enki’s Member: Eros and the Irrigation in Sumerian Literature”, in Behrens, H. et alii (a cura di), *DUMU-E2-DUB-BA-A. Studies in Honor of Åke W. Sjöberg*, Occasional Publications of the Samuel Noah Kramer Fund 11, Philadelphia, University Museum, pp. 87-89.

Couto-Ferreira, Erica M.

2017 “‘Let me be your canal’: some thoughts on agricultural landscape and female bodies in Sumero-Akkadian sources”, in Feliu, L.; Karahashi, F; Rubio, G. (a cura di), *The First Ninety Years: A Sumerian Celebration in Honor of Miguel Civil*, Boston / Berlin, de Gruyter, pp. 54-69.

George, Andrew

2003 *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, vol. I-II, Oxford, Oxford University Press.

Greco, Angela

2015 *Garden Administration in the Ĝirsu Province During the Neo-Sumerian Period* (BPOA 12), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ludovica Bertolini | “Lasciate che erigano il mio letto fiorito!”. *Elementi vegetali nella letteratura sumerica paleo-babilonese*

Harris, Rivkah

1991 “Inanna-Ishtar as Paradox and a Coincidence of Opposites”, *History of Religions*, 30, 1991, pp. 261-278.

Jacobsen, Thorkild

1975 “Religious Drama in Ancient Mesopotamia”, in Goedicke, H. e Roberts, J.J.H. (a cura di), *Unity and Diversity: Essays in History, Literature, and Religion of Ancient Near East (JHNES 7)*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, pp. 65-97.

Leick, Gwendolin

1994 *Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature*, London/NewYork, Routledge.

Notizia, Palmiro

2009 *I testi dei messaggeri da Ĝirsu-Lagaš della Terza Dinastia di Ur*, Messina, Di.Sc.A.M.

Ponchia, Simonetta

2009 “Some Reflections on Metaphor, Ambiguity and Literary Tradition” in Luukko, M.; Svärd, S.; Mattila, R. (a cura di), *Of God(s), Trees, Kings, and Scholars. Neo-Assyrian and Related Studies in Honour of Simo Parpola (StOr 106)*, Helsinki, The Neo-Assyrian Corpus Project, pp. 399-407.

Rubio, Gonzalo

2009 “Sumerian Literature”, in Ehrlich, C.S. (a cura di), *From an Antique Land: an Introduction to Ancient Near Eastern Literature*, Lahnam, Rowman and Littlefield Publishers, pp. 11-66.

Schretter, Manfred K.

1990 *Emesal-Studien. Sprach- und literaturgeschichtliche Untersuchungen zur sogenannten Frauensprache des Sumerischen (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 69)*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft.

Sefati, Yitschak

1998 *Love Songs in Sumerian Literature*, in *Bar-Ilan Studies in Near Eastern Languages and Culture*. Publication of the Samuel N. Kramer Institute of Assyriology, Ramat Gan, Bar-Ilan University Press.

Sefati, Yitschak; Klein, Jacob

2012 “Two Dumuzi-Inanna Love Songs: Dumuzi-Inanna Q and an Unidentified Song”, in Abraham, K. e Fleishman, J. (a cura di), *Looking at the Ancient Near East and the Bible through the Same Eyes, Minha LeAhron: A Tribute to Aaron*, Bethesda, CDL Press, pp. 309-329.

Selz, Gebhard J.

2014 “Plant Metaphors: on the Plant of Regeneration”, in Gaspa, S. et al. (a cura di), *From Source to History. Studies on Ancient Near Eastern Worlds and Beyond. Dedicated to Giovanni Battista Lanfranchi on the Occasion of His 65th Birthday on Ĝune 23, 2014 (AOAT 412)*, Münster, Ugaritverlag, pp. 655-667.

Vanstiphout, Herman L. J.

1984 “Inanna/Ishtar as a Figure of Controversy: Struggles of Gods”, in Kippenberg, H. G.; Drijvers, H.J.W.; Kuiper, Y. (a cura di), *Papers of the Groningen Work Group for the Study of the History of Religions (Religion and Reason, 31)*, Berlin/New York/Amsterdam, Walter de Gruyter/Mouton Publishers, pp. 225-238.

Ludovica Bertolini | “Lasciate che erigano il mio letto fiorito!”. *Elementi vegetali nella letteratura sumerica paleo-babilonese*

Verderame, Lorenzo

2009 “La vestizione di Inanna” in Botta, S. (a cura di), *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, pp. 63-73.

Westenholz, Joan G.

1992 “Metaphorical Language in the Poetry of Love in the Ancient Near East”, in Charpin, D. e Joannès, F. (a cura di), *La circulation des biens, des personnes et des idées dans le Proche-Orient ancien. Actes de la XXXVIIIe Rencontre Assyriologique Internationale, Paris, 8-10 juillet, 1991*, Paris, Editions Recherche sur les civilisations, pp. 381-387.

Whittaker, Gordon

2002 “Linguistic Anthropology and the Study of Emesal as (a) Women’s Language”, in Parpola, S. e Whiting, R.M. (a cura di), *Sex and Gender in the Ancient Near East. Proceedings of the 47th Rencontre Assyriologique Internationale, Helsinki, July 2-6, 2001*. Part I-II. Helsinki, The Neo-Assyrian Corpus Project, pp. 633-644.

Wilcke, Claus

1987 A Riding Tooth: Metaphor, Metonymy and Synecdoche, Quick and Frozen in Everyday Language, in Mindlin, M. et al. (a cura di), *Figurative Language in the Ancient Near East*, London, University of London, pp. 77-102.

Zisa, Gioele

[in stampa] “Il corpo sessuato delle dee. Agricoltura, pastorizia e mondo vegetale nella Mesopotamia antica”, in Bonanno, D. e Buttitta, I.E. (a cura di), *Narrazioni e rappresentazioni del sacro femminile. Atti del convegno internazionale in memoria di Giuseppe Martorana*, Acta diurna, Fondazione Buttitta.

Ludovica Bertolini ha ottenuto il Dottorato di Ricerca in Storia, Antropologia, Religioni presso l’Università di Roma La Sapienza nel settembre 2019 con una tesi riguardante le divinità sumeriche Inanna e Dumuzi. Attualmente, Bertolini si sta occupando del ruolo giocato dalle metafore nella costruzione della concezione di ‘spazio’ all’interno della tradizione letteraria in lingua sumerica risalente al periodo paleo-babilonese.

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

La rosa di Sharon

Fiori e piante nella tradizione ebraica antica

Ugo Volli

Università degli Studi di Torino, IT
ugo.volli@unito.it

Abstract

In the texts of the Jewish tradition, starting from the Torah, there is an abundant lexicon of plant species, which testifies to its settlement in the countryside. But the lexicon of flowers is much more limited, probably due to the geographical and ecological location of Jewish society in a land as arid as Israel was and also for cultural and religious reasons. Most of these quotes belong to the Canticle of Canticles, where they have an erotic character. But an abundant metaphorical and symbolic production developed on them which greatly expanded its meaning. The paper studies these developments in the Talmud, Zohar and Jewish tradition.

Keywords

Flowers; Song of Songs; Menorah; Lily; Rose

Sommario/Content

1. Problemi preliminari
 2. I fiori nella cultura ebraica
 3. *Shoshanah*
 4. *Havatzelet*
- Bibliografia

1. Problemi preliminari

Metafore e simboli floreali sono diffuse in molte culture civili e religiose, fra cui anche quella ebraica. Prima di esaminare questo dominio di senso, bisogna però affrontare due questioni preliminari. Il primo è la ragione di questa larga diffusione, che pur non essendo universale, è presente in moltissime culture, come ha mostrato Goody (1993). Dalle ricerche del grande antropologo britannico emerge che l'apprezzamento dei fiori è una costante molto generale fra gli esseri umani, ma essa è limitata da due fattori. Una è la scarsa presenza di fiori vistosi in certe regioni: così Goody per esempio spiega l'assenza di "cultura dei fiori" nell'Africa subsahariana, ma questo discorso si può estendere chiaramente a molte società che sono sorte in ambienti semidesertici o stepposi, o vi si identificano fortemente, come quella ebraica.

L'altro fattore più significativo sul piano teorico consiste nel fatto che abbastanza spesso la "cultura dei fiori" è bloccata dalla censura di società che in genere disapprovano anche altre forme di piacere visivo, come le rappresentazioni di oggetti naturali e in particolare del corpo umano,¹ gli ornamenti e i profumi. Questo accadde per esempio nei periodi di iconoclastia nel Cristianesimo, fra l'ottavo e il decimo secolo a Bisanzio e dopo la Riforma protestante nell'Europa settentrionale o nelle correnti islamiche più radicali.

Vale la pena di porsi comunque la nostra seconda questione preliminare, cioè il problema generale della predilezione per i fiori, che è un tratto della specie umana condiviso con buona parte degli uccelli e alcuni insetti.² Vi sono numerose teorie evoluzioniste su questo atteggiamento: Steven Pinker (1997) propone che l'affinità per i fiori sia radicata nell'evoluzione biologica della specie umana. Nelle savane dell'Africa i nostri lontani antenati avrebbero identificato i fiori come "precursori della crescita, segnando il sito di futura frutta, noci o tuberi per creature abbastanza intelligenti da ricordarli". In altre parole, fare attenzione ai fiori sarebbe stata una risposta adattativa che ha permesso agli ominidi di localizzare il cibo e quindi sopravvivere all'età riproduttiva:

La mia ipotesi è che [il piacere per i fiori] derivi da una combinazione di due fenomeni psicologici. Considerare i fiori come oggetti di bellezza e benessere, che determinano una preferenza dell'habitat umano, e regalarli come beni preziosi, di cui il cibo di alta qualità è l'esempio prototipico. Penso che entrambi siano universali e probabilmente si sono verificati all'inizio dell'evoluzione del moderno *Homo sapiens*.

Stephen Kaplan (1992) concorda: "In sostanza, si può costruire un convincente argomento evolutivo" intorno alle ragioni per cui amiamo i fiori. "È adattivo trovare fiori attraenti e preziosi, dal momento che voler rimanere dove sono mette chi ne è attratto in una posizione migliore per raccogliere il raccolto quando i frutti seguono". Da questa "biofilia" (Edward O. Wilson

1 Su questo tema si vedano anche Volli (2019), Goody (1997).

2 Per una discussione breve ma interessante, si veda Palewitz (2001).

1984), radicata nella costituzione della specie, deriverebbe il notevole paradosso per cui i fiori (o meglio le piante da cui essi sono prodotti) sarebbero capaci in un certo senso di manipolarci per indurci a preferirli (Pollan 2001), come accade nei numerosi casi di “coabitazione” biologica, o addirittura di simbiosi anche con gli animali domestici; ma questo caso avrebbe particolare importanza determinando non solo le nostre scelte estetiche ma anche la forma del paesaggio per favorirne la proliferazione.

Il primo problema preliminare, già accennato già nelle osservazioni di Godoy, fa dipendere la possibilità di una cultura dei fiori e di un loro uso simbolico e religioso da questioni ecologiche, cioè da che tipo di specie vegetali si ritrovino nell’ambiente naturale e sociale di quella società, il che a sua volta è determinato sia dalla sua localizzazione geografica e dal clima che vi regna, sia dai risultati di pratiche di selezione e coltivazione che vi sono svolte e su cui vale il discorso già accennato della simbiosi fra specie umana e certe specie vegetali, non solo quelle coltivate direttamente per il cibo, ma anche quelle selezionate per i fiori.

Ma al di là del dato botanico vero e proprio delle specie presenti in un dato ambiente e in un tempo determinato, che è possibile ricostruire almeno in parte anche per le culture più antiche per mezzo di metodi archeologici come lo studio dei pollini fossili, vi è un filtro culturale da tener presente. Certamente in una società cresciuta nel deserto o in clima tropicale sarà praticamente impossibile apprezzare fiori che hanno bisogno di un clima del tutto diverso come i tulipani o i ciclamini. Ma anche rispetto a specie vegetali fiorite presenti in quegli ambienti come i cactus o le agavi di certi deserti, bisogna vedere se questa parte colorata ed effimera delle piante è presa in considerazione sul piano del senso e come. Un metodo utile, e forse il solo possibile, è vedere come i fiori sono tradotti culturalmente: in immagini e decorazioni architettoniche, quando vi sono, e soprattutto nel linguaggio, nel lessico e nelle metafore, nella misura in cui questi dati sono conservati nei testi o possono essere ricostruire con metodi filologici.

2. I fiori nella cultura ebraica

Il lessico biblico sulle specie vegetali è piuttosto ricco, comprendendo fra le 80 e le 120 unità.³ Troviamo citati fra l’altro l’uva e il mandorlo, l’acacia e il grano, il melo, i fagioli, le cipolle, i capperi e i limoni, i carrubi e la menta, le lenticchie e i noci, la palme i melograni e le querce: la maggioranza di queste piante sono alberi, spesso fruttiferi, oppure sono vegetali agricoli, il che non fa meraviglia, dato che il complesso di testi che costituiscono la Bibbia ebraica (il *Tanakh*) fu scritto in società agricole o pastorali. Anche nell’“immaginario delle origini” (Volli 2011) di Genesi 1 e 2, in mezzo alle acque, al firmamento, ai luminari e agli animali, hanno un posto significativo i vegetali, ma fra essi sono citate solo “le erbe, le piante che producono seme, gli alberi da frutto”

3 Per i due elenchi, con i riferimenti testuali e biologici si può consultare: <<https://ww2.odu.edu/~lmusselm/plant/bible/allbibleplantslist.php>>.

(Gen 1:11), “cespugli della steppa [...] erba” (Gen 2:5) “alberi attraenti per la vista e buoni da mangiare” (Gen 2:9). È interessante notare che qui, come in seguito sono gli alberi (a partire da quello fatale del bene e del male) e non i fiori a essere considerati portatori di bellezza.

La citazione della *Genesi* si riferisce al *gan Eden* (il giardino dell’Eden), spesso definito in seguito e non impropriamente “paradiso terrestre”, perché “paradiso” (*pardes*) è un termine arrivato alla cultura europea da quella ebraica, ma che essa ha preso da un termine persiano, *pairi-daeza*, luogo recintato, composto di *pairi*, intorno, e *daeza*, muro,⁴ cioè in definitiva “giardino chiuso” in analogia a quanto è arrivato dall’Oriente in certi luoghi d’Europa nella forma di chiostri e patii. Ora il fatto è che in questa nozione di giardino l’elemento principale non sono i fiori, come nei “giardini all’italiana” risalenti al Rinascimento, ma gli alberi, insieme alle acque, ai cespugli, alle erbe, ai marmi. I fiori sono certamente graditi, ma non elemento centrale.

A proposito di *pardes*, vale la pena di notare qui che il termine è stato usato largamente nella tradizione ebraica per indicare i quattro livelli dell’interpretazione, usando come dispositivo mnemonico le iniziali di nomi di questi livelli (PaRDeS: *Pshat* o interpretazione letterale, *Remez* o metaforica, *Drash* o allegorica, *Sod* o esoterica: Volli 2019). Ma il nome non è rimasto senza conseguenze. Quel che ci può interessare qui infatti è che questo rapporto metaforico fra giardino e interpretazione viene usata e sviluppata in un celebre brano tradizionale sui pericoli dell’esoterismo, in Talmud Babil, trattato “Chaghiga” 14b:

Così hanno insegnato i nostri saggi: quattro persone sono entrate nel Pardes ed erano: Ben Azai, Ben Zoma, Acher e Rabbi Akiva. Rabbi Akiva disse loro: quando arriverete alle pietre di marmo bianco non dite: acqua! Acqua!, dato che è scritto: colui che dice menzogne non potrà stare davanti ai miei occhi. Ben Azai guardò e morì, e di lui il verso dice: preziosa agli occhi di Dio è la morte dei suoi pii. Ben Zoma guardò e rimase ferito, e di lui dice il verso: hai trovato miele, smetti di mangiarne, o altrimenti ti sazierà al punto di vomitarlo. Acher si mise a tagliare i virgulti. Rabbi Akiva uscì in pace.

Come si vede anche nel giardino dell’interpretazione vi sono acque e marmi e miele e “virgulti”, cioè erbe appena spuntate, che stanno metaforicamente per i giovani, ma non si parla di fiori. Insomma nel lessico botanico biblico e talmudico i fiori non sono né numerosi né preminenti.

Del resto un’assenza analoga va notata anche nella letteratura greca delle origini, dove l’*Odissea* dà rilievo quasi solo ai fiori commestibili del loto (IX, 92-102) ai prati inferi di asfodeli (XI, 539, 573) e al mitico “Moli” (X, 302-306), fiore ricco di poteri magici che salva Ulisse da Circe, ma per il resto si limita a citazioni generiche, mentre Esiodo ne nomina diversi, sempre però nell’ambito di un paesaggio agricolo. Non che la bellezza dei fiori sia assente,

4 Cfr. Bernheim & Stavrides (1991); per l’etimologia <<https://www.etimo.it/?term=paradiso>>.

ma essa è una parte della natura, per di più molto fragile, che dà anzi luogo a una frequente metafora della morte, il “topos del fiore reciso”.⁵

Tornando alla tradizione ebraica, nel celebre passo (Deut 7: 8 sgg.) in cui Mosè descrive al popolo ebraico la “buona terra” che Dio ha promesso loro, oltre a parlare di sorgenti e minerali, di latte e di miele, la caratterizza come il luogo dove crescono alcuni vegetali importanti, che nella tradizione ebraica hanno preso poi per antonomasia il nome di “Sette specie”: «una terra di grano e orzo, di viti, fichi e melograni, una terra di ulivi e miele» [che va probabilmente interpretato non come il prodotto delle api ma come il contenuto dei datteri, e dunque viene riferito alla palma].

Nessuno di questi vegetali produce fiori particolarmente notevoli, ma essi erano usati nelle offerte di primizie prescritte per la festa di *Shavuot* (Pentecoste), che è l’occasione canonica in cui tradizionalmente le sinagoghe sono adornate con fiori. La prima menzione di questa usanza è del rabbino Yaakov ben Moshe Halevi Moelin, noto come Maharil (XIV secolo), che scrive che “era usanza diffondere erba e fiori profumati sul pavimento della sinagoga in onore della sinagoga per festeggiare *Shavuot*” (Maharil 1565, *ad vocem*). Tuttavia, l’usanza può risalire addirittura all’esilio babilonese: il rabbino Chaim Yosef David Azulai, noto come Chida (Gerusalemme, 1724-1806), cita un antico *Midrash* che allude a questo l’usanza praticata al tempo dell’impero persiano.

Nelle interpretazioni tradizionali vengono date diverse ragioni per quest’uso, come il miracolo della sopravvivenza delle greggi durante i quaranta anni di viaggio dell’Esodo, che presuppone l’esistenza di pascoli, magari fioriti; o il giudizio divino che verrebbe fatto in questa data sulla fruttuosità degli alberi, o anche il verso del *Cantico dei cantici* in cui si parla di una “rosa tra le spine”, che discuterò in seguito.⁶ Ma è bene ricordare che *Shavuot*, come altre ricorrenze religiose, oltre al suo significato storico/teologico di ricordo della rivelazione del Sinai ha anche il carattere di un’antica festa agricola dedicata alle primizie (di qui il nome *Yom HaBikkurim*), il che riemerge in molti costumi caratteristici di questa ricorrenza, come quello di consumare in esso latticini.

Le sette specie ritornano poi fra i vegetali che si consumano nel seder (cena rituale) della festività di *Tu Bishvat* (il quindicesimo giorno del mese di Shevat, che cade fra gennaio e febbraio), detto *Rosh Hashanà Lailanot* (capodanno degli alberi), uno delle quattro date che il *Talmud* definisce come inizio di certe attività annuali (e dunque “capodanni”) e discute nel trattato intitolato per l’appunto *Rosh Hashanà* (“Capo d’anno”) alle pag. 14a-14b. Nel *Talmud Tu Bishvat* serve a determinare la scadenza annuale delle decime dei prodotti vegetali e costituisce la data a partire dalla quale termina la proibizione di raccogliere i frutti degli alberi nei loro primi tre anni di vita. Oggi essa celebra

5 Cfr. Celentano (1991), <<http://illuminati.it/it/lett-latina-e-comparata/lezioni-conferenze/107-la-similitudine-del-fiore-reciso.html>>, Gagliardi (2007).

6 Per l’espressione di queste ragioni tradizionali, rimando a <https://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/2159/jewish/7-Classic-Reasons-for-Shavuot-Flowers-and-Greenery.htm>.

il rapporto degli ebrei non solo col mondo vegetale, ma con la terra, in particolare quella di Israele. È d'uso piantare alberi e mangiare piatti soprattutto vegetali e bene auguranti, fra cui le Sette specie (Bachbout 1986).⁷

In realtà, l'uso dei fiori per scopi decorativi è un'idea relativamente moderna. Dai tempi biblici fino all'età moderna, il valore principale attribuito ai fiori era il loro profumo. Il profumo ha un significato molto importante nella cultura ebraica, ricostruito con molto acume da Corradini (2018). Anche nella società occidentale, l'uso di tenere fiori in casa e di regalarli è chiaramente connesso al loro profumo (Corbin 1982).

La raccolta di fiori è menzionata nella Bibbia una sola volta in un testo certamente tardo come il *Cantico dei Cantici* (6: 2): “La mia amata è andata nel suo giardino, ai letti di spezie, per nutrire i giardini e per raccogliere gigli”. Qualche altro riferimento alla bellezza dei fiori non manca nella Bibbia ebraica. Innanzitutto va citato un brano profetico di Osea (14: 4-7) in cui si parla di un futuro radioso per il popolo di Israele. Dice il profeta a nome di Dio:

- 4 Io guarirò la loro infedeltà, io li amerò di cuore,
poiché la mia ira si è distolta da loro.
- 5 Io sarò per Israele come la rugiada;
egli fiorirà come il giglio
e spanderà le sue radici come il cedro del Libano.
- 6 I suoi rami si estenderanno;
la sua bellezza sarà come quella dell'ulivo
e la sua fragranza come quella del cedro del Libano.
- 7 Quelli che abiteranno alla sua ombra
faranno di nuovo crescere il grano
e fioriranno come la vite;
saranno famosi come il vino del Libano.

3. *Shoshanah*

Nella Bibbia sono menzionati per nome solo tre tipi di fiori. Il più diffuso nel testo⁸ si chiama *shoshan* o *shoshanah*: una parola che oggi designa la rosa, oltre a essere un diffuso nome comune il cui calco nelle lingue occidentali è “Susanna”. Viene però generalmente tradotta come “giglio”, per esempio nella citazione qui sopra, dato che non può essere una rosa, fiore non si trovava in Israele nell'antichità, anche se oggi due specie vi crescono spontaneamente. La sua identificazione esatta costituisce un problema difficile. Molto probabilmente si tratta del giglio bianco (*Lilium candidum*). Il grande commentatore biblico e grammatico medievale Abraham Ibn Ezra alludeva probabilmente a

7 Per un'informazione ulteriore sulla storia e la biologia della vegetazione arborea dell'Israele antico ricordata in questa ricorrenza, è utile anche <http://www.kkl-jnf.org/files/education/downloads/tubishvat/Trees_of_Israel_Italian.pdf>.

8 Si ritrova fra l'altro diverse volte in 1 Re, 7, 2 Cronache 4, nei salmi 45 e 69, ripetutamente nel *Cantico dei Cantici*, in Osea.

questo fiore quando affermò nel suo commento al secondo capitolo del *Cantico* che il nome *shoshanah* deriverebbe dalla parola ebraica *shesh*, che significa sei: “È un fiore bianco dal profumo dolce ma narcotico, e riceve il suo nome perché il fiore ha, in ogni caso, sei petali [*shesh*], all’interno dei quali sono sei lunghi filamenti”.

Un secondo nome sembra una specificazione del primo: *shoshanat ha’emakim* (“rosa delle valli”), menzionato ancora nel *Cantico dei Cantici*, ma questo non può riferirsi al giglio bianco poiché il giglio bianco non cresce nelle valli. Sembra essere il narciso, un fiore profumato che fiorisce nelle valli con un terreno pesante. Il terzo è lo *havatzelet hasharon* (rosa o giglio dello *Sharon*, che è la pianura costiera). È generalmente accettato che questo fiore sia identificato con il *Pancreatium Maritimum* – una pianta bulbosa con fiori bianchi e molto profumati che fiorisce alla fine dell’estate nella pianura costiera. In realtà le due espressioni sono presenti accoppiate nell’autodefinizione della Sulamita e nella risposta del suo amato ai versi 2.1-2 del *Cantico*, secondo la procedura del raddoppiamento per variazione che è caratteristico della poesia ebraica. Guido Ceronetti, nella sua bella versione del 1975, traduce:

1. Io, l’asfodelo della pianura / il giglio degli acquitrini
2. Come tra i cardi la rosa / è tra le femmine l’amica mia

Enrica Salmaneschi (1982) scrive:

1. Io narciso della pianura, anemone delle valli
2. Come anemone fra le spine, così l’amica mia fra le donne

La versione compresa nella Bibbia cristiana delle Edizioni Paoline, firmata da Dalmazio Colombo e rivista da Gianfranco Ravasi e Primo Gironi dice invece:

1. Io sono un narciso di Saron, un giglio delle valli
2. Come un giglio fra i rovi, così è l’amica mia fra le giovani.

Aggiungo anche l’ultima traduzione italiana uscita di Piero Capelli:⁹

Sono un asfodelo di Sharon, / un giglio delle valli!
Come una rosa tra i rovi / è la mia ragazza tra le ragazze.

Vale la pena di aggiungere anche la versione inglese della *Jewish Publication Society*, la più diffusa nel mondo ebraico:

1. *I am a rose of Sharon, A lily of the valleys.*

9 Benché sia un testo molto complesso ed enigmatico, o forse proprio per questo, le traduzioni abbondano. A quelle che ho citato va aggiunta certamente anche quella di Giovanni Garbini (Peideia 2010).

2. *Like a lily among thorns, So is my darling among the maidens.*

Bisogna notare che la seconda espressione (*shoshanat ha'emakim*) – si tratti di una rosa, di un giglio o di un anemone, dimorante fra rovi, spine o cardi –, è poi usata come attributo elogiativo anche al seno della sulamita (4:5) e al suo ventre (7:3); l'amante "bruca" questi fiori e li raccoglie (2:16, 6:2-3); ma anche le sue labbra sono paragonate al fiore (5:13).¹⁰ La confusione, anche solo quella botanica senza entrare nelle avventure dell'interpretazione morale e teologica che hanno sempre investito pesantemente il *Cantico*, è grande. Le note dell'edizione americana (Fishbane 2015) identificano tre principali identificazioni del primo fiore (*havatzelet*). Per il *Targum* (l'antica traduzione interpretativa della Bibbia in aramaico) per il primo filosofo ebraico Saadia Gaon, autore di una traduzione araba e poi anche per Jonah Ibn Janah, un grammatico ebreo di Cordova dell'XI secolo, si tratta del narciso; una seconda corrente interpretativa ne fa un *Colchicum* (<<https://it.wikipedia.org/wiki/Colchicum>>), altri ancora la vedono come un croco.

Per quanto riguarda la *shoshanah*, Ibn Ezra e Emanuel Romano (autore del XIV secolo) ne farebbero una rosa, probabilmente per le spine, mentre altri parlano di "giglio nero". Il più autorevole commentatore ebraico della Bibbia, Rashi (vissuto in Francia nell'XI secolo), ha rafforzato l'identificazione della *shoshanah* con la rosa nel suo commento su questi versi dove afferma che resta sempre rossa. Altre interpretazioni moderne lo interpretano come un tulipano oppure "Hibiscus syriacus, Hypericum calycinum, *Lilium candidum*, *Pancratium maritimum*, *Narcissus tazetta*, *Tulipa Montana* and *Tulipa sharonensis*" (<http://www.flowersinIsrael.com/RoseofSharon_page.htm>).

Senza procedere oltre in questo labirinto botanico, vale la pena di accogliere il suggerimento per spiegare questa confusione che viene da Paul Romanoff (1944) in un articolo dedicato ai temi iconografici delle monete ebraiche antiche:

Questa apparente inesattezza è spiegata dal termine generico *shoshan* che avrebbe potuto includere fiori come il loto e persino la rosa. In effetti, il *Midrash* contiene alcuni passaggi che parlano di un giglio morbido, e l'esempio di questo tipo è il mughetto, in parallelo alla rosa della valle. Oltre a queste allusioni, il *Midrash* menziona specificamente uno *shoshanah* – una rosa-giglio – che cresce nei frutteti, questa specie di rosa-giglio è il simbolo di Israele. Il giglio, *shoshanah*, è usato genericamente, poiché abbracciava altri fiori affini. I gigli crescevano sulle colline e nei campi. I gigli più scelti erano quelli che crescevano nelle valli, in prossimità dell'acqua. *Perah* – fiore nella Bibbia – viene spesso reso nel *Targum* con *shoshanah* –giglio. [...]

Si può certamente pensare che si tratti in partenza di terminologie generiche, che il testo intenda semplicemente parlare di fiori piacevoli, senza iden-

¹⁰ Rimando ai commenti in calce a Ceronetti (1975) (significativamente intitolato "Le rose del *Cantico*") e di Salmaneschi (1975) per un'analisi testuale. Gli stessi possono dare informazioni sull'interpretazione teologica molto poco letterale del *Cantico*.

tificarli ulteriormente. Ma questa possibilità non ci esime dall'interrogarci sul referente botanico primario, da cui il significato si sarebbe espanso poi a coprire tutto il campo semantico. Probabilmente non vi è modo di identificarlo, come per molti altri termini naturalistici che si ritrovano nella Bibbia ebraica, per esempio quello del mollusco che dava l'azzurro delle frange rituali o di certe specie dichiarate commestibili o interdette, e su cui già il Talmud spesso si interroga, ma questo non ci esime dal porci il problema.

Al di là dell'incerto riferimento botanico, quel che emerge dai versi del *Cantico* e da Osea è un nucleo semantico forte, che è lo stesso presente nel mondo occidentale moderno: i fiori rappresentano la bellezza, la grazia, il godimento che viene dal profumo, dal colore, dalla forma. Lo dice pochi versi più in là (2: 11-13) lo stesso *Cantico*:

- 11 Ecco, l'inverno è passato,
è cessata la pioggia, se n'è andata;
12 i fiori sono apparsi nei campi,
il tempo del canto è tornato
e la voce della tortora ancora si fa sentire
nella nostra campagna.
13 Il fico sta maturando i primi frutti
e le viti in fiore spandono profumo.
Alzati, amica mia,
mia bella, e vieni, presto!

Il luogo in cui questo apprezzamento emerge nella maniera più chiaramente simbolica è il brano del libro dell'*Esodo* (25:31-38) in cui si descrive la *menorah*, il candelabro d'oro che doveva splendere nel Tabernacolo e poi fu eretto nel tempio di Gerusalemme ed è diventato il più diffuso e importante simbolo dell'ebraismo, ben prima della stella di Davide (recente, come attesta Scholem 1971),¹¹ e oggi è il simbolo dello Stato di Israele:

31 Farai anche un candelabro d'oro puro. Il candelabro sarà lavorato a martello, il suo fusto e i suoi bracci; i suoi calici, i suoi bulbi e le sue corolle saranno tutti di un pezzo. 32 Sei bracci usciranno dai suoi lati: tre bracci del candelabro da un lato e tre bracci del candelabro dall'altro lato. 33 Vi saranno su di un braccio tre calici in forma di fiore di mandorlo, con bulbo e corolla e così anche sull'altro braccio tre calici in forma di fiore di mandorlo, con bulbo e corolla. Così sarà per i sei bracci che usciranno dal candelabro. 34 Il fusto del candelabro avrà quattro calici in forma di fiore di mandorlo, con i loro bulbi e le loro corolle: 35 un bulbo sotto i due bracci che si dipartano da esso e un bulbo sotto gli altri due bracci e un bulbo sotto i due altri bracci che si dipartano da esso; così per tutti i sei bracci che escono dal candelabro. 36 I bulbi e i relativi bracci saranno tutti di un pezzo: il tutto sarà formato da una sola massa d'oro puro lavorata a martello. 37 Farai le sue sette lampade: vi si collocheranno sopra in modo da illuminare lo spazio davanti ad esso. 38 I suoi smoccolatoi e i suoi portaceneri saranno d'oro puro. 39 Lo si farà con un talento di oro puro, esso con tutti i suoi accessori.

¹¹ Sulla *Menorah* e sul suo affermarsi come simbolo dell'ebraismo, rimando a Hachlili (2018).

I significati simbolici di questo oggetto sono stati molto discussi dai commentatori, soprattutto in riferimento alle luci, al loro numero e alla loro posizione, al senso da dare alla molteplicità dei bracci della lampada e all'unità richiesta nella loro fusione in un solo pezzo; quel che ci interessa è la decorazione floreale, che evidentemente intende portare un momento di bellezza al culto, ricordando la meravigliosa, precoce fioritura dei mandorli ai primi accenni della primavera, che nella regione di Israele spesso coincide con la data del *Tu Bishvat* di cui ho parlato. La decorazione floreale, in particolare di gigli, fu poi usata largamente per il Tempio, come si legge in 1 Re 6:32, 7:18, 22, 26, 39 ed è attestato ancora oggi da numerosi resti archeologici e numismatici che si sono conservati.

Paradossalmente è proprio questo carattere godibile dei fiori che ne interdice nel mondo ebraico uno degli usi più caratteristici fra i cristiani, quello di adornare feretri e cimiteri. Usarli per le tombe violerebbe infatti il principio per cui tutti i defunti sono uguali, portati alla sepoltura solo con un velario bianco, ma anche la proibizione di *ba'al tashchit*, dello spreco delle risorse. Poiché i morti non possono godere vista e profumo dei fiori, sarebbe sbagliato e perfino insultante fargliene dono. Com'è noto l'uso ebraico prevede che sulle tombe dei defunti cui si fa visita si ponga una pietruzza, come a consolidare il tumulo e il ricordo.

A questo apprezzamento si oppongono due difficoltà. Una è l'idea che i gigli nascano soprattutto in luoghi paludosi, da acque stagnanti e impure. Ne parla la *Mishnah*, lo strato più antico del *Talmud*, nel trattato *Tohorot* (purezza) discutendo (3:7) il caso di "un bambino trovato accanto a una tomba con un mazzo di gigli in mano" e affermando che "i gigli nascono solo in luoghi sporchi", ma questo giudizio non è ripreso in seguito nella tradizione, salvo forse il caso della mitica bestia behemot, che in Giob. 40: 22 è ritratta mentre "si sdraia sotto le piante di loto, nel folto del canneto e della palude".

Più interessante è la seconda difficoltà, che è diffusa in molti passaggi biblici come Is 5:24, 18:4-5, 40:7, 80, Giob 14:2, 15:31-33. Prendiamo per esempio il Salmo 103:15-16:

- 15 I giorni dell'uomo sono come l'erba;
egli fiorisce come il fiore dei campi;
16 se lo raggiunge un colpo di vento esso non esiste più
e non si riconosce più il luogo dov'era.

Il tema è qui quello della caducità, il carattere effimero dei fiori cui viene accostata la vita umana.

Non vi è insomma una ricca metaforica floreale nella tradizione ebraica, come non vi ricorre un ricco uso materiale dei fiori nella liturgia e nelle pratiche di vita. Bisogna seguire però ancora almeno una traccia significativa nel territorio della mistica ebraica (la *Kabalah*, letteralmente "ricezione") Essa è dominata da un simbolo vegetale, l'"albero" delle *sefirot* (emanazioni o qualità o gradi del divino), un tema che è documentato a partire dal *Sefer yezirah*

(*Libro della creazione*, tradotto integralmente in Busi e Loewenthal 1998), scritto in Terra d'Israele fra il VI e il VII secolo. Questo tema è soggetto a molte diverse elaborazioni, proiezioni simboliche e schematizzazioni.¹² La metafora dell'albero, secondo Busi (1998), è "divulgata dall'edizione cinquecentesca del Pardes rimmonim (il giardino dei melograni) di Moshè Cordovero", cabalista attivo a Safed in Israele nella prima metà del Cinquecento, e diventa ben presto diffusissima. Ma il rimando vegetale riguarda solo la forma approssimativa in cui le dieci *sefirot* sono sistemate in uno schema, che in qualche caso è letto anche come simile al corpo umano; e in esso non vi sono fiori.

4. *Havatzelet*

In questa tradizione però un'immagine floreale compare e con grande evidenza. È la *havatzelet hasharon*, la rosa della pianura (o qualunque altro genere vegetale essa sia), che ho discusso sopra. Proprio in apertura dello *Zohar* ([il libro dello] *Splendore*), che è di gran lunga il più importante testo della mistica ebraica, cui è riconosciuto uno statuto di libro quasi sacro,¹³ leggiamo:

Rabbi Chizkiya inizio a dire: "Come rosa tra le spine, così è la mia amica tra le fanciulle" (*Cant.* II, 2). Chi è la rosa? È la comunità di Israele. Come la rosa, che si trova tra le spine, ha in sé i colori rosso e bianco, così la comunità di Israele ha in sé il giudizio e la pietà. Come la rosa ha tredici petali, così la comunità di Israele ha tredici attributi di pietà, che la circondano da ogni parte. Anche Dio dal momento che fu ricordato per la prima volta fece scaturire tredici parole che ricordassero le comunità di Israele e la proteggessero: poi fu ricordato per la seconda volta. Perché il nome di Dio fu ricordato per la seconda volta? Per far scaturire le cinque foglie forti che circondano la rosa, che sono chiamate salvezze e costituiscono cinque porte. Di tale mistero è scritto: "Solleverò il calice delle salvezze" (*Sal.* CXVI, 13). Questo è il calice della benedizione, che deve essere poggiato sulle cinque dita, e non di più, come la rosa che si trova sulle cinque foglie forti, paragonate alle cinque dita. La rosa è dunque il calice della benedizione.

Com'è noto, il *Cantico* ha la forma di un poema d'amore molto terreno, in cui parlano in maniera non sempre chiaramente distinguibile due amanti molto appassionati che raccontano del loro amore. Ma la tradizione ebraica da un lato e quella cristiana dall'altro hanno interpretato questo testo in manie-

¹² Nella ricchissima letteratura mi limito a rimandare a Scholem (1960) e Busi (1998).

¹³ Lo *Zohar*, secondo un uso consolidato dalla tradizione talmudica, si presenta come una discussione fra sapienti ebraici dell'epoca del dominio romano, organizzata come un'interpretazione del testo biblico. A partire da Scholem sembra stabilita la sua compilazione in ambienti ebraici della Castiglia nel tardo XIII secolo, e l'attribuzione della sua composizione definitiva al rabbino Moshè de Leon. Per una breve ma certamente informata discussione, cfr. Busi (1998: 70-75). Il testo è molto complicato, diviso in varie parti. Vi sono in italiano diverse traduzioni parziali la cui più completa è Leitman (2011).

ra fortemente simbolica: i maestri ebraici come una descrizione del rapporto (anche erotico e perfino matrimoniale, come mostra Idel 2005) fra Dio e Israele e quelli cristiani come una celebrazione della Chiesa. Limitandoci alla prima tradizione interpretativa, vale la pena di citare un detto di Rabbi Akiva, riportato nella *Mishnà Yadaim* (3:5):

Nessuno in Israele ha contestato che il *Cantico dei Cantici* [dicendo] che non contamini le mani [cioè che non è testo sacro]. Perché il mondo intero non è degno come il giorno in cui il *Cantico dei Cantici* fu dato a Israele; poiché tutti gli scritti sono santi ma il *Cantico dei cantici* è il santo dei santi.

Ogni suo dettaglio è significativo di questo rapporto e in particolare lo è la rosa (o anemone, o giglio). Essa dev'essere bianca e rossa, per riflettere "il giudizio e la pietà", che sono le due principali forme di manifestazione divina riconosciute dalla tradizione, corrispondente ai nomi "Elo-him" e al Tetragramma, che si usano tradurre nelle lingue occidentali, a partire dalla LXX, con termini equivalenti a "Dio" e "Signore"; deve avere tredici petali in corrispondenza ai "tredici attributi di pietà" che sono le clausole con cui la divinità si autodefinisce nel brano di Es 34:5-7, e che hanno grandissima importanza nella liturgia ebraica, perché vi si sottolinea la misericordia divina.¹⁴ Per questa complessa tematica dei nomi divini rimando al secondo e all'ottavo capitolo del mio Volli 2019, con la relativa bibliografia.

Si può certamente speculare sul fatto che l'uso teologico della "rosa di Sharon", con la pubblicazione dello *Zohar* avvenga pochi decenni prima del

¹⁴ Per capire la densità di questa metaforica e l'incrocio che essa opera di temi e luoghi diversi, per giungere poi a immagini molto nitide come quella della rosa dei tredici petali, vale la pena di riportare qui un altro passo dello *Zohar* che si riferisce al *Cantico* (I - 221a) : «Rabbi Shim'on iniziò a dire: "Io sono il giglio dello Sharon, la rosa delle valli profonde"» (*Cant.* II, 1). Come è cara la comunità di Israele al Santo, che benedetto egli sia, perché egli sempre la loda ed essa loda lui. Beato il possesso di Israele, che essi tengono in lui, nello speciale santo retaggio, come è scritto: «*Poiché possesso del Signore è il suo popolo, Giacobbe è il suo speciale retaggio*» (*Deut.* XXXII, 9). "Io sono il giglio dello Sharon". Questa è la comunità di Israele che sta come bellezza ed ornamento nel giardino dell'*Eden*. "Dello Sharon", perché canta e loda il re eccelso. Un'altra interpretazione dell'espressione "Io sono il giglio dello Sharon". La comunità di Israele è il giglio che vuole abbeverarsi alle acque del torrente profondo, sorgente dei torrenti, come è scritto: «*Ed il luogo arido diverrà un lago*» (*Is.* XXXV, 7), "La rosa delle valli profonde", perché si trova nel luogo più profondo di tutti. Cosa sono i luoghi profondi? E ciò che è detto a proposito del verso: «*Dalle profondità io ti invoco, o Signore*» (*Sal.* CXXX, 1). "Il giglio dello Sharon" è il giglio di quel luogo irrigato, dal quale sgorgano i torrenti che non interrompono mai il loro flusso. "La rosa delle valli profonde" è la rosa di quel luogo che è chiamato il luogo più profondo di tutti ed è chiuso da ogni lato. Considera dunque. All'inizio essa è verde come il giglio, che ha le foglie verdi. Poi è "rosa", cioè rossa con tonalità bianche; è "rosa" con sei foglie; è "rosa" che si trasforma di colore in colore e muta i propri colori. "Rosa" – all'inizio è giglio, cioè quando desidera unirsi al re; quando poi si è unita al re, mediante il bacio, si chiama rosa, secondo ciò che è scritto: «*le sue labbra sono rose*» (*Cant.* V, 13). "Rosa delle valli profonde", perché muta i propri colori, talvolta per il bene, talvolta per il male; talvolta per la pietà, talvolta per il giudizio.

canto dantesco di Paradiso 31, 1-3: “In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa”. La *Commedia* fu composta fra il 1304 e il 1321, lo *Zohar*, secondo le opinioni critiche contemporanee, fu redatto verso il 1275. Ma entrambi i testi riportano certo, anche sulle loro metafore della rosa, tradizioni precedenti. Per quanto riguarda l’ebraismo, il simbolo della rosa dai tredici petali e il rimando contestuale al *Cantico* è rimasto fra quelli più frequentati dalla tradizione, anche se non ulteriormente elaborato in maniera particolarmente attiva. Ultima sua notevole manifestazione è un libro molto diffuso di uno dei più popolari e creativi rabbini e teologi dell’ebraismo del Novecento, Adin Steinsaltz, che ha usato nel 1980 proprio questa immagine come titolo di un libretto sulla spiritualità e l’etica ebraica, che ha avuto grandissimo successo di letture, diffusione e traduzioni. I fiori dell’ebraismo sono pochi, ma persistenti e amati.

Bibliografia

- Bahbout, Scialom
1986 *Seder di Tu biShvat*, Roma, Torah (ora visibile in <http://www.archivio-torah.it/libretti/seder_tubishvat.pdf>).
- Berman, Joshua
2017 *Inconsistency in the Torah: Ancient Literary Convention and the Limits of Source Criticism*, New York, Oxford U.P.
2020 *Ani Maamin: Biblical Criticism, Historical Truth, and the Thirteen Principles of Faith*, Jerusalem, Maggid.
- Bernheim, Pierre Antoine; Stavrides, Guy
1991 *Paradis, paradis*, Paris, Plon.
- Busi, Giulio
1998 *La Qabbalah*, Roma-Bari, Laterza.
- Busi, Giulio; Lowenthal, Elena
1998 *Mistica ebraica*, Torino, Einaudi.
- Carroll, James
2001 *Constantine’s Sword: The Church and the Jews*, Boston, Houghton Mifflin.
- Cassuto, Umberto
1941 *Torath HaTeudoth*, Jerushalaim, Magnes Press; trad. inglese *The Documentary Hypothesis*, Jerusalem, Shalem Press.
- Celentano, Maria Silvana
1991 *Il fiore reciso dall’aratro: Ambiguità di una similitudine (Catull. 11, 22-24)*, “Quaderni Urbinati di Cultura Classica” New Series, Vol. 37, No. 1.
- Ceronetti, Guido
1978 *Il cantico dei cantici*, Milano, Adelphi.
- Corbain, Alain

1982 *Le miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Flammarion.

Corradini, Matteo

2018 *Il profumo dell'Eden*, Firenze, Giuntina.

Fishabane, Michael

2015 *The JPS Bible Commentary: Songs of Songs*, Philadelphia, Un. Of Nebraska Press for JPS.

Gagliardi, Paola

2007 *L'albero e il guerriero. Origine, funzione e storia di un topos omerico, "Silvae" 20* (<https://www.academia.edu/5630729/Lalbero_e_il_guerriero_Origine_funzione_e_storia_di_un_topos_omerico_Silvae_20_2007_pp_5-42>).

Goody, Jack

1993 *The Culture of Flowers*, Cambridge (UK), Cambridge University Press

1997 *Representations and Contradictions: Ambivalence towards Images, Theatre, Fiction, Relics, and Sexuality*, London, Blackwell.

Hachlili, Rachel

2018 *The menorah*, Leiden, Brill.

Idel, Moshè

2005 *Kabbalah and Eros*, New Haven, Yale University Press.

Kaplan, Stephen

1992 "Environmental preference in a knowledge-seeking, knowledge-using organism" in Barkow, J.; Tooby, J.; Cosmides, L. (editor) *The Adapted Mind*, Oxford, Oxford University Press, pp. 581-98.

Leitman, Micahel

2011 *Zohar*, Milano, Urra/Apogeo.

Maharil (Yaakov ben Moshe Levi Moelin)

1556 *Minhagei Maharil*, Sabbioneta.

Palewitz, Barry

2001 *Why We Say It With Flowers*, "The Scientist", nov 2001.

Pinker, Steven

1997 *How the Mind Works*, New York, W.W. Norton & Co.

Pollan, Michael

2001 *The Botany of Desire: A Plant's Eye View of the World*, New York, Random House.

Romanoff, Paul

1944 *Jewish Symbols on Ancient Jewish Coins* in *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 34, No. 3 (Jan., 1944).

Salvaneschi, Enrica (a cura di)

1982 *Cantico dei cantici*, Genova, Il melangolo.

Scholem, Gersom

1960 *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich, Rhein Verlag.

1971 *The Star of David: History of a Symbol*, in *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*, New York, Schocken Books.

Steinsaltz, Adin

1980 *The thirteen Petalled Rose*, New York, Basic Books.

Volli, Ugo

2011 *L'immaginario delle origini*, "Lexia", 7-8.

2012 *Domande alla Torà*, Palermo, L'Epos.

2019 *Il resto è interpretazione*, Livorno, Belforte.

Wilson, Edward Osborn

1984 *Biophilia*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Ugo Volli è Professore onorario presso il Dipartimento di filosofia e scienze dell'educazione dell'Università di Torino. Il suo ultimo libro è *Il resto è interpretazione. Per una semiotica delle scritture ebraiche* (Belforte 2019).



Simboli botanici cristiani

Il simbolismo cristiano
studiato attraverso diverse
epoche e prospettive
(filosofica, storica, semiotica)

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

Come vestono i gigli del campo Trasformazioni dell'immaginario floreale nei primi secoli cristiani

Graziano Lingua

Università di Torino, IT

graziano.lingua@unito.it

Abstract

The essay analyzes the debate about use of flowers in the Early Christianity identifying two principal attitudes of the Fathers of the Church. Initially there is a negative attitude towards flowers that is related with the critique of the pagan idolatry (Tertullian, Minucius Felis, Clemens of Alexandria). Along side to this refusal of pagan practises gradually grows a more positive floreale imaginary that valorizes the beauty of flowers as symbol of the presence of God and his divine providence. Analyzing some patristical comments to the famous Gospel passage of Mt 6 about "lilies of the field", the autor shows that this new imaginary is related to a more broader transformation of Christian sensibility towards creatural beauty that involves not only flowers but also the sacred images.

Keywords

Floreale imagery; Fathers of the Church; Early Christianity; Idolatry; Crowns; Gardens

Sommario/Content

1. Introduzione
 2. Tutto comincia con un giardino senza fiori
 3. Contro le corone e l'uso pagano dei fiori
 4. I gigli del campo e la cura di Dio
 5. Conclusione
- Bibliografia

1. Introduzione

Nel suo libro *La cultura dei fiori*, Jack Goody analizza l'atteggiamento della chiesa cristiana dei primi secoli in un capitolo significativamente intitolato *Il declino della cultura dei fiori in Europa* (Goody 1993: 91-130). Dopo aver ricostruito l'importanza attribuita alla cultura dei fiori nelle civiltà eu-roasiatiche (che risalta particolarmente, se la si confronta con la quasi completa assenza di fiori nella cultura africana), e dopo aver descritto con dovizia di particolari i giardini mesopotamici, la coltivazione dei fiori nella valle del Nilo, la loro diffusione nella vita religiosa e civile dei greci e dei romani, Goody ci mette di fronte a un fatto indiscutibile: con la caduta di Roma tutto questo tripudio floreale sembra essere ormai tramontato (Goody 1993: 91). La crisi delle strutture economiche e politiche, che avevano fatto la grandezza dell'Impero, aveva trascinato via con sé anche i giardini, la coltivazione dei fiori, il loro utilizzo pubblico e la loro commercializzazione, tutti elementi integranti di una agricoltura avanzata, ormai entrata in crisi con il movimento migratorio su larga scala dei cosiddetti popoli barbari (Tosco 2018: 103-107). La causa di questo drastico fenomeno di declino della cultura floreale non va però cercata – e questa è la tesi specifica di Goody – nei soli fattori materiali perché

la cultura dei fiori avrebbe potuto perdurare in una forma o essere riportata in vita in un'altra, se importanti personalità dell'antica Chiesa cristiana non avessero attivamente scoraggiato l'uso di pratiche pagane in molte circostanze religiose. (Goody 1993: 92)

Tra queste pratiche vi era sicuramente quella di offrire fiori agli dei e ai defunti, quella di ornare di ghirlande le statue delle divinità o ancora di indossare corone di foglie e fiori, tutte usanze che facevano parte integrante non solo dei riti religiosi, ma anche di quelli pubblici.

È certamente vero che i fiori furono trascinati dai Padri della Chiesa nella polemica anti-idolatrice e che le critiche ai sacrifici alle divinità vennero estese anche ad essi e ai giardini in cui venivano coltivati (Goody 1993: 107), ma l'obiettivo di questa polemica non erano i fiori in sé, quanto piuttosto il loro diretto collegamento con le pratiche culturali pagane. I fiori erano quindi la cifra di una posta simbolica più generale che coinvolgeva la natura stessa del cristianesimo e la sua concezione del divino. Essi si trovarono coinvolti nei primi secoli in una trasformazione culturale di grande portata che toccava direttamente lo sforzo operato dal cristianesimo per differenziarsi rispetto al paganesimo e dare forma a una nuova sensibilità religiosa fondata sull'interiorità del culto e su una forte scelta morale individuale. Peraltro non bisogna dimenticare che il cristianesimo era nato in seno all'ebraismo, una religione che non era propensa all'uso di fiori nelle proprie liturgie e che si era distinta dai popoli confinanti per l'austerità rituale e per una visione spirituale che condannava come idolatrice ogni forma di venerazione di realtà naturali. Giustamente Goody nota come l'atteggiamento negativo dell'ebraismo verso i fio-

ri si colleghi alla condanna delle immagini che ritroviamo nel secondo comandamento (Es 20,3-4) (Goody 1993: 55), perché entrambe pongono l'accento sul fatto che l'esteriorità visibile è incompatibile con un Dio come Yhwh, che nessuno può vedere in volto restando in vita (Es 33,20).

Questa dimensione della visibilità di Dio e della sua manifestazione nel mondo sarà proprio la matrice su cui poi maturerà nel cristianesimo un diverso atteggiamento, questa volta positivo, che accomunerà le immagini religiose e i fiori. Anche in questo caso la sorte dei fiori sarà determinata da una trasformazione ideologica che si fonderà sulla nuova sensibilità per la presenza visibile di Dio nel mondo grazie all'incarnazione di suo Figlio e per la cura provvidenziale che questo Dio ha nei confronti degli uomini. Già nella letteratura patristica infatti si trovano i germi di una valorizzazione della funzione estetico-simbolica dei fiori e i primi sintomi di questo immaginario floreale positivo sono significativamente imparentati con il percorso di legittimazione delle immagini religiose perché toccano entrambe il modo con cui il cristianesimo intende la mediazione tra la trascendenza e l'immanenza di Dio. Le vicende ambivalenti che accomunano i fiori e le immagini si intrecciano infatti alle difficoltà teologiche che il primo cristianesimo ha avuto a riconoscere e valorizzare la nuova concezione del divino implicata nel messaggio e nella vicenda di Gesù di Nazareth (Kelly 1984; Prestige 2018; Wilken 2006), che riarticolava il senso stesso della critica anti-idolatrice presente nell'ebraismo. Lo sforzo di negoziare la trascendenza di un Dio invisibile ereditato dall'Antico Testamento con la sua presenza nella storia e nella bellezza della creazione richiedeva di riformulare complessivamente non solo le forme culturali, ma anche e più profondamente i presupposti teologici che le rendevano o meno legittime. Di tale rielaborazione Goody ricostruisce nel proprio libro prevalentemente gli esiti medioevali e individua nel XII secolo il momento in cui avviene un esplicito "ritorno" della cultura dei fiori nel cristianesimo (Goody 1993: 159-204). In queste brevi note vorrei mostrare come già nel primo cristianesimo, accanto alla critica nei confronti dei fiori, cominci a emergere un immaginario positivo che getterà le basi dello sviluppo del simbolismo dei fiori che grande importanza avrà nella successiva pratica liturgica cristiana e nell'intera cultura occidentale.

2. Tutto comincia con un giardino senza fiori

Com'è noto il canone biblico comincia con la descrizione di un giardino. Quando Yhwh pianta questo giardino in Eden lo riempie «di ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare» (Gen 2,9), ma non vi mette dei fiori. Il fatto è ancora più strano se si pensa che l'Eden di cui si parla nel secondo capitolo di Genesi ha chiare parentele con i giardini medio-orientali, in cui era invece normale che accanto a piante da frutto ci fosse un'orticoltura estetica. Tale parentela è evidente se si considera il fatto che nella traduzione greca dei LXX il termine ebraico per indicare giardino, *gan*, viene reso con la parola *παράδεισος*, che evidenzia il legame con il "paradiso" persiano (*pāri-daeza*), un tipo di giardino chiuso di cui si sono trovate tracce in diverse

residenze reali della dinastia achemenide.¹ Certo, se si confronta l'Eden con quello che potevano essere i mitici giardini pensili di Babilonia, considerati una delle sette meraviglie del mondo (cfr. Finkel 2008: 109-111), o con i paradisi di Ciro il Grande di cui parla in più occasioni Senofonte,² si può rimanere stupiti che il testo biblico si limiti a parlare di alberi e non annoveri altre piante e fiori. Lo stupore diminuisce se si considera che le piante che vengono citate nell'Antico Testamento, fatte alcune eccezioni tra cui si possono ricordare l'abbondanza di fiori presenti nel *Cantico dei Cantici* (gigli, narcisi, zafferani, fiori di melograno),³ sono il più delle volte erbe aromatiche ed edibili, ritenute più importanti per la loro efficacia che per il loro aspetto.⁴ Di fiori si parla rispetto al tabernacolo mosaico (Es 25, 31-36; 37, 17-22; Nm 8,4) e agli allestimenti del tempio di Salomone (1 Re 6-7), come la verga di Aronne fiori con fiori di mandorlo (Nm 17, 23), ma essi non sembrano aver avuto un ruolo religioso così consistente come nelle culture limitrofe. Le ricorrenze dedicate ai fiori nei libri profetici e sapienziali sottolineano spesso la loro fragile caducità. «Come l'erba sono i giorni dell'uomo, come il fiore del campo, così egli fiorisce. Lo investe il vento e più non esiste», canta il salmista (Sal 104, 15-16). Accanto alla caducità umana la letteratura biblica accosta poi i fiori al giudizio degli orgogliosi e degli empi che come i fiori hanno un momento di gloria e poi appassiscono e seccano (Is 28,1-4; Na 1,4).

L'ebraismo biblico non è tuttavia indifferente alla bellezza dei fiori e alla loro potenza metaforica per esprimere la rinascita e la speranza, come avviene ad esempio nell'oracolo di Is 35,1-2: «Si rallegrino il deserto e la terra arida, esulti e fiorisca la steppa. Come fiore di narciso fiorisca». Resta il fatto che nella letteratura biblica i fiori non acquisiranno mai l'importanza che viene attribuita loro dalle principali culture antiche. La motivazione di questa attitudine va cercata nella specifica prassi culturale dell'ebraismo e nel fatto che i fiori erano facilmente associati a pratiche idolatriche. Bisogna poi tenere in conto che essi erano direttamente collegati ai piaceri degli occhi e della vista che il racconto di Genesi collega con il peccato di Eva (Gen 3,6). Il comandamento contro le immagini e l'idolatria (Es 20,3-4; Dt 5,8) inscriveva in questa religione un profondo sospetto verso tutto ciò che avesse a che vedere con la venerazione di realtà materiali o con la loro rappresentazione visiva. Non è un caso allora che, alla fine del II secolo d.C., Minucio Felice nel suo dialogo *Octavius*, si riferisca implicitamente al divieto ebraico delle immagini per giustificare il fatto che anche i cristiani, come gli ebrei, non hanno bisogno di «formarsi un'immagine materiale di Dio» (*Octavius*, 32, 1; tr. it in Menozzi 1995: 71), perché la loro anima è l'unico tempio degno di tale nome.

1 Probabilmente i traduttori della LXX dovevano però avere in mente i giardini di epoca ellenistica (cfr. J. Bremmer 1999: 18-19).

2 Si veda ad esempio il brano che Senofonte dedica ai paradisi in *Oeconomicus*, I, 20-22 (tr. it. Senofonte 2000: 103). Sui paradisi del periodo achemenide si veda Tuplin (1996: 80-131).

3 Cfr. ad esempio: Ct 2,1; 2, 12,13; 4,13-14; 6,2-3; 6, 11; 7,13.

4 Sul ruolo dei fiori nella letteratura biblica si veda in particolare la voce "fiori" in Ryden, Wilhot, Longman (2006: 540-543), a cui mi sono ampiamente riferito.

Quanto è meglio – si legge nel dialogo – dedicargli la nostra anima e consacrare a Lui la parte più eletta di noi. Perché offrirgli vittime e sacrifici? [...] Quello che gli dobbiamo consacrare è un animo retto, un cuore puro, una sincera coscienza. (*Octavius*, 32, 1; tr. it in Menozzi 1995: 71)

L'ebraismo consegna al primo cristianesimo una sensibilità religiosa imperniata sull'ascolto della parola e non sulla vista di immagini, e quindi poco propensa al culto esteriore. Per distinguersi dagli altri popoli medio-orientali dell'epoca Israele aveva dovuto prendere le distanze dalle loro pratiche culturali e segnare lo iato tra la fede in un Dio unico rispetto al variegato pantheon delle divinità circostanti. In questo sforzo di differenziazione erano coinvolti molti riti, in cui si faceva ampio uso di fiori, e i primi cristiani non potevano essere favorevoli ad essi, tanto più che il Nuovo Testamento non offriva nessun appiglio per un uso culturale dei fiori.

3. Contro le corone e l'uso pagano dei fiori

Che l'obiettivo della critica cristiana ai fiori fosse primariamente l'uso culturale che ne facevano i pagani lo si desume dalla polemica che molti Padri della Chiesa portano avanti contro le corone floreali. Queste corone venivano indossate durante i culti sacrificali sia dai sacerdoti, sia dai partecipanti al rito e poste intorno al collo delle vittime animali destinate ad essere immolate. Con corone di foglie e di fiori venivano adornate le statue degli dei o dei lari e l'incoronazione era parte del rito consacratorio delle immagini di divinità. Esse erano adoperate anche dagli indovini durante le divinazioni, indossate da poeti e magistrati (Baus, 2-36). Proprio per questo significato rituale nei primi secoli cristiani esse assurgono quindi a emblema della critica ai culti pagani e sono direttamente collegate con quella che era considerata l'idolatria, il culto di falsi dei. È così che alla condanna dei sacrifici agli dèi si accomuna anche la condanna delle offerte floreali e dell'uso cerimoniale delle corone.

Il testo più noto di questa polemica è certamente il *De corona* di Tertulliano. L'opera ha come occasione l'esaltazione del coraggio di un soldato romano della *III Legio Augusta* che a Lambesi nel 211 rifiutò di indossare la corona militare prima di ricevere il *donativum* alla morte dell'imperatore Settimio Severo. Alla richiesta del motivo per cui egli si comportava così il soldato rispose che era cristiano e che una simile pratica era incompatibile con la sua fede (*De corona*, I, 2; tr. it. in Tertulliano 1980: 137). A partire da questo episodio Tertulliano si concentra per ben undici capitoli (*De corona*, II-XII; tr. it. in Tertulliano 1980: 149-204) sui motivi che devono spingere i cristiani a evitare l'uso delle corone. Scorrendo il dispiegarsi del suo ragionamento sul perché sia giusto che un cristiano non indossi corone di fiori e di allora ci si imbatte in quelli che sono i motivi principali dell'immaginario negativo nei confronti dell'uso dei fiori della chiesa primitiva. Innanzitutto, come già dicevamo, l'aspetto che li rende sospetti è il fatto che essi sono immediatamente posti in relazione con gli dei pagani e con il culto a essi attribuito. Il loro im-

piego si collega quindi alla partecipazione a cerimoniali pubblici che troppo spesso secondo Tertulliano i cristiani accolgono con facile accondiscendenza, ma che non appartengono alla tradizione della chiesa, né sono presenti nell'Antico Testamento.

Al di là di questo motivo strettamente teologico Tertulliano adduce anche una ragione filosofica più generale. I fiori non sono stati creati per essere portati sulle teste, ma per soddisfare il senso della vista e dell'olfatto e quindi reciderli per indossarli è un atteggiamento contro natura, mentre è legittimo reciderli per farne dei mazzi.

I fiori, anche se sono intrecciati, annodati, legati con fili o con rametti di giunco, vanno trattati come se fossero all'aria aperta sui campi, cioè come cose fatte per essere guardate e per sentirne il profumo [...] Ma se te li metti in testa, che sensazione possono mai offrire quei fiori? Se mi metto una corona di fiori in testa sento solo qualcosa che mi avvolge le tempie, i colori non li vedo, il profumo non lo sento e la bellezza dei fiori non posso ammirarla. (*De corona*, V, 4; tr. it. in Tertulliano 1980: 161)

Curiosamente ritroviamo lo stesso argomento anche nel già citato *Octavius* di Minucio Felice. In questo dialogo Cecilio, che impersona la posizione del paganesimo, critica i cristiani perché rifiutano l'uso di fiori per abbellire il corpo e onorare le sepolture e Ottavio risponde che i cristiani raccolgono volentieri i fiori per il loro colore e per i loro profumi e ne fanno anche ghirlande da mettere al collo, ma non li mettono sul loro capo perché sono «soliti fiutare il profumo con le nari[ci] e non con la nuca e con i capelli» (*Octavius*, 38,2; tr. it. in Minucio Felice, 1940: 181).

Il sottile sarcasmo di Minucio Felice ci riporta però al fatto che l'atteggiamento dei primi cristiani nei confronti dei fiori non è di rifiuto verso la dimensione estetica e il piacere dei sensi che essi producono, ma si collega piuttosto all'idea che dei fiori non si debba fare un uso innaturale. Anche Tertulliano esprime lo stesso concetto quando afferma che le corone sono un "sacrilegio" contro Dio, perché con esse si fa un uso innaturale dei fiori. «La mania di cingersi la testa con dei fiori è contro natura, tanto quanto mettersi il cibo in un orecchio o voler ascoltare qualcosa con il naso» (*De corona*, V, 4; tr. it. in Tertulliano 1980: 161). Trattare così i fiori è comportarsi in modo irragionevole nei confronti dei doni che Dio offre ai sensi della vista e dell'odorato.

Ancora più articolato è il ragionamento di un altro autore dello stesso periodo, Clemente Alessandrino, che considera invece l'uso di recidere i fiori come un lusso eccessivo che non si addice alla morigeratezza del cristiano. Già alcuni pagani avevano collegato l'uso dei fiori con l'ostentazione e il lusso (Goody 1993: 69-71), ma nel cristianesimo delle origini questo aspetto diventa un argomento con forte valenza apologetica perché serve a identificare la nuova religione come apportatrice di una moralità che non si trova invece nel paganesimo. Occorre ricordare che nella società romana i fiori erano collegati alla raffinatezza delle classi agiate che annoveravano tra le proprie pratiche quella di cospargere di petali i letti e i triclini e quella di bere vino

mescolato a petali di rosa.⁵ Ecco perché Clemente nel *Paedagogus* elenca tra le cose che vanno evitate per non cadere nel lusso, non solo le vesti vistose, i profumi eccessivi e i cibi troppo elaborati, ma anche adornare il proprio corpo con fiori:

È bello in primavera sostare nei prati rugiadosi e morbidi, tappezzati di fiori svariati e nutrirsi come fanno le api di quel profumo così naturale e puro. Non è invece da persone sagge farsi una corona intrecciata [di fiori colti] dal prato intatto e portarsela a casa. (*Paedagogus* II, 70, 1-2; tr. it. in Clemente Alessandrino 2005: 197)

4. I gigli del campo e la cura di Dio

L'idea di Clemente che si possa godere della bellezza dei fiori all'aperto senza doverli strappare lascia intravedere un atteggiamento diverso dal semplice rifiuto dell'uso culturale pagano. Peraltro la prassi cristiana a questo riguardo risulta nei fatti meno rigorista di quanto non sembrerebbe emergere dai testi che abbiamo analizzato. Esistono infatti molteplici testimonianze letterarie e iconografiche che attestano come già nei primi secoli i fiori venissero utilizzati in ambito religioso sugli altari, sulle tombe dei martiri e dei semplici fedeli.⁶ Nel IV secolo la pratica di spargere fiori sui sepolcri doveva essere particolarmente viva se Ambrogio di Milano nella sua orazione funebre per la morte di Valentiniano II si sente in dovere di protestare contro questo rito (*De obitu Valentiniani consolatio*, LVI, tr. it. in Ambrogio 1985: 197) o ancora Gerolamo in una delle sue lettere indirizzata a Pammachio esalta quest'ultimo perché mentre

gli altri mariti sopra la tomba delle loro mogli buttano viole, rose, gigli e fiori purpurei, cercando di dar pace al rimorso della loro coscienza con questa specie di culto [...] Pammachio, invece bagna le sante ceneri e le venerande ossa della consorte con i balsami dell'elemosina. (*Epistulae*, LXVI, 5; tr. it. in Gerolamo 1962: 210)

Pur manifestando un certo sospetto nei confronti dell'impiego puramente esteriore dei fiori, gli autori cristiani dei primi secoli non sono però indifferenti alla loro valenza simbolica. Gregorio di Nissa, nelle sue omelie sul *Cantico dei Cantici* propone ad esempio una serie di interpretazioni spirituali di fiori come il giglio, il nardo o il croco considerandoli una figura delle virtù cristiane e della vita dell'anima (*Homiliae in Canticum*, IV, IX; tr. it. di Gregorio di Nissa 1996: 97-99; 202-203).⁷ Particolarmente significativa è poi la tendenza a considerare i fiori come figura dell'amore di Dio e della bellezza del creato. A

5 A questi usi allude Tertulliano sia nel *De Corona* V, 4 (Tertulliano 1980, 161, n. 24), sia nel *De resurrectione mortuorum*, 16, 8 (Tertulliano 1990: 123).

6 Al riguardo si veda la voce "fleurs" in Cabrol - Leclercq, 1907-1954, Vol. 5/2.

7 Sul tema nell'opera di Gregorio di Nissa si veda Vinel (2007), saggio che videnzia come si possa registrare in questo Padre della Chiesa un embrionale interesse all'osservazione scientifica dei fiori e delle piante.

questo riguardo i Padri potevano facilmente riferirsi all'immagine del Salmo 104 sulla bellezza caduca delle erbe e dei fiori, che gli stessi Vangeli avevano integrato nella famosa pericope sui gigli del campo.

Osservate come crescono i gigli del campo: non lavorano e non filano. Eppure io vi dico che neanche Salomone, con tutta la sua gloria vestiva come uno di loro. Ora, se Dio veste così l'erba del campo, che oggi c'è e domani si getta nel forno, non farà molto di più per voi, gente di poca fede? (Mt 6,28-29; Lc 12, 22-31)

Già lo stesso Clemente si chiedeva: «Che cosa vi è di più bello e di più rigoglioso dei fiori? Che cosa vi è di più incantevole dei gigli e delle rose». Eppure – continuava citando il passo di Mt 6, 30 – essi sono «come l'erba che oggi è nei campi e domani verrà gettata nel forno» (*Paedagogus* II, 103, 1; tr. it. in Clemente 2005: 227). Accanto alla dimensione della caducità nel *Paedagogus* la funzione simbolica dei fiori si fonda sulla possibilità di godere della loro bellezza naturale e pura (ivi, II, 70.1; tr. it.: 197), perché essi sono figura della “premura” di Dio per l'uomo (ivi, II, 76.5; tr. it.: 205).

Nel testo di Mt 6 la bellezza dei gigli era appunto collegata alla cura provvidenziale di Dio e alla necessità di non preoccuparsi troppo del futuro perché il Padre celeste, come pensa al cibo degli uccelli e come veste l'erba nella sua fugacità, così penserà anche agli uomini. Proprio in alcuni commenti a questa pericope evangelica emerge con insistenza una simbologia floreale positiva che non ha più nulla a che fare con la critica all'uso cultuale pagano. I fiori e la loro bellezza sono in questo caso espressioni della bellezza della creazione e della generosità di Dio. Ad esempio Gerolamo nel suo *Exameron* si lascia andare a una vera e propria esaltazione dei fiori che esprimono visivamente la perfezione del loro Creatore.

Perché descrivere le viole dal cupo colore purpureo, i candidi gigli, le rose vermiglie, le campagne tinte ora di fiori color d'oro, ora variopinti, ora color giallo zafferano [...] Gli occhi si pascono di questa gradevole visione. [...] Quale altro artefice infatti avrebbe potuto esprimere una così grande bellezza nelle singole creature? *Considerate i gigli del campo* [Mt 6], quale sia il candore dei loro petali [...] se si cogliesse questo fiore e si sfogliassero i suoi petali, quale mano di artista sarebbe così abile da ridargli la forma del giglio? (*Exameron*, V, 8; tr. it. Ambrogio 2002: 110-111)

In questo elogio della visione dei fiori e della bellezza naturale è evidente una considerazione positiva delle forme visibili che è ormai lontana dal sospetto idolatrico in cui cadevano tutte le visibilità mondane nel comandamento veterotestamentario contro le immagini. I fiori sembrano diventare nientemeno che immagini naturali di Dio e ci riportano a quanto segnalava Goody sulla comune sorte che ha annodato il progressivo cammino di legittimazione delle immagini religiose e dei fiori come espressione materiale di realtà invisibili.

Ancora più significativo in questa direzione è il commento che Agostino fa nel *De Civitate Dei* del brano evangelico sui gigli del campo, dove, attraverso una vera e propria catena di rimandi che dalle forme visibili giunge fino all'in-

visibile, presenta i fiori come una manifestazione di Dio stesso. Il vescovo di Ippona cita esplicitamente Plotino⁸ il quale

tratta della provvidenza trovando nella bellezza dei fiorellini e delle foglie una prova ch'essa si estende dal sommo Dio, nella sua bellezza intelligibile e ineffabile fino alle ultime realtà terrene. Tutti questi esseri, così umili e dalla vita così breve non potrebbero avere una proporzione tanto armoniosa delle forme, se non dalla forma intelligibile che possiede stabilmente in sé tutte le cose. (*De civitate Dei* X, 14; tr. it. in Agostino 2001: 478-479)

La bellezza dei fiori si carica qui di una valenza ontologica tale per cui, anche se possono apparire come creature di poca importanza, partecipano secondo il loro grado all'essere divino e quindi ne sono una legittima manifestazione. Come non vedere in questo argomento di stampo neoplatonico un ragionamento simile a quello che si ritrova nelle discussioni sulla legittimità delle immagini e sulla loro capacità di manifestare l'invisibilità di Dio, attraverso la materialità delle forme visibili? Quando Dionigi l'Areopagita nel V Secolo afferma che «le bellezze visibili sono immagini della bellezza invisibile» (*De coelesti hierarchia*, I, 3, tr. it. in Dionigi Areopagita 1981: 79), richiama il fatto che ogni forma creaturale, anche se fragile come possono essere le erbe e i fiori, rimanda a Dio, pur appartenendo a un grado che può apparire infimo nella gerarchia degli esseri. Sarà proprio questo argomento della partecipazione tra le realtà materiali come le forme e i colori e le realtà immateriali che esse raffigurano a fare da base a una delle più importanti linee di giustificazione delle immagini religiose che confluirà nella teologia greco-bizantina delle icone.

5. Conclusione

Certamente i fiori non hanno goduto della stessa importanza teologica delle immagini e la loro penetrazione nella prassi culturale cristiana appartiene più alla storia delle pratiche liturgiche che alla storia della teologia o del pensiero cristiano in generale. Resta il fatto che essi sono stati un'occasione significativa per riflettere sul problema della portata rivelativa della creazione e per fare i conti con la materialità del mondo, nonché con l'importanza dei sensi nell'esperienza religiosa. Il cristianesimo delle origini ha dovuto certamente prendere le distanze da pratiche religiose che riteneva meramente esteriori e da eccessi nell'uso dei fiori che apparivano troppo distanti dal culto spirituale e dal rigore morale di cui si sentiva portatore. I fiori così sono stati al centro della polemica anti-idolatrca e dello scontro con la cultura pagana. Tuttavia gli autori cristiani non sono stati indifferenti al loro fascino e alla loro potenza simbolica e ne hanno saputo trarre occasione per riflettere su questioni che toccavano le matrici stesse di una fede

⁸ Agostino si riferisce a Plotino, *Enneades*, 3, 2, 13, 22-33 (tr. it. in Plotino 2000: 371).

che avrebbe poi nei secoli successivi fatto ampio uso dei fiori non solo come elementi di decorazione, ma anche come vere e proprie immagini naturali dell'azione di Dio nel mondo.

Bibliografia

Agostino

2001 *La città di Dio*, trad. it. di L. Alici, Milano, Rusconi.

Ambrogio

1985 *Le orazioni funebri*, trad. it. a cura di G. Banterle, in *Opera omnia di S. Ambrogio*, Vol. 18, Roma, Città Nuova.

2002 *I sei giorni della creazione*, trad. it. a cura di G. Banterle, in *Opera omnia di S. Ambrogio*, Vol. 1, Roma, Città Nuova.

Baus, Karl

1940 *Der Kranz in Antike und Christentum: eine religionsgeschichtliche Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung Tertullians*, Bonn, Hanstein.

Bremmer, Jan N.

1999 "Paradise. From Persia, via Greece, into the Septuagint", in G. Luttikhuisen (a cura di), *Paradise Interpreted. Representation of Biblical Paradise in the Judaism and Christianity*, Leiden, Brill, pp. 1-20.

Cabrol, Fernand; Leclercq, Henri

1907-1953 *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzey et Ané.

Clemente Alessandrino

2005 *Il Pedagogo*, trad. it. di D. Tessore, Roma, Città Nuova.

Dionigi Aeropagita

1981 *Tutte le opere*, tr. it. di P. Scazzoso, Milano, Rusconi.

Finkel, Irving L.

2008 "The Search for the Hanging Gardens", in Id.; M. Seymour (a cura di), *Babylon. Myth and Reality*, London, The British Museum Press.

Gerolamo

1962 *Lettere*, Vol. II, trad. it. di S. Cola, Roma, Città Nuova.

Goody, Jack

1993 *La cultura dei fiori*, trad. it. di M. C. Costamagna, Torino, Einaudi.

Gregorio di Nissa

1996 *Omellerie sul Cantico dei Cantici*, trad. it. di C. Moreschini, Roma, Città Nuova.

Kelly, John N.

1984 *Il pensiero cristiano delle origini*, trad. it. di M. Girardet, Bologna, EDB.

Menzio, Daniele

1995 *La chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini*

Graziano Lingua | *Come vestono i gigli del campo. Trasformazioni dell'immaginario floreale nei primi secoli cristiani*

ai nostri giorni, Cinisello Balsamo, San Paolo.

Minucio, Felice

1940 *L'Ottavio*, trad. it. di P. Suffia, Roma, S.A.S.

Plotino

2000 *Enneadi*, trad. it. di G. Faggin, Milano, Bompiani.

Prestige, George L.

2018 *Dio nel pensiero dei Padri*, trad. it. di A. Comba, Bologna, EDB.

Ryken, Leland; Wilhoit, James C.; Longman III, Tremper (a cura di)

2006 *Le immagini bibliche. Simboli, figure retoriche e temi letterari della Bibbia*, trad. it. a cura di M. Zappella, Cinisello Balsamo, San Paolo.

Senofonte

2000 *Economico*, trad. it. di F. Roscalla, Milano, Rizzoli.

Tertulliano

1980 *La Corona*, trad. it. di P.A. Gramaglia, Roma, San Paolo.

1990 *La risurrezione dei morti*, trad. it. a cura di Claudio Micaelli, Roma, Città Nuova.

Tosco, Carlo

2018 *Storia dei giardini. Dalla Bibbia al giardino all'italiana*, Bologna, Il Mulino.

Tuplin, Christopher

1996 "The Parks and Gardens of the Achaemenid Empire", in Id., *Achaemenid Studies*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 80-131.

Vinel, Françoise

2007 "Arbres, plantes et fleurs dans l'«In Hexaéméron» et les «Homélie sur le Cantique des Cantiques» de Gregoire de Nysse: simples métaphores ou références scientifiques?", in *La cultura scientifico-naturalistica nei Padri della Chiesa (I-V sec.)*, Roma, Institutum Patristicum Augustinianum, pp. 225-231.

Wilken, Robert Louis

2006 *Alla ricerca del volto di Dio. La nascita del pensiero cristiano*, trad. it. di S. Galli, Milano, Vita e Pensiero.

Graziano Lingua ha conseguito i dottorati in Ermeneutica e in Scienze Giuridiche presso l'Università di Torino. Attualmente è professore ordinario di Filosofia teoretica nella stessa Università. È autore, tra l'altro, di *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini* (Medusa, Milano 2006) e di *Esiti della secolarizzazione* (ETS, Pisa 2013).

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

«Poma di paradiso» Le descrizioni botaniche nei diari di pellegrinaggio del corpus fiorentino tra XIII e XV secolo

Ilaria Sabbatini

SISMEL (Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino), IT
ilaria.sabbatini@sismelfirenze.it

Abstract

In the Florentine diaries of pilgrimages to the Holy Land, dated between the XIIIth and XVth centuries, nature is always ascribed a powerfully symbolic value. This has both a metaphorical dimension and a taxonomic approach that is derived from the influence of practical writings, such as *libri di famiglia*. The plant species described by the Florentine diarists, even within this new naturalistic paradigm, continue to maintain the sense of wonder and miracle as if they were a tangible expression of a divine presence that animates places and nature.

Keywords

Banana; Balm; Pilgrimage journals; Pilgrims

Sommario/Content

1. I pellegrini scrittori fiorentini
 2. La descrizione della natura tra deserto e giardino
 3. L'oasi del balsamo
 4. La banana paradisiaca
 5. Conclusioni
- Bibliografia

1. I pellegrini scrittori fiorentini

Intorno alla metà del XIV secolo, il frate minore Niccolò da Poggibonsi si incamminava alla volta della Terra Santa per svolgere quel santo viaggio che tanti pellegrini prima di lui avevano compiuto. Per tenere memoria e rendere testimonianza dell'esperienza, il frate aveva stilato un diario in cui raccontava le *cerche*¹ effettuate sui Luoghi Santi, i fatti salienti del viaggio, le cose notevoli e gli eventi interessanti a cui aveva assistito. Come lui, molti altri viaggiatori avevano scritto i resoconti dei loro pellegrinaggi intrattenendosi in descrizioni di vario genere che riguardavano le popolazioni, i paesaggi antropizzati e gli ambienti naturali, in un *continuum* narrativo di raro interesse storico e antropologico.² In queste descrizioni un certo spazio è spesso dedicato alle spiegazioni botaniche che non osservano, ovviamente, il rigore scientifico di un'operazione tassonomica ma rivelano comunque un grande e condiviso interesse dei viaggiatori per le piante in tutte le loro varietà. La lettura della natura presente in questi testi, che costituiscono un vero e proprio *corpus* dal particolare valore documentario, è indubbiamente condizionata dalla cultura di appartenenza degli autori e rivela una modalità di rappresentazione costantemente in equilibrio tra la descrizione naturalistica e la significazione religiosa. Quando Niccolò da Poggibonsi si trova di fronte al banano sente il bisogno di renderne conto ai suoi lettori e imbastisce una descrizione in cui i frutti squisiti dell'albero, fin dal loro nome, sono trasposti in una dimensione idealizzata e simbolica condensata nell'appellativo di «poma di Paradiso».³

Niccolò da Poggibonsi non è l'unico a narrare, in quel contesto e in quell'età, l'incontro con l'alterità del Vicino Oriente. Esiste infatti un vero e proprio *corpus* di diari toscano-fiorentini dedicati ai viaggi dei pellegrini in Terrasanta scritti tra il XIII e il XV secolo.⁴ Si tratta di un caso particolarmente fortunato poiché non è comune, nell'odeporica italiana, rintracciare un così nutrito gruppo di testi tutti afferenti a un medesimo ambito geografico e socioeconomico. L'alto numero di testimoni concentrati nella stessa area trova la sua ragione d'essere proprio nella strutturazione dell'ambiente culturale della Firenze del tardo medioevo. I diari di pellegrinaggio che fanno parte del *corpus* fiorentino sono stati circoscritti in base a dei criteri oggettivi che permettono di garantirne la continuità stilistica e tematica. Ogni singolo resoconto è preso in considerazione solo se pone i Luoghi Santi al centro concettuale di un viaggio fisico, comunque ne tratti lo svolgimento; il viaggio deve essere avvenuto realmente, non sono stati contemplati i racconti di viaggi immaginari; gli autori compresi nel *corpus* sono fiorentini o toscani; almeno uno dei manoscritti di ciascun diario è conservato a Firenze.⁵

1 Con questo nome vengono indicate le visite, le soste e le devozioni compiute in luoghi specifici legati alle memorie delle vicende bibliche e cristologiche.

2 Si vedano ad esempio Richard (1981); Oursel (1988); Sumption (1993); Oursel (1993); Graboïs (1998); Cardini (2002); Chélini e Branthomme (2004-6).

3 Niccolò da Poggibonsi (1990: 145).

4 Cardini (1982).

5 Sabbatini (2014).

Il *corpus* così delimitato comprende 18 testi di cui 9 stilati da religiosi, 4 da mercanti cristiani, 1 da un orafo, 1 da un mercante ebreo, 1 da un musicista di corte e 2 da autori anonimi. Sulla base dell'analisi testuale, in comparazione con gli altri testimoni, sembra che i diari anonimi siano anch'essi ascrivibili al gusto della borghesia mercantile. A questo punto il numero dei diari collegati all'ambiente mercantile può salire a 6 a patto di tenere conto del fatto che l'ipotesi riguarda solo lo stile dei testi.⁶

Tabella 1. Distribuzione sociale degli autori del *corpus* fiorentino con indicazione dei diari sinottici.

1288	Riccoldo da Montecroce	frate domenicano
XIII sec. ex.	Anonimo Panciatichiano	
1346-1350	Nicolò da Poggibonsi	frate francescano
1349	Dolcibene de' Tori	musicista
1384	Giorgio Gucci	mercante
1384	Lionardo Frescobaldi	mercante
1384	Simone Sigoli	mercante
XIV sec.	Anonimo, <i>Viaggio</i>	
1425	Marco di Bartolomeo Rustici	orafo
1431	Mariano da Siena	prete
1431	Gaspere di Bartolomeo	prete
1468	Pierantonio Buondelmonti	mercante
1474	Alessandro Rinuccini	frate domenicano
1481	Mešullam da Volterra	mercante
1489	Michele da Figline	prete
1489	Zanobi del Lavacchio	prete
1497	Bonsignore di Francesco Buonsignori	prete
1500-1504	Pietro Pagolo Rucellai	frate francescano

6 *Ibidem.*

2. La descrizione della natura tra deserto e giardino

Nei diari del *corpus* fiorentino, il contesto generale risente dell'influenza delle scritture pratiche proprie dell'ambiente mercantile come i libri di famiglia⁷ ma la narrazione della natura ha spesso una valenza che risponde a logiche simboliche e metaforiche. Quando si tratta di contesti naturali, i viaggiatori fiorentini tendono a rappresentarli secondo una contrapposizione molto netta che si gioca tra i due estremi dell'oasi e del deserto, della sabbia e del giardino, della sazietà e della sete. Queste polarità non sono solo i modi della rappresentazione dell'ambiente naturale ma anche delle società umane che le popolano e che a tali ambienti corrispondono.

Secondo gli studi di Ashtor sull'economia medievale del Vicino Oriente, l'Egitto, che era stato il granaio di Roma e di Bisanzio, fino all'età dei califfati produceva ancora raccolti in eccedenza tanto da poterne esportare quantità considerevoli e il frumento coltivato in Siria era esportato ovunque. La Siria aveva anche delle floride orticole e frutticole grazie alle quali esportava vari tipi di frutta verso le regioni adiacenti dell'impero califfale. Tutta l'area della mezzaluna fertile era interessata dalla coltivazione di datteri. Nell'area comprendente Siria, Libano e Palestina si producevano grandi quantità di mele mentre la Cisgiordania e la Transgiordania producevano fichi uva e prugne.⁸ La maggior parte delle terre di Siria e Palestina erano coltivate senza ricorrere all'irrigazione mentre l'Egitto era subordinato a sistemi piuttosto complessi di canali, dighe e serbatoi. Per lo studioso sembra provato che la preesistente tradizione agricola, fatta di terrazzamenti e sistemi di protezione del suolo, abbia avuto continuità fino agli inizi del dominio musulmano ma sia andata poi perdendosi a partire dall'età degli Abbasidi. Le carenze dell'agricoltura erano compensate dalla fertilità del suolo che in alcune regioni era tale da permettere raccolti abbondanti anche senza un miglioramento delle tecniche agrarie.⁹

Piuttosto dell'ipotesi di una progressiva riduzione delle precipitazioni, Ashtor sembra avallare la convinzione che nella Mezzaluna fertile, dopo la conquista araba, sia iniziato un periodo di trasformazioni geologiche: molti villaggi soprattutto di montagna furono abbandonati a causa dell'andamento alluvionale dei corsi d'acqua che portava a una crescente erosione del suolo a monte e contemporaneamente alla formazione di depositi alluvionali a valle. In quest'area le intense precipitazioni dei mesi invernali agiscono sui terreni franosi spazzandoli via dai pendii. Questo costituisce un danno per l'agricoltura perché porta alla scomparsa delle sorgenti e alla spoliatura del suolo più fertile. Se nell'antichità il problema veniva risolto con la costruzione di terrazzamenti, nell'età medievale e moderna l'agricoltura subisce una progressiva decadenza proprio per l'abbandono delle tecniche di manutenzione dei ter-

7 Mordenti (1997); Cicchetti e Mordenti (1985); Branca (1986).

8 Ashtor (1982: 37-41). Cfr. Nanni (2017).

9 Ashtor (1982: 44, 46).

reni.¹⁰ Tali considerazioni suggeriscono l'idea che nel pieno medioevo il paesaggio dell'area del Vicino Oriente fosse meno rigoglioso rispetto all'antichità e il contrasto tra aree antropizzate e aree desertiche fosse già molto netto. Dall'analisi comparata dei testi diaristici emerge con chiarezza una ricorrente opposizione tra *selvatico* e *domestico* quale chiave di lettura dell'Oltremare. La coppia antinomica è usata, in partenza, per distinguere i pastori beduini nomadi da quelli parzialmente stanzializzati ma funziona anche per distinguere più in generale la società urbana, intesa come luogo di civiltà, da tutto ciò che è ritenuto in-civile.¹¹ Il medesimo modello interpretativo trova riscontro anche nell'alternanza deserto/giardino entro i cui schemi viene rappresentato l'ambiente naturale dell'Oltremare.¹²

Fin dalla concezione agostiniana della storia, l'avvento del cristianesimo aveva emendato la natura selvatica – e quindi in-civile – di tutta la terra. La massima espressione della società degli uomini, ovvero dei cristiani, consisteva nell'edificazione della *civitas* cui si contrapponeva l'antisocietà di coloro che ne rimanevano fuori.¹³ In questo contesto il nomadismo veniva giudicato come una “condizione morale” in nome della quale chi viveva al di fuori della società urbana si collocava più vicino alla natura animale che non a quella umana. L'esilio di Caino «vagus et profugus in terra» era l'archetipo di quella lontananza dalla *civitas* che poneva il suo vagare sotto il segno della maledizione.¹⁴

Il modello occidentale della *civitas*, intesa come società degli uomini, viene adattato dai pellegrini fiorentini a paradigma interpretativo del paesaggio umano e ambientale del Vicino Oriente.¹⁵ L'ordine, l'armonia, la fertilità appartengono alla natura antropizzata mentre il deserto è il luogo dell'arsura, dell'abbandono e dell'assenza di esseri umani. Nei racconti che fanno parte di questo *corpus* si nota insomma un filo conduttore che collega l'organizzazione stanziale, la società urbana e il giardino, a cui vengono contrapposti il nomadismo, il deserto e tutto ciò che non è collegato alla città. Le descrizioni naturalistiche abbondano di paesaggi colmi di tutte le delizie o all'opposto di spianate riarse prive di ogni conforto. I fiumi e le fonti, gli orti e le coltivazioni illuminano il panorama rurale di toni così lussureggianti da sembrare l'oggetto di una intenzionale ridondanza. Questi stilemi rappresentativi rivelano senz'altro una matrice ricca di echi scritturali che risulta evidente se solo si pensa a quanto siano frequenti nei profeti le lodi dell'acqua che vivifica e disseta.¹⁶

Il *topos* della Gerusalemme celeste traboccante di acque limpide non esclude che le descrizioni dei diaristi, per quanto enfatiche, possano rispecchiare quell'attitudine alla registrazione dei fatti che è una caratteristica pre-

10 *Ibidem*: 47-54.

11 Sabbatini (2012).

12 Cardini e Miglio (2002); Scafi (2006); Frugoni (2008); Scafi (2019).

13 Todeschini (2007: 15-19).

14 Gen IV, 12-14.

15 Sabbatini (2015). Cfr. Fumagalli (2006); Rao (2015).

16 Si veda ad es. Is 41,17-18.

gnante dell'ambiente mercantile e borghese.¹⁷ Protagonista nelle descrizioni naturalistiche dei pellegrini scrittori è dunque l'acqua, nell'abbondanza o nell'assenza, che nelle sue manifestazioni riesce a conferire all'ambiente l'aspetto felice e rigoglioso di un paradiso in terra. L'idea della fertilità è sempre collegata all'immaginario del fiume edenico poiché fin dal dettato scritturale la fonte che irriga il paradiso è affiancata all'albero della vita. Il testo biblico non attribuisce una virtù terapeutica intrinseca ai fiumi del paradiso ma l'idea dell'acqua è sempre associata alla fecondità fin da quando, nel Genesi, Dio separa le acque e fa germogliare la terra di ogni frutto.¹⁸ All'estremo opposto di una polarità giocata sull'equilibrio tra simbolismo religioso e rappresentazione naturalistica, il deserto rafforza negandolo il prodigio dell'acqua. In una forte descrizione del territorio desertico dell'Egitto Michele da Figline afferma: «È tutto paese sterile, senza alcuno albore et se l'aria et la rena ardeva».¹⁹ È il Genesi stesso che riferisce i nomi dei quattro fiumi dell'Eden anche se la loro identificazione con i fiumi terrestri sarà in gran parte frutto dell'esegetica.²⁰

3. L'oasi del balsamo

Nel sistema simbolico dei pellegrini fiorentini, presso cui era presente l'idea dei fiumi paradisiaci portatori di vita, l'acqua è necessariamente accompagnata dal trionfo dell'opulenza vegetale. Dando vita a immagini di esuberante bellezza, essi si soffermano in un minuzioso elenco delle molteplici specie di piante che crescono in prossimità dei corsi d'acqua. In tutta questa fenomenologia collegata al simbolismo cristologico e alla rappresentazione edenica, un ruolo centrale viene riservato da molti autori del *corpus* fiorentino all'oasi di Matarea²¹ e alla miracolosa pianta del balsamo che in essa cresce rigogliosa ma che non può essere trapiantata altrove. La leggenda dell'oasi Matarea fa parte di quell'insieme di narrazioni, frequenti nelle scritture odepatiche, che traggono spunto dalla tradizione dei vangeli apocrifi interpolandola con i racconti popolari che circolavano tra i pellegrini probabilmente per trasmissione orale. L'oasi dove cresce il balsamo è la stessa in cui Gesù fece sgorgare un'acqua miracolosa dalle radici del sicomoro ed è soprattutto il luogo in cui, secondo il vangelo arabo dell'infanzia, si rifugiarono Maria, Giuseppe e il Bambino durante la fuga in Egitto.²²

Lo storico delle religioni Craveri, a proposito dell'origine del giardino del balsamo, osserva trattarsi di una leggenda risalente al XIII secolo, frutto di un'interpolazione da parte dello stesso apocrifo che la riferisce.²³ Dunque sia-

17 Cicchetti e Mordenti (1982: 1127).

18 Gen I, 9-11.

19 Michele da Figline (2010: 66).

20 Gen II, 10-14.

21 Matarea è l'attuale *Matarieh*, località a circa dieci chilometri dal Cairo.

22 Craveri (2002: 127).

23 *Ibidem*, nota 2.

mo di fronte a un mito che ha avuto origine e diffusione nella fase postcrociata e probabilmente proprio a partire dai racconti dei pellegrini che venivano trasmessi anche in forma orale. L'ipotesi di Craveri è particolarmente interessante dal momento che colloca la leggenda in coincidenza con una fase di grande mutamento del genere odepotico-devozionale: quella in cui agli schemi narrativi antecedenti si assommano i toni e gli elementi dei racconti agiografici e della novellistica.²⁴ Giorgio Gucci fornisce nel suo diario una traccia di quella che potrebbe essere la palinogenesi della leggenda di Matarea: egli racconta infatti di un giardino voluto dal sultano a breve distanza dalla capitale politica. Un giardino magari costruito sfruttando una sorgente naturale, un'oasi nel deserto che proprio per il suo straordinario rigoglio nel contesto di un ambiente naturale ostile, è facilmente interpretabile come il risultato di un ineffabile intervento divino:

Prima [nel deserto del Sinai n.d.r.] troviamo una fonte molto abbondante d'acqua: ed è la fonte bellissima, e così l'acqua bella e buona [...]. Ed è questa fonte posta in uno abituro fatto per lo soldano, il quale abituro secondo loro usanza è bello e grande abituro. Ed èvi il giardino del soldano grandissimo e bello, pieno di datteri e di molti buoni frutti; e in questo giardino è il luogo dove nasce il balsimo, che più in niuno altro luogo none nasce. E istannovi più fattori e iscrivani per lo soldano a custodia di questo giardino e a coltivallo, e li scrivani a iscrivere il balsimo che si ricoglie. Fanne il soldano grande solenità perché no·gli sia tolto. Dicesi che essa fonte nostro Signore fece coi piedi a pitizione della sua madre quando di Soria si fuggirono e pervennero in Egitto: perché, essendo passati per lo deserto ch'è sterile d'acqua, nostra Donna avendo sete, e non vi essendo acqua, domandando bere al suo figliuolo, esso, come è detto, col piede fece detta fonte. E in essa fonte nostra Donna lavò le peze del suo figliuolo e tesele nello detto orto in su albuscelli, che dappoi hanno fatto il balsimo. E queste cose sono assai verisimili: l'una per la sua bontà e potenza, l'altra perché [...] il paese è sterile d'acqua, e in tutti quelli paesi altra acqua che quella non si truova, e quella è molto abbondante e perfettamente buona. E colla detta acqua inaffiano il giardino del soldano [...] né più adietro né più inanzi si fa o puote fare del detto balsimo, se none ivi nel propio luogo e nel cerchiòvito d'esso campo.²⁵

Le leggende non sono soltanto quelle nobili narrazioni che celebrano fatti o personaggi fondamentali per la storia di un popolo ma possono anche consistere in più semplici racconti che, partendo da elementi reali, riescono a spiegare qualche caratteristica dell'ambiente naturale. Quella tra il giardino e il deserto è una dicotomia che si presta agevolmente a una lettura simbolica ed escatologica: il territorio arido e bruciante dell'assenza si arrende alla natura rigogliosa sbocciata intorno alla presenza del divino. Il senso profondo di questa esperienza che si trasforma in racconto ed *exemplum* lo si coglie nel superamento di quella cruciale linea di confine che separa il territorio ostile dal panorama familiare: «Ed ivi finisce il deserto e truovasi terreno domestico,

24 Bartolini e Cardini (1991: 76). Cfr. Sabbatini (2019).

25 Giorgio di Guccio Gucci (1990: 271).

abitato e fruttuoso. E quivi trovando dell'acqua buona ed abbondantemente di buoni datteri, uve fresche, non meno che in paradiso ci parve giugnere».²⁶

Attraverso la mediazione dei *Commentaria in genesim*, in cui il poeta Claudio Mario Vittore (v sec. d.C.) descrive l'Eden ricalcando i passi di Flavio Giuseppe (I sec. d.C.), si arriva agli autori del XII secolo come l'inglese Robert Pullen (XIII sec.) che nelle sue *Sententiae* riprenderà queste letture interpretando il Nilo come uno dei fiumi edenici.²⁷ Anche per questa ragione l'oasi di Matarea riveste un ruolo così importante nella narrazione dei pellegrini fiorentini. Essi la descrivono secondo uno stilema idealizzato e atemporale, con evidente riferimento alla tradizionale iconografia edenica, ma al contempo la collegano con la leggenda del balsamo a completamento e integrazione dell'immagine del giardino di delizie. Sono richiami tematici che non implicano la reale convinzione di una sovrapposibilità dell'oasi cairota con il paradiso del Genesi. Ciò non di meno rappresentano echi letterari di rara potenza evocativa, capaci di stabilire una continuità tra il paradiso terrestre della creazione e la promessa escatologica dell'emancipazione dalla morte. Non è un caso infatti se al balsamo che popola il giardino sono attribuite due prerogative fondamentali: la capacità di guarire istantaneamente i corpi e l'impossibilità di essere trapiantato in un luogo diverso da quello in cui è nato. Il balsamo compie il prodigio della sua stessa esistenza e viene rappresentato spesso dai pellegrini fiorentini nella forma di un arbusto cespuglioso che, se inciso, trasuda un olio dotato di proprietà terapeutiche, come nella descrizione che ne fa Giorgio Gucci:

In questo campo fummo, e vedemo e tocchamo il detto balsimo; e sagretamente noi veggenti e presenti ce ne facemo cogliere una piccolissima ampolla, che costò catuna due ducati d'oro. [...] Egli è fatto in questo modo: prima egli fa cespugli alti da terra circa a uno braccio, ed è il loro giro intorno intorno da braccio uno in uno e mezo, ch'è assai maggiore l'uno all'altro d'alteza e d'ampiezza. Poi ha la sua foglia come la mortina,²⁸ ed ha la sua buccia come la vermena²⁹ dello ulivo [...]. Quelli che sono usi di còrre³⁰ detto balsimo [...] levano questa così fatta vermene d'in sul ramo grosso ch'esce di terra [...]. E come è schiantata, comincia a gemere,³¹ a modo che fa la vite di marzo, e gitta a modo di cotali lagrime piccole e rade. Ed eglino con uno poco di bambagia battuta ricolgono il detto balsimo, e quando hanno piena la bambagia, la priemono nella ampolla [...]. L'odore che gitta detto balsimo, e i rami e le foglie, è inistimabile, quanto è grande, soave e confortativo; e di certo egli eccede tutti gli altri udori terreni, e sia quale cosa essere vuole.³²

²⁶ *Ivi*: 284.

²⁷ Claudio Mario Vittore (1977); Flavio Giuseppe (2006); Robert Pullen (1977).

²⁸ Mortella, mirto.

²⁹ Giovane e sottile e rametto di pianta.

³⁰ Cogliere.

³¹ Emettere umore.

³² Giorgio di Guccio Gucci (1990: 271-272).

Se dal punto di vista archeologico e botanico si può identificare il balsamo con la pianta nota come *opobalsamus* o *balsamus*, meno semplice è capire se tale pianta fosse presente alla mente dei pellegrini e all'ambiente sociale costituito dai loro lettori. L'*opobalsamus* è un arbusto del genere *Commiphora* originario della penisola arabica caratteristico dei climi desertici. Di questo arbusto venivano utilizzate due varietà che erano originarie rispettivamente della regione intorno alla Mecca (*Commiphora opobalsamus*) e dell'Arabia meridionale (*Commiphora qataf*) mentre una terza si era acclimatata sull'altra sponda del Mar Rosso (*Commiphora abyssina*). Di queste solo la prima poté acclimatarsi nella Giudea e le altre due furono oggetto di intensi traffici commerciali.³³ Le descrizioni dei pellegrini fiorentini non si pongono però su un piano di esattezza tassonomica ma al contrario danno alla pianta del balsamo una significazione religiosa che è collegata con l'idea dell'origine e della destinazione dell'uomo: il paradiso terrestre e il paradiso escatologico si fondono, in questi racconti, passando attraverso la mediazione operata dal Cristo nella resurrezione. In un simile affresco, così carico di risonanze scritturali del Vecchio e del Nuovo testamento, l'elemento cardine intorno a cui tutto ruota risulta essere il potere taumaturgico di Gesù. Da un punto di vista pratico, per i pellegrini fiorentini sussisteva un effettivo problema di identificazione delle varietà vegetali. Per questo motivo le rappresentazioni come quella di Frescobaldi cercano di ovviare al problema cogliendo le caratteristiche oggettive della pianta per descriverla ai propri lettori nel modo più chiaro possibile:

Questo fattore ci menò a vedere il giardino e come si coglie il balsamo, il quale si coglie in questo modo: che levano di quelle foglie che sono intorno al gambo come di basilico, e di quindi esce certe gocciuole bianche a modo di lattificio di fico, e con un poco di bambagia ricolgono questo liquore; e quando hanno inzuppata la bambagia, la premono colle dita in una ampolluzza, e penasi un gran pezzo ad averne un poco.³⁴

L'ebreo Mešullam da Volterra spiega le proprietà antisettiche del balsamo. La descrizione del viaggio contenuta nel suo diario è concentrata sui luoghi di culto ebraici e sulle comunità che incontra lungo il percorso: il racconto che questo autore fa dell'oasi di Matarea ha una motivazione diversa dagli autori cristiani. Quello che muove il suo interesse non è tanto l'aspetto simbolico connesso alla leggenda cristiana, di cui comunque riferisce gli elementi salienti, quanto l'efficacia curativa della pianta:

Giuro sulla mia vita di aver visto un poco di quel balsamo nella casa del gran turcmano, che gli era stato dato dal soldano. Un suo amico, chiamato Muhammad, si era ferito l'alluce del piede sinistro con un'ascia mentre stava tagliando un albero: misero il balsamo su quella ferita, e in tre giorni guarì, e non rimase alcun segno: non ho mai

³³ Gnoli (1997).

³⁴ Lionardo Frescobaldi (1991: 150).

visto in vita mia un prodigio grande come questo. Quest'olio è scuro e assomiglia all'olio di ricino.³⁵

Marco di Bartolomeo Rustici, sempre in equilibrio tra descrizione naturalistica e coloritura moralizzata delle sue rappresentazioni, riferisce che il balsamo non si può trapiantare perché le uniche piante che riescono a crescere dando il succo curativo sono quelle che fece nascere il Cristo stesso dalle gocce dei suoi abiti lavati: «Qualunque persona volessi delle dette piante bisogna che vada in que-luogo per esse; e sapiate che molte persone vanno per le piante, pongo-le quivi d'apresso e quelle creschono e non fanno frutto se none quelle che piantò Ihesù Cristo per sua santixima grazia».³⁶

Non sappiamo se queste descrizioni siano realistiche, non sappiamo se i pellegrini fiorentini abbiano visto veramente ciò che descrivono, non sappiamo se ciò che chiamano *balsamo* sia effettivamente identificabile con l'*opobalsamum* individuato dall'archeologia e dalla botanica. Non sarà in questa sede che si potrà dirimere la questione, ma alla fine ciò che conta agli occhi dei viaggiatori non è tanto la corretta classificazione delle specie quanto l'eccezionalità di ciò che vedono e la possibilità di darne testimonianza.

Quello che raccontano i pellegrini è la persistenza del miracolo, tangibile anche quando vedono il balsamo davanti ai loro occhi. La pianta con le sue qualità medicamentose diventa oggetto miracoloso essa stessa, prova concreta e strumento di Grazia efficace per tutti coloro che vi entrano in contatto. Il confine tra effetto medicamentoso e potere taumaturgico si fa labile poiché, nei racconti dei pellegrini, le proprietà del balsamo non derivano da una sua caratteristica naturale bensì dal contatto con il corpo del Salvatore, mediato dall'acqua che è colata dai suoi panni. La pianta non solo reca la memoria viva della presenza del sacro ma perpetua la forza salvifica che l'ha impregnata dal momento in cui è venuta in contatto con la persona divina. Per questa ragione non si tratta solo di una devozione memoriale ma della possibilità effettiva e attuale di attingere alla proprietà salvifica trattenuta dal balsamo. Questa proprietà è concreta, fisica e sensibile come riferisce Gregorio di Tours († 594) a proposito delle reliquie da contatto. Se il devoto desidera prendere una reliquia, spiega infatti il vescovo francese, deve appendere la stoffa all'interno della tomba del santo e una volta rimossa la troverà più pesante per essersi riempita della Grazia divina.³⁷

Una analoga concezione della permanenza del prodigio si riscontra nella descrizione delle tracce fisiche lasciate da particolari eventi della vita terrena del Cristo. È il caso della grotta del latte dove, secondo la leggenda, il latte caduto dal seno di Maria ha reso bianca la terra e l'ha dotata di particolari virtù curative. Ciò vale per tutti quei luoghi in cui i resti di miracoli ed eventi danno consistenza materiale alle devozioni religiose. Tra questi un ruolo del tutto particolare è riservato al balsamo che con la sua presenza continua a rappresenta-

35 Mešullam da Volterra (1989: 57-58).

36 Marco di Bartolomeo Rustici (2015: 222).

37 Gregorio di Tours (1885: 54).



Figura 1. Balsamo. *Historia Plantarum*, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 459, xv sec. ex., c. 33v.

re la prova dell'intervento miracoloso, con il suo potere curativo testimonia la forza taumaturgica del Cristo e con l'impossibilità del trasferimento conferma la sua eccezionalità rispetto alle comuni piante che i viaggiatori incontrano nelle loro *cerche*.

4. La banana paradisiaca

Oltre al balsamo, il banano è un'altra pianta che attira particolarmente l'attenzione dei pellegrini per il suo frutto straordinario che reca in sé il segno della croce di Cristo. Come si è visto, la narrazione della natura nei diari di pellegrinaggio ha sempre una forte valenza metaforica ma non risponde esclusivamente a logiche simboliche. Se da un lato la memoria del simbolo è compartecipe delle descrizioni della natura, la loro rappresentazione deve fare i conti con la realtà materiale quale si presenta ai sensi dell'osservatore. I pellegrini non si limitano a riportare pedissequamente ciò che hanno sentito o letto da altri ma si impegnano nel trasferire al lettore ciò di cui hanno fatto esperienza in prima persona. È il caso delle *muse*,³⁸ le banane, capaci di sollecitare la fantasia, oltre che il gusto, di tutti i viaggiatori dal momento che vengono interpretate come il frutto proibito del paradiso terrestre. Quando però i diaristi fiorentini inseriscono nei loro resoconti le descrizioni delle specie esotiche si trovano a misurarsi con la difficoltà di presentarle a dei lettori per cui tali specie sono spesso sconosciute.

Ecco dunque che le descrizioni vengono costruite facendo ricorso a elementi noti di piante già conosciute che sono giustapposti per illustrare le singole parti. Questa modalità narrativa genera una continua tensione nel testo che permette così di coinvolgere il lettore alla scoperta del nuovo senza dover abbandonare il radicamento nelle proprie conoscenze. Esse diventano anzi la base per sviluppare una comprensione del mondo dell'Oriente mediterraneo anche nel caso particolare delle rappresentazioni vegetali. La banana, secondo il procedimento comparativo sopra esposto, è descritta con un aspetto simile al cetriolo, ma di un sapore talmente dolce da risultare migliore di qualsiasi altro frutto conosciuto. Di conseguenza, i pellegrini fiorentini come Niccolò da Poggibonsi, nel raccontare di tale delizia la identificano senza indugio nel frutto del paradiso terrestre:

Le poma di Paradiso sono fatte così che lo pedale dell'arbore si diventa grosso molto e le foglie sue si ha a modo di lingua; ed è sì grande la detta foglia che parecchi uomini ci giacerebbono su una foglia, e la foglia si è lunga come una lancia ed è larga parecchie braccia. E in cima del detto arbore si fa uno ramicello con uno fiore, e questo fiore si è fatto come una pigna di pino, ma è troppo più lungo, cioè parecchie spanne; e in tutto l'albero none nasce più che una pannocchia. E le dette poma sono fatte come baccelli; e quando sono mature, sì le truovi gialle; e quando si cogliono le poma, sì si taglia lo pedale dalle barbe, e poi da indi a xx dì si nasce l'altro pedale; e come è grande, subito fa le poma. Ed è tanto dolce e saporito e soave a mangiare quanto nulla cosa più si possa dire.³⁹

I conquistatori musulmani giunti fino all'India importarono le banane in Palestina, successivamente i mercanti arabi le diffusero in quasi tutta l'Africa: il Corano parla già della tanto apprezzata pianta. La cinquantaseiesima sura

³⁸ Così chiamate come adattamento dell'arabo *mūza*.

³⁹ Niccolò da Poggibonsi (1990: 145-146).

contiene una rappresentazione dettagliata del giardino di delizie allestito per i meritevoli e il banano trova la sua centralità proprio nell'eden musulmano, offrendo riparo e ristoro con l'abbondanza dei propri frutti.⁴⁰ Ancora nel '700, per descrivere la tradizione letteraria relativa alla specie, Linneo faceva riferimento alla credenza secondo cui la banana era il frutto proibito mangiato da Adamo ed Eva. Lo studioso asseriva che questa identificazione era stata sostenuta dal «peregrinatorum vulgus» e poteva trovare giustificazione nella bontà del frutto e nel fatto che una volta tagliato trasversalmente rivela il disegno di una croce.⁴¹ Il fiorentino Frescobaldi tenta una descrizione tassonomica della pianta basandosi sulle scarse conoscenze botaniche che dovevano essere comuni alla maggior parte degli uomini del suo tempo che non praticassero la scienza medica o la farmacopea: «Le sue foglie sono come d'ella,⁴² ma più lunghe, e 'l suo gambo è come di finocchio, ma è molto più grosso, e seccasi e rimette ogni anno una volta».⁴³ Simone Sigoli, come molti altri, si sofferma invece sull'aspetto esterno, sul sapore e infine sul fenomeno della croce visibile in qualsiasi sezione trasversale per via della struttura interna del frutto ma che l'autore interpreta come miracolo:

Ancora v'è un frutto si chiama muse del quale dicono peccò Adamo, ed è fatto come citriuoli ma sono più lunghi et più sottili et più dilicati. Et sono molto teneri et d'estratto di sapore dalle nostre cose, per modo che chi ll'usasse ne lascierebbe ogni altra cosa. In questo fructo si vede un gran miracolo: quando tu 'l parti, inn ogni modo si parte si vede il Crocifisso. Et di ciò facemo pruova, et per molti si chiama "pome di paradiso". L'albero del detto fructo è di colore sanguigno ed è sollo et dilicato, non troppo grosso et va alto dalle IIII in V braccia. Et le fogle sue sono come lella nostra di qua, salvo quelle sono lunge bene IIII braccia. Et questo così facto pedale fa una volta fructo et non mai più. Et poi si secca rimette da piè un altro ghambo per lo simile, facciendo una volta fructo et non più.⁴⁴

Come si può facilmente capire la conoscenza botanica di questi autori non è particolarmente solida ed ecco allora che mettono in atto una strategia alternativa: si impegnano a costruire la descrizione dell'oggetto sconosciuto per approssimazione attraverso l'accostamento alle cose conosciute. Le osservazioni sul campo si mescolano con le conoscenze pregresse, i dati raccolti per esperienza diretta si intrecciano col repertorio tradizionale delle leggende producendo un'unione inscindibile. La descrizione della natura e la sua semantizzazione religiosa non sono affatto in antitesi nella percezione dei viaggiatori medievali, risulterebbe anzi errata la riduzione della dimensione miracolistica alla categoria dell'irreale. Ciò che riguardava le proprietà delle piante coesisteva senza confliggere con il significato spirituale che veniva

40 Corano, LXVI, 27-32.

41 Linnaeus (1736: 43-44).

42 Edera.

43 Lionardo Frescobaldi (1991: 137).

44 Simone Sigoli (1999: 71-72).

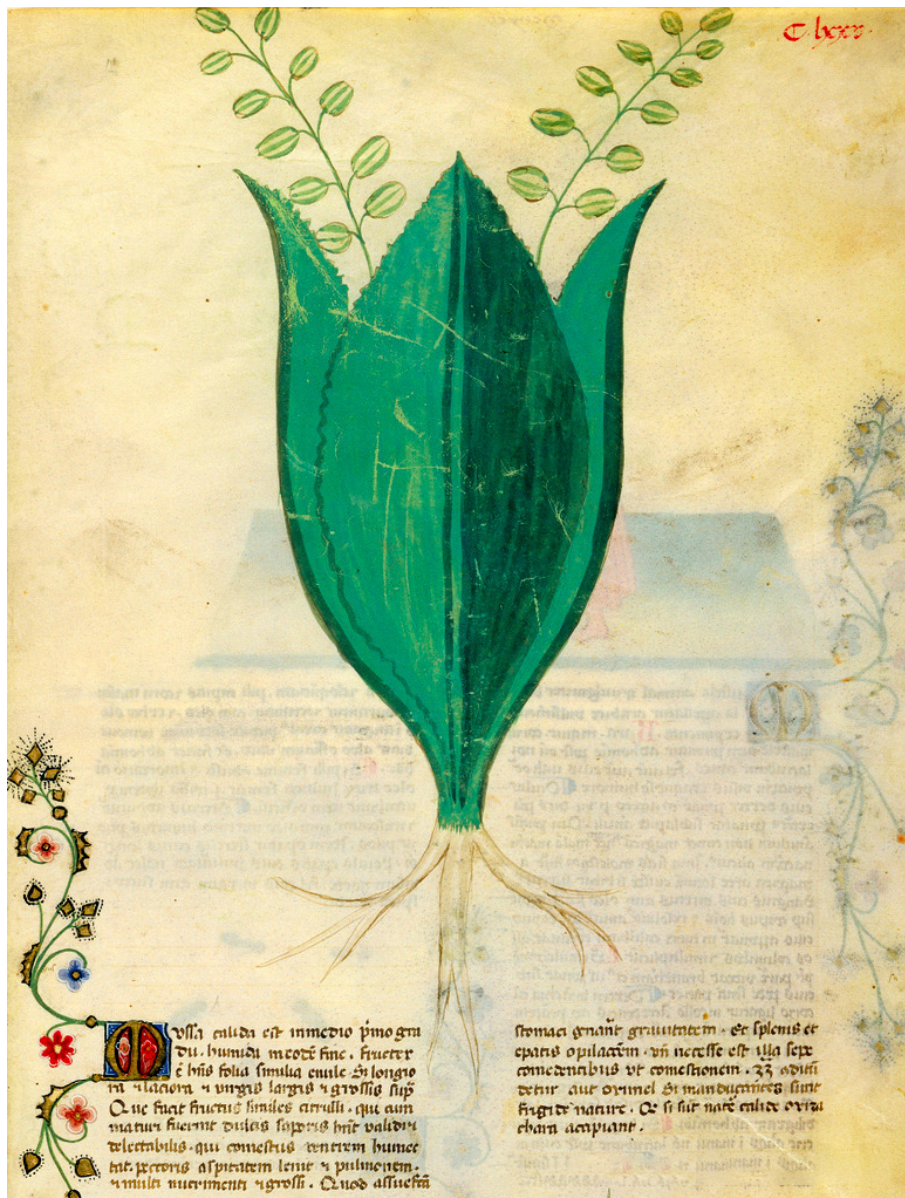


Figura 2. Banano, *Historia Plantarum*, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms.459, xv sec. ex., c. 165v.

loro attribuito. L'immaginario religioso e la descrizione floreale trovavano il loro punto di raccordo in un approccio narrativo che aveva la sua ragione d'essere nella contiguità con la scrittura pratica dei libri di famiglia propri del clima culturale e dell'ambiente mercantile in cui erano immersi gli autori.

5. Conclusioni

Nell'ambito della società fiorentina medievale l'interrelazione reciproca tra le classi sociali aveva dato luogo a una contaminazione assai accentuata sul piano della mentalità, dell'etica condivisa e dell'interpretazione stessa del

mondo. Tutte le funzioni sociali e religiose convergevano sulle grandi famiglie non meno delle responsabilità economiche e politiche. Questa situazione ingenerava una comunanza di sistemi culturali e modelli di pensiero che finivano per diventare collettivi. Firenze era la più grande città mercantile dell'Italia comunale, il commercio costituiva il fondamento su cui il ceto borghese prosperava e i viaggi in ambienti nuovi erano considerati un'eccellente occasione di apprendimento.⁴⁵ Attraverso l'esperienza del pellegrinaggio non si compiva semplicemente un gesto fuori dall'ordinario ma si affermava anche l'adesione a un sistema valoriale condiviso grazie alla doppia valenza del viaggio come pratica religiosa pubblica e come occasione di conoscenza del mondo esterno. Di conseguenza la narrazione del pellegrinaggio risultava impregnata di pragmatismo secolare non meno che di afflato religioso. Il significato del viaggio, che nell'ambito dell'etica mercantile rivestiva una particolare importanza tecnica e pratica, andava coniugandosi con un altro ordine di valori completamente afferente all'ambito spirituale. Tale ambivalenza si manifestava nella descrizione degli ambienti con cui i pellegrini entravano in contatto. L'attenzione per i dati naturalistici che venivano rappresentati nella loro concretezza coesisteva con l'importanza conferita ai luoghi della memoria storica di Cristo, dove erano ancora visibili i segni della manifestazione del divino. La descrizione naturalistica dei diari di pellegrinaggio lasciava sempre spazio a una significazione simbolica letteralmente impregnata di memorie devote. Queste tradizioni strutturavano la rappresentazione del sacro in tutti i racconti dei Luoghi Santi: la loro presenza scandiva le descrizioni della natura, dell'oasi e della sorgente, del balsamo e del banano facendole diventare parte integrante di un vero e proprio circuito del sacro.⁴⁶

Bibliografia

- Ashtor, Eliyahu
1982 *Storia economica e sociale del Vicino Oriente nel Medioevo*, Torino, Einaudi.
- Bartolini, Gabriella; Cardini, Franco (a cura di)
1991 «Nel nome di Dio facemmo vela». *Viaggio in Oriente di un pellegrino medievale*, Bari, Laterza.
- Branca, Vittore (a cura di)
1986 *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Rusconi.
- Cardini, Franco
2002 *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Cardini, Franco (a cura di)
1982 *Toscana e Terrasanta nel medioevo*, Firenze, Alinea.

⁴⁵ Patrone (1974: 324); Pezzarossa (1990); Mohlo (2000); Gazzini (2002); Nanni (2010).

⁴⁶ Sabbatini (2018).

Iaria Sabbatini | «Poma di paradiso». *Le descrizioni botaniche nei diari di pellegrinaggio del corpus fiorentino tra XIII e XV secolo*

Cardini, Franco; Miglio, Massimo

2002 *Nostalgia del Paradiso. Il giardino medievale*, Bari, Laterza.

Chélini, Jean; Branthomme, Henry

2004-6 *Le vie di Dio. Storia dei pellegrinaggi cristiani dalle origini al Medioevo*, 2 voll., Milano, Jaca Book.

Cicchetti, Angelo; Mordenti, Raul

1982 “La scrittura dei libri di famiglia”, in Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, II, *La prosa*, Torino, Einaudi, pp. 1117-1159.

1985 *I libri di famiglia in Italia*, vol. I, *Filologia e storiografia letteraria*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Claudio Mario Vittore

1977 *Commentariorum in Genesim libri tres*, in Migne, J.P. (a cura di), *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, v. LXI, coll. 937-970, Turnhout, Brepols.

Craveri, Marcello (a cura di)

2002 *I vangeli apocrifi*, Torino, Einaudi.

Flavio, Giuseppe

2006 *Antichità giudaiche*, a cura di Moraldi, L., Torino, Utet.

Frescobaldi, Lionardo

1991 *Viaggio in Egitto e in Terra Santa*, in Bartolini, G. e Cardini, F. (a cura di) «Nel nome di Dio facemmo vela». *Viaggio in Oriente di un pellegrino medievale*, Bari-Roma, Laterza, pp. 124-196.

Frugoni, Chiara

2008 “La rappresentazione del paesaggio nel Medioevo”, in Mencaroni Zoppetti, M. (a cura di), *D'erbe e piante adorno. Per una storia dei giardini a Bergamo, percorsi tra paesaggio e territorio*, Bergamo, Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo, pp. 33-53.

Fumagalli, Vito

2006 *Paesaggi della paura. Vita e natura nel medioevo*, Bologna, Il Mulino.

Gazzini, Marina

2002 *Dare et habere. Il mondo di un mercante milanese del Quattrocento*, Firenze, Firenze University Press.

Gnoli, Tommaso

1997 “La produzione del balsamo nell'oasi di Engaddi (Israele). Su alcuni nuovi documenti dal deserto di Giuda”, in Avanzini A. e Salmeri G. (a cura di), *Profumi d'Arabia. Atti del convegno*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, pp. 413-430.

Graboïis, Aryeh

1998 *Le pèlerin occidental en Terre sainte au moyen âge*, Parigi, De Boeck Université.

Gregorio di Tours

1885 *Liber in Gloria Martyrum*, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum merovingicarum*, I, Hannover, pp. 34-431.

Iaria Sabbatini | «Poma di paradiso». *Le descrizioni botaniche nei diari di pellegrinaggio del corpus fiorentino tra XIII e XV secolo*

Gucci, Giorgio di Guccio

1990 *Viaggio ai Luoghi Santi*, in Lanza, A. e Troncarelli, M. (a cura di), *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Firenze, Ponte alle Grazie, pp. 271-438.

Linnaeus, Carl

1736 *Musa cliffortiana florens Hartecampi*, Haarlem.

Marco di Bartolomeo Rustici

2015 *Dimostrazione dell'andata e viaggio al Santo Sepolcro e al Monte Sinai*, a cura di Olive, K. e Newbiggin, N., in AA.VV., *Codice Rustici*, vol. II, Firenze, Olschki, pp. 103-295.

Mešullam da Volterra

1989 *Il viaggio in terra d'Israele*, a cura di Veronese, A., Rimini, Luisè.

Michele da Figline

2010 *Viaggio*, in M. Montesano, *Da Figline a Gerusalemme. Viaggio del prete Michele in Egitto e in Terrasanta (1489-1490)*, Roma, Viella, pp. 46-166.

Mohlo, Anthony

2000 "Names, Memory, Public Identity in Late Medieval Florence", in Ciappelli, G. e Lee Rubin, P. (a cura di), *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 237-252.

Mordenti, Raul

1997 *I libri di famiglia in Italia*, vol. II, *Geografia e storia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Nanni, Paolo

2010 *Ragionare tra mercanti. Per una rilettura della personalità di Francesco di Marco Datini (1335ca-1410)*, Pisa, Pacini.

2017 "Per un quadro ambientale e biologico. Il periodo caldo medievale e la variabilità climatica", in *La crescita economica dell'Occidente medievale. Un tema storico non ancora esaurito*, Atti del Convegno Internazionale del Centro Italiano di Studi di Storia e Arte (Pistoia, 14-17 maggio 2015), Roma, Viella, pp. 69-91.

Niccolò da Poggibonsi

1990 *Libro d'Oltremare*, in Lanza, A. e Troncarelli, M. (a cura di), *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Firenze, Ponte alle Grazie, pp. 31-158.

Oursel, Raimond

1988 *Pellegrini del medioevo, gli uomini le strade, i santuari*, Milano, Jaca Book.

1993 *Vie di pellegrinaggio e santuari da Gerusalemme a Fatima*, Milano, Jaca Book.

Patrone, Anna Maria

1974 *L'ascesa della borghesia nell'Italia comunale*, Torino, Loescher.

Pezzarossa, Fulvio

1990 "Una prima verifica dei rapporti fra strumenti culturali e ruoli sociali: la memorialistica e i ceti bolognesi nei secoli XIV-XVII", in *Sapere e/è potere. Discipline, dispute e professioni nell'Università Medievale e Moderna. Il caso*

Ilaria Sabbatini | «Poma di paradiso». *Le descrizioni botaniche nei diari di pellegrinaggio del corpus fiorentino tra XIII e XV secolo*

bolognese a confronto, Atti del IV Convegno (Bologna 13-15 aprile 1989), vol. III, *Dalle discipline ai ruoli sociali*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, pp. 111-134.

Rao, Riccardo

2015 *I paesaggi dell'Italia medievale*, Roma, Carocci editore.

Richard, Jean

1981 *Les récits de voyages et de pèlerinages*, «Typologie des sources du Moyen Age occidental», vol. 30, Turnhout, Brepols.

Robert Pullen

1977 *Sententiarum libri octo*, in Migne, J.P. (a cura di), *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, v. CLXXXVI, coll. 639-1010, Turnhout, Brepols.

Sabbatini, Ilaria

2012 ««Finis corporis initium animae». La qualità morale del nemico nella rappresentazione del corpo. Un excursus tra patristica, epica crociata e odeporea di pellegrinaggio», *Micrologus*, XX, SISMEL, Firenze, pp. 257-292.

2014 ««Com'io cercai di molti luoghi santi». Il corpus fiorentino dei diari di pellegrinaggio a Gerusalemme», in Musarra, A. (a cura di), *Gli Italiani e la Terrasanta*, SISMEL-Edizioni Del Galluzzo, Firenze, pp. 123-134.

2015 ««Tutti erano ignudi e tutti neri». *La fisiognomica dell'alterità musulmana*», in *Deformità Fisica e Identità della persona tra medioevo ed età moderna*, Atti del XIV Convegno internazionale di studi del Centro Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo di San Miniato (San Miniato, 21-23 settembre 2012), Firenze, Firenze University Press, pp. 355 - 389.

2018 «*Il modello della civitas e la descrizione dello spazio sacro nei pellegrini scrittori di Terra Santa*», in AA. VV., *La città, il viaggio, il turismo Percezione, produzione e trasformazione*, VIII Congresso AISU, Napoli, 7-8-9 settembre 2017, Napoli, CIRICE Edizioni, pp. 293 - 302.

2019 «Itineraria, descriptiones e diari di pellegrinaggio. Il libro quinto del Codex Calixtinus all'incrocio dei generi», in Sabba, F. (a cura di), *Il patrimonio culturale attraverso le esperienze di viaggio. Prima e dopo il Gran Tour*, Napoli, Associazione culturale Viaggiatori - Dipartimento di Beni Culturali, Università degli Studi di Bologna, pp. 17-31.

Scafi, Alessandro

2006 *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth*, London, British Library.

2019 «Natura perfetta nell'Eden. Un'utopia medievale», in Catapano, G. e Grassi, O. (a cura di), *Rappresentazioni della natura nel Medioevo*, Firenze, SISMEL-Edizioni Del Galluzzo, pp. 3-25.

Sigoli, Simone

1999 *Menzione delle terre d'oltre mare*, in Bedini, A., *Testimone a Gerusalemme. Il pellegrinaggio di un fiorentino nel Trecento*, Roma, Città Nova, pp. 69-138.

Sumption, Jonathan

1993 *Monaci santuari e pellegrini*, Roma, Editori Riuniti.

Todeschini, Giacomo

2007 *Visibilmente crudeli. Malviventi, persone sospette e gente qualunque dal medioevo all'età moderna*, Bologna, il Mulino.

Ilaria Sabbatini | «*Poma di paradiso*». *Le descrizioni botaniche nei diari di pellegrinaggio del corpus fiorentino tra XIII e XV secolo*

Ilaria Sabbatini è Research fellow presso SISMEL (Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino) per cui è responsabile del progetto ARVO – Archivio Digitale del Volto Santo. È ideatrice dello *Young Historians Festival di Lucca* in convenzione con il *Centro internazionale di Didattica della Storia e del Patrimonio* (DiPaSt) dell'Università degli Studi di Bologna e con il patrocinio del *Festival del Medioevo di Gubbio*. Sta curando il ciclo di incontri *Toscana Matildica* in collaborazione con enti locali, regionali e Istituti Storici. È consulente di vari enti pubblici e istituzioni museali. È docente del Master in “Analisi delle Fonti e Metodologia della Ricerca Storica” LUMSA. Svolge attività di insegnamento nel corso: *Produzione documentaria nel medioevo e implementazione digitale delle fonti*. Fa parte del comitato editoriale della collana *Viatores* (Maria Pacini Fazzi), della collana *A EstOvest* (Textus Edizioni), della rivista *La porta d'Oriente* (Pagine), della rivista *Almaturism* (Università di Bologna), della collana *Matildica* (Patròn Editore), della collana *Peregrinantes in mundo* (Edizioni la Vela). È direttrice della collana editoriale *Toscana Matildica* (La Villa). Ha all'attivo numerose pubblicazioni scientifiche nonché partecipazioni a convegni nazionali e internazionali.

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

The floral smell of sanctity and the semiotics of the halo

Jenny Ponzo

Università di Torino, IT
jenny.ponzo@unito.it

Abstract

The hagiographic discourse often uses floral metaphors to describe spiritual qualities. This is the case for instance with Thérèse of Lisieux's autobiography, in which the saint compares herself to humble flowers, and in particular to the violet, which is not evident for her shape, but attracts the attention thanks to her scent. The same metaphor is developed by Pius XII in the discourse he pronounced in occasion of the beatification of Frère Bénilde in 1948. The violet is also one of the flowers the scent of which is connected to the charisma of the osmogenesis, which Catholic tradition describes as a particular gift of the saints consisting in being surrounded by an extremely good scent, which remains in the places where they go, on the objects that they touch, and sometimes emanates from the body even after death. The floral scent works in this case as an indexical sign. The osmogenesis can be compared with the concept of aura present in many cultures: the representation of a halo of fragrance can be interpreted as an alternative to a more frequent figurativization of the aura consisting in the representation of a luminous and coloured halo around the human body. The halo, both in its olfactory and visual variants, works as a particular semiotic system, entailing both spatial and temporal features.

Keywords

Osmogenesis; Halo; Sanctity; Charisma; Flowers; Body; Olfaction; Scent; Aura

Sommario/Content

1. The perfume of the violet
 2. Virtues as flowers: the metaphoric icon
 3. The fragrance of sanctity: a metonymical index
 4. The semiotics of the "halo"
 5. Conclusion
- Bibliographic references

1. The perfume of the violet¹

Saint Therese of Lisieux (1873-1897), canonized in 1925 and proclaimed Doctor of the Church in 1997, is one of the most influential and famous saints in the contemporary Catholic culture, connected to an ideal of humble and everyday sanctity. In her autobiography (Therese of Lisieux 1909: chapter 1), Therese narrates that, just before starting to write down her memories, she opens the Gospels randomly and her gaze falls upon the verse that reads “Jesus went up on a mountainside and called to him those he wanted, and they came to him” (Mark 3:13). She comments:

[These words] threw a clear light upon the mystery of my vocation and of my entire life, and above all upon the favours which Our Lord has granted to my soul. He does not call those who are worthy, but those whom He will. [...] I often asked myself why God had preferences, why all souls did not receive an equal measure of grace. I was filled with wonder when I saw extraordinary favours showered on great sinners like St. Paul, St. Augustine, St. Mary Magdalen, and many others, whom He forced, so to speak, to receive His grace. [...] Our Lord has deigned to explain this mystery to me. He showed me the book of nature, and I understood that every flower created by Him is beautiful, that the brilliance of the rose and the whiteness of the lily do not lessen the perfume of the violet or the sweet simplicity of the daisy. I understood that if all the lowly flowers wished to be roses, nature would lose its springtide beauty, and the fields would no longer be enamelled with lovely hues. And so it is in the world of souls, Our Lord’s living garden. He has been pleased to create great Saints who may be compared to the lily and the rose, but He has also created lesser ones, who must be content to be daisies or simple violets flowering at His Feet, and whose mission it is to gladden His Divine Eyes when He deigns to look down on them. [...] I understood this also, that God’s Love is made manifest as well in a simple soul which does not resist His grace as in one more highly endowed. [...] As the sun shines both on the cedar and on the floweret, so the Divine Sun illumines every soul, great and small, and all correspond to His care—just as in nature the seasons are so disposed that on the appointed day the humblest daisy shall unfold its petals.²

The figure of the humble violet also appears in Pius XII’s discourse³ celebrating the beatification of the French monk Frère Bénilde (1805-1862):

Devant le saint dont la vie est un tissu d’actes éclatants de vertus surhumaines, de pénitences horribles et, en même temps, de faveurs célestes des plus rares, on

1 This paper is part of the project NeMoSanctI, which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 757314).

2 The English version of Therese autobiography is available here: <<https://www.storyofasoul.com/>>.

3 This discourse, delivered in French, is available here: <https://w2.vatican.va/content/pius-xii/fr/speeches/1948/documents/hf_p-xii_spe_19480405_beatificazione-fratel-benildo.html>.

demeure tellement ébloui que, dans cet éblouissement, alléguant l'impossibilité d'atteindre une si haute perfection, on se contente de répéter une fois de plus la formule devenue banale à force d'être commode, que les saints sont plutôt à admirer qu'à imiter. À l'inverse, devant le saint dont la vie se déroule toute unie sans épisodes impressionnants, sans exploits retentissants, plusieurs restent déçus et on la juge trop terne pour valoir la peine d'y chercher des exemples à suivre.

Dans un cas comme dans l'autre, ce qui a échappé à l'examen, c'est précisément l'essentiel. Comme on foule aux pieds, dans l'herbe où elle se cache, la violette, sans la reconnaître à son parfum, on dédaigne le parfum discret d'une vie sans éclat ; pas davantage on ne sait deviner, derrière le décor merveilleux d'une vie à grande allure, la réalité vivante, l'âme, pour s'efforcer non de copier les gestes, mais de vivre du même esprit, dont ces gestes furent animés.

Mieux peut-être que d'autres vies, celle de votre Frère Bénilde se manifeste-t-elle au premier coup d'œil admirable et imitable. Vie simple et uniforme, succession ininterrompue d'actions ordinaires dans un cadre plutôt modeste...

In this case too, the smell of the violet is described as a quality less apparent than the beauty of the forms and colors, and associated to a model of modest sanctity taking distance from spectacular manifestations, in line with an ideal of "ordinary" perfection characterizing the notion of sanctity promoted by the Church in the 20th century (Ponzio and Rai 2019).

These two texts represent only a small example of a pervasive use of floral metaphors in Catholic modern discourse. In many cases, these metaphors focus specifically on the smell of flowers and attribute it a precise meaning associated to spiritual qualities. Given its extreme frequency and simplicity, the reference to flowers in religious discourse can seem almost banal, but this is only an appearance: in fact, the motif of the flower is complex and codified across different semiotic levels. In what follows, I do not have the pretension of providing a full picture of the uses and meanings of the flowery smells in the religious discourse. Rather, I will point out three different levels of codification of this motif in Catholic culture. The first concerns the metaphors involving flowers, both in verbal language and in ritual. The second is the olfactory interpretation of flowers, which bears a metonymic character. The third is a semiotic system involving the relationship between the perfume of flowers (and other celestial smells) and the body of the saints. These three dimensions of the codification of the flowers as signs are different in forms and substances of both expression and content and partially independent from each other, but at the same time also interconnected.

2. Virtues as flowers: the metaphoric icon

As the examples concerning Saint Thérèse of Lisieux and Frère Bénilde show, in Catholic discourse flowers are often associated to virtues or spiritual gifts (also called "charisma, charismata"). The simile between the saint, the elected, and the flower can be traced back to the Bible. For instance, Sirach 39:13 (KJV) reads: "Hearken unto me, ye holy children, and bud forth as a

rose growing by the brook of the field”.⁴ This tradition continues across the centuries and becomes more articulated. In the Middle Ages, the encyclopaedia associating flowers to spiritual qualities was wide, on the side of both the signifier (species of flowers) and of the signified (spiritual qualities) involved. The flowers most often associated with spiritual qualities are mainly three, namely the rose, the lily, and the violet:

The rose, with its associations of love, joy, and beauty, came to represent all of the passionate, joyful aspects of medieval religious personification; the lily, its cooler aspects, purity and chastity; the violet, the humility and patient virtues of the Christian life. The literature of the Middle Ages offers many examples of literary flower personification in which these three flowers, along with other popular flowers such as the periwinkle, primrose, and marigold (*calendula*), represent Christian virtue and the abstract qualities of major saints. Those virtues derive from the qualities of the flowers – color, odor, growth habits, uses – making them strongly iconic. (Seaton 1989: 686)

The personification of flowers finds its maximum expression in a genre of *disputatio* or *certamen*, mimicking a dispute between two flowers which enumerate their respective virtues in order to demonstrate their superiority over the other. A typical example is the dispute between the rose and the violet (Marinoni 2007; Seaton 1989: 687). This tradition is connected to the development of a “language of the flowers”, both inside and outside of the religious sphere. References to the language of flowers can be found across painting, heraldry, and literature. The study of this code was particularly developed in the 19th century, when numerous treatises analyzed the symbolic meaning of flowers, and in some cases hypothesized its universal validity (Goody 1993: 232-253).

The association between charismata and flowers goes beyond literature and verbal language and finds a parallel in liturgy and ritual practice. In the Middle Ages, flowers were dropped from above in the churches during the Pentecost Mass to symbolize the descent of the charismata.⁵

The reasons for the association of flowers and charismata seem to be mainly two. The first is a reason of iconic similarity: flowers are the most beautiful and delicate part of the plant just as virtues and spiritual gifts are the best part of the human person. The second reason has to do with a specific hierarchy of the senses characterizing Catholic culture, in which the smell is considered less sensuous and closer to the immateriality of spirit than sight.⁶ This concept is echoed in Catholic liturgy:

4 On the plants and flowers in the Bible, see also Volli in this volume.

5 Flowers “Venivano fatti piovere dall’alto durante la Messa di Pentecoste ([detta anche] Pasqua delle Rose) per significare la pioggia dei carismi dello Spirito Santo. [...]” (Cattaneo 1950: 1399).

6 The consideration of sight as a sense more directly connected to the material world is coherent with the tradition of iconoclasm in the Abrahamic religions. See Goody (1993: chapters IV-VI).

Secondo il regolamento liturgico della Chiesa cattolica i fiori devono anche ornare le urne dei santi nelle chiese e il feretro durante i funerali di bambini, per simboleggiarne la purezza.

I fiori sono dunque un segno di purezza e di innocenza, rappresentate specialmente dal loro profumo, intenso anche se incorporeo, come lo spirito. Siccome sono la parte più bella della pianta, nella tradizione cristiana i fiori simboleggiano la parte più bella ed elevata della persona umana: il fiore rappresenta il “carisma”, il dono spirituale che caratterizza il santo (Cattaneo 1950: 1399).

3. The fragrance of sanctity: a metonymical index

The connection between saints and smells also interests a semiotic level exceeding the metaphoric association exposed above. Indeed, in Catholic hagiographic literature there is a recurring reference to the charisma of the *osmogensis*, namely the supernatural capacity of holy people, both alive and dead, to emanate wonderful perfumes. This celestial perfume is often described as a smell of flowers, even though a number of other kinds of smells make their appearance, from spices like cinnamon and clove, to myrrh (which is a natural gum or resin), to supernatural and ineffable fragrances.

This passage from the metaphorical identification of flowers and charisma to the association of charisma to a perceivable smell has two consequences. Firstly, in this particular association, flowers lose their centrality and constitute one type in a wider range of perfumes associated with exceptional spiritual qualities. Secondly, in the analyzed discourse, this association is not just metaphorical or, in other words, iconic, like in the above-mentioned metaphor, but is described as being actually perceivable: it is therefore indexical in nature and works as a metonym, i.e. a *pars pro toto*, a perceptible sign indicating the spiritual body of the saints, a trace which in many cases persists after their passage in places, or remains attached to their mortal remains and belongings after their death.

The association of holy people and sublime odors has ancient roots; it can be found as back as in Egyptian and Greek culture. For instance, Amon Ra was supposed to emanate a divine fragrance that pervaded his temple and the places of his apparition, and Greek literature commonly attributes a divine perfume to the deities (Deonna 2003: 7-22). This theme is inherited by Christian hagiography, which presents a rich collection of saints emanating extremely good fragrances during their life, or in the moment of their death, or through their corpse or relics.⁷ For instance, according to Catholic tradition, when saint Teresa of Avila (1515-1582) died, her convent cell was pervaded by an odor of lily (Marchis 2006: 38). Similarly, the scent of rose in saint Rose of Viterbo's (1233-1251) room persisted even four hundred years after her death (Deonna 2003: 186). The Golden Legend narrates moreover that angels offered saint Cecilia and her husband Valeriano fragrant garlands

7 For an accurate cataloguing of these types of fragrant saints, see Deonna (2003), and especially the annexes (Deonna 2003: 93-196).

of roses and lilies which they passed around their neck: the people around them could smell the flowers' perfume but could not see the garlands (Origoni 2000: 39-40). Another – and far more recent – saint interested by osmogenesis is Pio of Pietralcina (1887-1968). Eye-witnesses⁸ report that his body emanated a perfume of either violet, a mélange of rose and violet, strawberry, or carnation. This particular quality can also be found in Oriental traditions. For instance, in Qigong, a tradition combining traditional Chinese medicine, martial arts and philosophic traditions like Buddhism and Taoism, there are many testimonies of perfumes of herbs and other good fragrances mysteriously emanated by the masters, and there is a branch (apparently an ancient and secret practice of monks nowadays disclosed and openly taught in Western countries) called “Fragrant qigong” because “when exercising, the person can notice a fragrant smell”.⁹

The so-called “odor of sanctity” works therefore undoubtedly as an index. What is to be determined, however, is whether the relationship between the sign (the perfume) and its referent (holiness) is conceptualized as actually physical in nature. Indeed, in a number of accounts it seems to be merely physical, while in others the physical materiality of the sign (and therefore its physical perception) is less certain. Indeed, in the Catholic literature, a number of sources interprets the odor of sanctity as a spiritual (i.e. immaterial) odor, and its perception as a spiritual, rather than a sensorial (i.e. olfactory) capacity. This idea is connected with the above-mentioned postulation of the capacity of smell to mediate between the material world and a transcendent and spiritual dimension,¹⁰ but increases the immateriality of perception to

8 The first testimony mentioning saint Pio's fragrance was Nina Campanile, one of his spiritual daughters. Even the delegate of the Holy Office Raffaello Carlo Rossi, sent to inquire about the Capuchin friar, reported that his stigmata emanated a perfume of violet. See Mischitelli (2015: 841-842) and Castelli (2008). I thank Francesco Galofaro for the useful conversation about Pio of Pietralcina and his charisma.

9 Just one example quoted out of the numerous available on the Internet: <<https://www.qi.org/fragrant/frag1.PDF>>.

10 The idea of smell as a sense mediating between the world and the spiritual domain is well-rooted in the common encyclopedia, at least in countries with a Catholic background. This emerged clearly during a small fieldwork carried out in the framework of the project NeMoSanctI: in occasion of a seminar about the Christian symbolism of flowers (held during the European Fascination of Plants Day 2019 and entitled “Fiori dell'anima – La simbologia dei fiori nell'immaginario Cristiano”), we asked the public (composed of lay men and women of different ages, education, and social status) to smell some flower essences and to write down anonymously the thought that those essences evoked to them. Two of the most significant reflections read: “I fiori con la bellezza e il profumo rapiscono i nostri sensi, ma li trascendono anche, generando emozioni profonde, evocando ricordi, suscitando pensieri: ci portano oltre. ‘Dissi al mandorlo parlami di Dio e il mandorlo fiori’” (the last sentence is a quotation from the poet Nikos Kazantzakis); “Fiore di campo/ o rosa di giardino/ tutto ci porta una scintilla del divino. / Nel nostro mondo/ anche noi portiamo/ un'eco che viene da lontano./ Vita silente/ sembra quasi assente/ solo per chi non vede e non sente niente.” (this second testimony, written as a poem, seems to allude to spiritual senses similar to those described by Bonaventure in the quoted passage).

the point of postulating the existence of immaterial odors and “spiritual senses” working in the same way as physical senses. This is clearly stated, for instance, by Bonaventure of Bagnoregio (1221-1274, one of the main Franciscan theologians, venerated as a saint by the Catholic Church), in his masterpiece *Itinerarium Mentis in Deum* (“Journey of the Soul into God”, chapter 4), composed in 1259:

Therefore the soul, believing, hoping and loving Jesus Christ, who is the incarnate, uncreated and inspired word, that is the way, the truth and the life: while through faith it believes in Christ as in the uncreated Word, which is the Word and splendor of the Father, it recovers its spiritual hearing and sight, hearing to perceive the sermons of Christ, sight to consider the splendors of His light. Moreover when by hope it longs to capture the inspired Word, through desire and affection it recovers its spiritual smell. While by charity it holds fast the incarnate Word, as one taking delight from Him and as one passing over into Him through ecstatic love, it recovers taste and touch. With which senses having been recovered, while it sees and listens to its spouse, it smells, tastes and embraces Him, as a bride can sing repeatedly *the Canticle of Canticles*, which had been written for the exercise of contemplation according to this fourth step, which no one lays hold of, *except he who accepts it*, because there is more in affectual experience than in rational consideration. For on this step, with its interior senses repaired to sense the Most High Beauty, to hear the Most High Harmony, to smell the Most High Fragrance, to take a taste of the Most High Savor, to apprehend the Most High Delectable, the soul is disposed towards mental excesses, that is through devotion, admiration and exultation, accord to those three exclamations, which are made in *the Canticle of Canticles*.¹¹ (Bonaventure of Bagnoregio 2002: 17-18)

According to Bonaventure, therefore, the perception through the spiritual senses is an experience connected more with the affective than with the rational sphere. The link between affection and exceptional perfumes becomes central in the 19th century, when psychoanalysts start to interpret the excep-

11 “Anima igitur credens, sperans et amans Iesum Christum, qui est Verbum Incarnatum, increatum et inspiratum, scilicet *via, veritas et vita*; dum per fidem credit in Christum tanquam in Verbum incarnatum, quod est Verbum et splendor Patris, recuperat spiritualem auditum et visum, auditum ad suscipiendum Christi sermons, visum ad considerandum illius lucis splendors. Dum autem spe suspirat ad suscipiendum Verbum inspiratum, per desiderium et affectum recuperat spiritualem olfactum. Dum caritate complectitur Verbum incarnatum, ut suscipiens ab ipso delectationem et ut transiens in illud per ecstaticum amorem, recuperat gustum et tactum. Quibus sensibus recuperates, dum sponsum suum videt et audit, odoratur, gustat et amplexatur, decantare potest tanquam sponsa Canticum canticorum, quod factum fuit ad exercitium contemplationis secundum hunc quartum gradum, quem *nemo capit, nisi qui accipit*, quia magis est in experiential affectuali quam in consideration rationali. In hoc namque gradu, reapartis sensibus interioribus ad sentiendum summe pulcrum, audiendum summe harmonicum, odorandum summe odoriferum, debustadum summe suave, apprehendendum summe delectabile, disponitur anima ad mentales excessus, scilicet per devotionem, admirationem et exultationem, secundum illas tres exclamations, quae fiunt in Canticis canticorum” Bonaventure of Bagnoregio (1994: 134).

tional and unexplainable emanation of particular fragrances as symptoms of nervous diseases.¹² For instance, William A. Hammond

speaks of a hypochondriac whose skin diffused the fragrance of violets; of a hysterical female who smelt pineapple during her paroxysms, and another who perspired on the left half only of her chest, whence she exhaled an odor like that of the iris. [...] Orteschi met with a young girl who exhaled, without any possibility of fraud, a strong odor of vanilla from the commissures of her fingers. [...] All these are examples of disordered innervation. Thus, as Hammond remarks, we perceive that the phrase ‘odor of sanctity’ is not a mere figure of speech; it embodies the idea of a *holy neurosis*, which imparts to the skin a perfume more or less agreeable – at least during the actual access of the devotional ecstatic paroxysm. (Monin 1885: 212)¹³

This motif finds a parallel in Italian literature, in a novel by Luigi Capuana entitled *Profumo*, featuring the character of a woman who, afflicted with a nervous disease due to her conjugal problems, in the moments of major upset emanates a perfume of orange blossom.¹⁴

4. The semiotics of the “halo”

In the tradition under consideration, the perfume is a particular type of ring, or halo, or aura, intended as a sign surrounding a person and indicating the condition of his or her spirit. All type of halo can be defined as a manifestation translating into perceptible signs (either visual or olfactory) an inner state, which otherwise would not be directly perceptible through the senses.

Many cultures posit the existence of a spiritual halo surrounding human beings. The term “aura” is used for instance in mystics, esotericism, parapsychology and New Age religions to indicate a radiation emanated by the human body, and particularly the head, invisible for most part of the human beings, but perceptible by particularly sensitive persons, who are supposed to also distinguish the different strata composing it and their colors, which vary also according to the health and emotive state of the observed subject (Giovetti 1990: 34-35; Costanzo 1996). Starting from the 19th century, specific photographic techniques have been experimented to capture the aura, but were

12 During the 19th century, the idea took root that the odors work as signs of the person’s interiority. For semiotic reflections on this topic, see Perras and Wicky (2013). For a history of the meanings attributed to odors in western culture, with a focus on their social connotations, see Corbin (1982).

13 Monin (1885) constitutes a selection of contents taken from Monin and translated into English.

14 *Profumo* was first published between July and December 1880 in the periodical *Nuova antologia* and then as a novel in 1892. In a passage, Capuana, through the character of the doctor conciliating science and Catholic faith, mentions William Hammond and Julian Leopold Ochorowicz as examples of physicians and scientists considering smells as expression of (altered) inner states and postulating that thoughts can translate themselves into odors, thus originating a proper language (Capuana 1977: 63-64).

never acknowledged by the scientific community at large. The most famous example is probably the technique of the “Kirlian photography”, elaborated by Semyon Davidovich Kirlian (1898-1978), who named “aura” the luminosity appearing as a result of the corona discharge surrounding any conductive object placed in a dielectric enclosure at atmospheric pressure within a high voltage/high frequency electric field (Mills 2009).

The halo, intended as a stratum of color or a smell surrounding an object or a person forms a complex semiotic system entailing both spatial and temporal features. Concerning the temporal aspect, the olfactory halo has a durative character, as it often persists after the presence of its object. In this sense, the phenomenon of osmogenesis is similar to the aftertaste in the gustative experience. In his “Journal of a beer drinker”, Floch (2006: 194, translation mine) reflects on the bitter aftertaste of beer and observes:

Actually, bitterness has to do with aspectualization: when one savors a good beer, it reveals itself in the ending and one can taste it at the bottom of the palate. [...] Most of all, bitterness is perceived as something persisting, going beyond: something trespassing the limit, overflowing. An overflowing of taste, just like the abundant foam often provokes a visual overflowing. So, bitterness is a sensible form of the negation of the discontinuity. It remains in the mouth.

Floch attributes this specific codification of the bitter aftertaste to a baroque worldview: “I proposed [...] to define the baroque vision as a language, of which the form of the expression plane would privilege the negation of the discontinuity and the form of the content the negation of continuity” (Floch 2006: 195).

The idea of the halo, therefore, is often connected to memory. This is also observed by Cesare Segre (1993), who was a prominent exponent of the Italian current of structuralist and semiotic literary critique. Segre (1993) comments a corpus of sonnets dedicated to Laura and developing the theme of the “aura” (“breeze”) in Petrarch’s *Canzoniere*. Segre (1993: 46-47) observes that the topos of the “aura”, which connects with its movement the poet and his beloved who is far away, was recurrent in Provençal poetry, and that Petrarch develops it in particular in the sonnets 196 and 194:

L'accostamento “via aura” è in qualche misura fisico, in misura certo maggiore mentale (“fammi risovenir” 196, 3; “riconosco” 194, 3); e mentale vale spesso, e certo qui, memoriale e persino mnestico. [...] Ma *aura* è parte di *Laura*; insomma il vento stesso è, con la sua testura fonica, una parte della donna.

The persistence of the aftertaste creates a temporal continuity between the sign and its object. The same happens with the scent of sanctity in relation to the physical presence of the saint. This relationship is also connected to an idea of authenticity. In order to catch this idea, it is useful to consider the famous definition of aura by Walter Benjamin. Benjamin (1936/1963) refers the notion of aura to a very different subject, namely the artwork, and identi-

fies it with the artwork's uniqueness, which, he claims, is destroyed in the era of technical reproducibility. The aura is closely connected to the *hic et nunc* of the artwork materiality and existence, precisely as the olfactive aura of the saint has a connection both temporal and spatial with the dimension of his or her earthly existence, and therefore is unique and "authentic" as that postulated by Benjamin for the artwork. Benjamin describes moreover the aura as the exceptional apparition of a distance. Therefore, the aura is something both *surrounding* its object and remaining *after* its material presence, and is perceptible only by taking some *distance* from its object. Indeed, aura can irradiate only in a condition of contemplative, but also emotive distance, since distance sharpens the desire to catch the essence of something which could vanish or is unattainable (Griffero 2010).

On the topological level, the aura can be described as a contour. Eco (1997) proposes a reflection about contours in relation to their perception and argues for their natural existence: contours surrounding objects are not just an iconographic convention, but actually exist, since their reproduction entails the application of specific techniques, which actually generate surrogate stimuli. Curiously enough, even though Eco's reasoning focuses on visual contours, when he develops this concept he makes an olfactory example:

Chi abbia mai visitato una fabbrica di profumi si sarà trovato di fronte a una curiosa esperienza olfattiva. Tutti (a livello di esperienza percettiva) riconosciamo benissimo la differenza tra l'odore di una viola e quello della lavanda. Ma quando si vogliono produrre industrialmente essenza di viola o di lavanda [...] si mescolano sostanze tali che il visitatore della fabbrica è assalito da una raffica di afori e maleodoranze insopportabili. Questo significa che per produrre l'impressione del profumo di viola o di lavanda occorre mescolare sostanze chimiche sgradevolissime all'olfatto (anche se il risultato sarà gradevole). Non so se la natura proceda così, ma quello che appare evidente è che un conto è ricevere la sensazione (iconismo fondamentale) di un profumo di viola, e un conto è produrre la stessa impressione. Questa seconda attività richiede la messa in opera di alcune tecniche, onde produrre stimoli surrogati. (Eco 1997: 308)

Eco does not explicitly posit the existence of olfactory contours. However, smells surround the human person, and therefore olfactory contours surely exist. In religious cultures, sometimes this olfactory ring around saintly people smelling exceptionally good is interpreted as a sign indicating their spiritual quality, as in the case of the Catholic idea of osmogenesis. In other traditions, this spiritual quality is perceived and represented as a colored ring. This idea is surprisingly similar to the one expressed by Simmel and mentioned by both Goffman (1956) and Zilberberg (2001) in relation to proxemics. Simmel speaks of

... the feeling (which also operates elsewhere) that an ideal sphere lies around every human being. Although differing in size in various directions and differing according to the person with whom one entertains relations, this sphere cannot be penetrated, unless the personality value of the individual is thereby destroyed. A sphere of this

sort is placed around man by his honor. Language very poignantly designates an insult to one's honor as 'coming too close': the radius of this sphere marks, as it were, the distance whose trespassing by another person insults one's honor. (Simmel 1950: 321)

In the case under consideration here, the sphere surrounding the person is not primarily connected with honor, but with sacredness, a notion that is connected to a status of separation both etymologically and conceptually: the sphere surrounding in particular saints is perceivable as a "feeling" of their being sacred people, and as such, different, separated from ordinary people.

Reflecting on this issue by applying the topological categories elaborated by Greimas (1984), it results that the relationship between the aura and the person entails a relationship between the inside and the outside: an inner quality irradiates outside of the body in its most immaterial form, and sometimes remains suspended in the air even after the sacred body leaves. The body works therefore as a permeable container of a spiritual content, as the center irradiating this sense of holiness to a peripheral space inhabited by the receivers of the olfactory (or visual) sign. This external halo has also more or less permeable margins and can have different relationships with the body; for instance, it can be a sphere constantly surrounding it, or leaving traces remaining after its passage, it can be perceived by everybody or only by particular individuals.

5. Conclusion

The conceptualization of the smell of flowers in Catholic discourse is coded across different semiotic levels. It is possible to hypothesize that the metaphorical reference constitutes the ground zero for this codification: the connection between a flower, its smell, and a spiritual quality is a conceptual nexus that allows a more complete interpretation of the indexical relationship between the saint and the smell of flowers characterizing the charisma of osmogenesis. In turn, osmogenesis entails a close relationship between the body of the saint and the perfume surrounding it and works as a semiotic system entailing both spatial and temporal features.

The charisma of osmogenesis can be considered as the olfactory parallel of the visual manifestation of the spiritual power, which is described in many traditions and is often called "aura". In Catholic tradition, this spiritual power is visually represented through the golden halo (*aureola*) surrounding the head of the saints. This visual representation, pervasive in Catholic iconography across time, confirms the functioning of the halo as a sign expressing the sacredness of a person, intended as a status of separateness from the ordinary people and of consecration. Indeed, starting from Urban VIII's Decrees, collected and published in 1642,¹⁵ the Catholic Church has carefully regulated the depiction of the halo and established that only canonized saints had the right to be represented with it. As a consequence, the golden halo becomes

¹⁵ *Decreta servanda in Canonizatione et Beatificatione Sanctorum.*

the official iconographic sign of sanctity, reserved only to the saints explicitly recognized as such by the authority of the Catholic Church. Surely, this spiritual sphere surrounding the person posited by many cultures and traditions and described in either visual or olfactory terms constitutes a challenge for semiotics as an analytical language, and stimulates the research to rethink and maybe widen its reflection on the sense of olfaction and on the frequently described “feeling” of a sphere (of spirituality, of energy, of honor, etc.) surrounding human beings.

A particularly intriguing issue at stake in the semiotic study of the spiritual halo surrounding human beings is to define the way in which cultures conceptualize the borders of the matter. On the one hand, as argued above, Western culture with a Christian background tends to consider olfaction as a sense close to immateriality; on the other hand, however, some modern and contemporary interpretations also tend to establish an intrinsic relationship between olfaction and matter. Fontanille (2004: chapter I), for instance, who refers to the theory by Annick Le Guérer,¹⁶ considers odor as the emanation of the most intimate part of the alive being, in its flesh and blood. Based on this premise, Fontanille interprets the association, common to many cultures, between sacred beings (e.g. saints, but also sacrificial victims) and fragrances as a figurative syntaxis and a semi-symbolic system relating the exhalation to the “becoming” of the alive being. This “becoming” corresponds to a dynamic process of intimate movements, entailing blood circulation and breath, which are basic vital functions. The fragrances of alive beings thus become the perfume of life itself, counterposed to the immobility of death. The reference to breath seems particularly indicative of this issue: in many cultures we can find references to a “vital breath” related to an idea of “soul” or “spirit”.¹⁷ While in many cases it is possible to find connections between these ideas and the inner and bodily movements of life, not all of these ideas of spirit can be univocally interpreted as figurativizations of basic vital functions. For this reason, it is problematic to apply Fontanille’s interpretative key to all the cultures and religions indiscriminately. This is a further proof of the fact that studying olfaction from a cultural semiotic perspective can lead to a more nuanced understanding of the way in which cultures conceptualize the relationship between materiality and immateriality, since the border between body and spirit often appears blurred in the imaginaries connected to olfaction. In the case of osmogensis, it is undoubtable that odors are connected to the materiality of the body, and that there is an indexical relation between the perfume and the earthly body of the saint; however, the perception of these fragrances is strongly associated to thematic, figurative and passional isotopies connected to spiritual values and to narrative schemes codified as sacred and supernatural, to the point that these perfumes are sometimes believed to be actually immaterial and transcendent, and only perceivable through “spiritual senses”. This idea is deeply coherent with the Catholic notion of human being, composed of a

16 See in particular Le Guérer (1998).

17 See in this respect Leone (2013), Yelle (2016: 214).

body (contingent and made of flesh and blood), and of a soul (eternal and immaterial): one could hypothesize that the indexical relationship between the perfume and the saint concerns of course the person in its totality, but alludes more to the second than to the first component.

Bibliographic references

Benjamin, Walter

1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.

Bonaventure of Bagnoregio

1994 *Itinerario della mente verso Dio. Introduzione, traduzione e note di Massimo Parodi e Marco Rossini, testo latino a fronte*, Milan, Rizzoli. Engl. transl. *The Journey of the Mind Into God*, ed. Jon Van Hofwegen, Grand Rapids, Christian Classic Ethreal Library, <<http://www.ccel.org/ccel/bonaventure/journey.html>>.

Capuana, Luigi

1977 *Profumo*, Casarile, Armando Curcio Editore.

Castelli, Francesco

2008 *Padre Pio sotto inchiesta. L'autobiografia segreta*, Milan, Ares.

Cattaneo, Enrico

1950 "Fiori", in *Enciclopedia cattolica*, vol. 5, Vatican City, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, p. 1399.

Corbin, Alain

1982 *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social : XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Editions Aubier Montaigne.

Costanzo, Simonetta

1996 *Aura. Campo di forza e di energia luminosa*, Bussolengo, Demetra.

Deonna, Waldemar

2003 *Euodia: croyances antiques et modernes. L'odeur suave des dieux et des élus. Introduction et épilogue par Carlo Ossola*, Turin, Nino Aragno Editore.

Floch, Jean-Marie

2006 "Diario di un bevitore di birra", in *Bricolage: lettere ai semiologi di terra ferma*, ed. by Agnello M. and Marrone G., Rome, Meltemi, pp. 184-200.

Fontanille, Jacques

2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.

Gioveti, Paola

1990 *Il paranormale in 200 parole chiave*, Milan, Rizzoli.

Goffman, Erving

1956 *The presentation of self in everyday life*, Edinburgh, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.

- Goody, Jack
1993 *The culture of flowers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Greimas, Algirdas J.
1984 “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, *Actes Sémiotiques*, 6 (60), pp. 5-24.
- Griffero, Tonino
2010 *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Rome and Bari, Laterza.
- Le Guérer, Annick
1998 *Les pouvoirs des odeurs*, Paris, O. Jacob.
- Leone, Massimo
2013 “Signs of the Soul: Toward a Semiotics of Religious Subjectivity”, *Signs and Society*, 1 (1), pp. 115-159.
- Marchis, Vittorio
2006 *Smell. Vizi e virtù nel mondo degli odori*, Turin, UTET.
- Marinoni, Maria Carla
2007 “La disputa tra la rosa e la viola dopo Bonvesin”, *ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, LX (III), pp. 137-185. <<https://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-07-III-14-Marinoni.pdf>>.
- Mills, Allan
2009 “Kirlian Photography”, *History of Photography*, 33 (3), pp. 278-287.
- Mischitelli, Angelo Maria
2015 *Padre Pio: un uomo, un santo*, Rome, Sovera Edizioni.
- Monin, Ernest
1885a “Odors of the skin and its appendages”, *Journal of Cutaneous Diseases Including Syphilis*, 3 (4), pp. 211-216.
1885b *Essai sur les odeurs du corps humain dans l’état de santé et dans l’état de maladie: un nouveau chapitre de séméiologie*, Paris, G. Carré.
- Origoni, Claudia
2000 *I simboli floreali nell’iconografia sacra. Storie e leggende*, Manduria, Barbieri Editore.
- Perras, Jean-Alexandre; Wicky Érika
2013 “La sémiologie des odeurs au XIX^e siècle: du savoir medical à la norme sociale”, *Etudes Françaises*, 49 (3), pp. 119-135.
- Ponzio, Jenny; Rai, Eleonora
2019 “Heroicity and sanctity in Catholic thought from early modern to contemporary age”, *Ocula* <<https://www.ocula.it/files/OCULA-FluxSaggi-PONZO-RAI-Heroicity-and-sanctity-in-catholic-thought-from-early-modern-to.pdf>> (accessed 07 May 2020).
- Seaton, Beverly
1989 “Towards a Historical Semiotics of Literary Flower Personification”, *Poetics Today*, 10 (4), pp. 679-701.

Segre, Cesare

1993 “I sonetti dell’aura”, in Segre, C., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Turin, Einaudi, pp. 43-65.

Simmel, Georg

1950 *The Sociology of Georg Simmel*, transl. and ed. by Wolff, K.H., Glencoe, The Free Press.

Therese of Lisieux

1909 *Histoire d’une âme, lettres, poésies*, Paris, Librairie Saint-Paul.

Yelle, Robert

2016 “Semiotics”, in Stausberg, M. and Engler, S. (eds.), *The Oxford handbook of the study of religion*, Oxford, Oxford University Press, pp. 208-219.

Zilberberg, Claude

2001 “Soglie, limiti, valori”, in Fabbri, P. and Marrone, G. (eds.), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Rome, Meltemi, pp. 124-138.

Jenny Ponzo è Professoressa associata di Semiotica presso l’Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione, è la Principal Investigator del progetto NeMoSanctI, finanziato dall’ERC (g.a. 757314; nemosancti.eu), dal 2019 è Direttrice di CIRCe (Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione) e Presidente del Corso di Laurea Magistrale in Comunicazione e Culture dei Media. In precedenza, ha svolto attività di ricerca presso l’Université de Lausanne (Svizzera) e la Ludwig-Maximilians-University Munich (Germania). La sua più recente monografia si intitola *Religious Narratives in Italian Literature after the Second Vatican Council: a Semiotic Analysis* (De Gruyter 2019).



Sviluppi diacronici dell'immaginario floreale

Il simbolismo cristiano
studiato attraverso diverse
epoche e prospettive
(filosofica, storica, semiotica)

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

*Cecidit flos*¹ Sul senso dei fiori appassiti

Massimo Leone

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino, IT

Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese, Università di Shanghai, CN

massimo.leone@unito.it

<www.unito.academia.edu/MassimoLeone>

Abstract

Isaiah 40: 6-8 contains the figure of the flower of the field, doomed to wither at the blowing of the divine breath. An immense exegetical tradition ensues, which comments on the ephemerality of any human distinction. This tradition intertwines, then, from the late Middle Ages on, with an equally abundant classical tradition, in Greek first, then in Latin, wherein the severed flower refers to the brutality of either war or love. Both traditions, the biblical and the classical one, merge in numerous literary texts, which multiply especially in early modernity. Drawing profusely from these textual series, the article seeks to seize in them some trends, in the frame of a semiotics of cultures, reading the figure of the flower through the methodology of generative semiotics.

Keywords

Withered Flower; Semiotics; Bible; Early Christian Literature; Medieval and Renaissance Literature

Sommario/Content

1. שָׁרָף, ἄνθος, flos
 2. Egesi cristiana antica
 3. Elaborazioni medievali e rinascimentali
 4. Il retaggio classico
 5. La prima modernità
 6. Percorsi di figura
 7. Conclusioni
- Bibliografia

¹ Questo articolo è stato scritto durante una Visiting Senior Fellowship presso il PIAST, l'Istituto Polacco di Studi Avanzati di Varsavia, che ringrazio.

*On est bien peu de chose
Et mon amie la rose
Me l'a dit ce matin.*

(Cécile Caulier et Jacques Lacomme per Françoise Hardy, 1964)

1. פֶּלֶס, ἄνθος, flos

Per la semiotica strutturale e generativa inaugurata da Algirdas J. Greimas, la natura rispecchiata nel linguaggio non è un fatto biologico bensì il prodotto di una “macrosemiotica del mondo” (Greimas et Courtés 1979: 149), la quale plasma le rappresentazioni della natura in una cultura. Questo non vuol dire, come affermano gli estremisti del relativismo, che la natura non esiste; significa, invece, che essa è inevitabilmente articolata, selezionata e filtrata da un linguaggio che accoglie le salienze del mondo ma che al contempo le trasforma in elementi di una complessa rete di relazioni semantiche. Il compito del semiotico, dunque, non è quello di studiare la botanica del fiore, bensì il modo in cui essa — il dato biologico di forme, colori, dimensioni, evoluzione naturale, ritmi di fioritura e appassimento — diviene tassello nel complesso mosaico della cultura floreale. Piante, fiori, animali ed esseri inanimati popolano l’ambiente intorno alla specie umana, e questa li vede e li traduce per mezzo di un linguaggio e della cultura che da esso si dipana. Pochi discorsi, inoltre, hanno influito così profondamente nell’articolazione linguistica e culturale della natura quanto quelli della religione. Nell’articolo che segue se ne ritrae un percorso, quello lungo il quale la cultura ebraica e poi quella cristiana hanno recepito il fenomeno naturale del fiore appassito e lo hanno trasformato in epifania di senso metaforico, trasmettendolo poi ad altri testi e discorsi.

“Exsiccatum est faenum et cecidit flos quia spiritus Domini sufflavit in eo vere faenum est populus / exsiccatum est faenum cecidit flos verbum autem Dei nostri stabit in aeternum”, recita la Vulgata, Isaia 40:7-8; per la Settanta: “ἐξηράνθη ὁ χόρτος καὶ τὸ ἄνθος ἐξέπεσεν / τὸ δὲ ῥῆμα τοῦ θεοῦ ἡμῶν μένει εἰς τὸν αἰῶνα”; per il testo masoretico:

מָעַל רִיבָח וְכַף וְבַּהֲשֵׁן הַדָּהִי חִנֵּר יָבַד אֶלֶף לֶבֶן רִיבָח שְׁבִי
קְלוּעַל מִנְקִי וּנְגִלָּא - רְבָדוּ אֶלֶף לֶבֶן רִיבָח שְׁבִי

“Flos” e “ἄνθος” traducono “פֶּלֶס” [tsiyts]. Secondo il *Lexicon* di Gesenius,² “פֶּלֶס” [tsiyts] designa o “una piastra scintillante” sulla fronte del sommo sacerdote, come in Esodo 28:36-38 e Salmi 132:18, oppure, appunto, “fiore”, ma anche “ala” (1829-1842: s.v.). Nel testo biblico, “פֶּלֶס” [tsiyts] compare quindici volte, dieci col significato di “fiore”, tre di “piastra o placca o piatto”, una di “bocciolo” e una di “ali”. Il significato di “oggetto metallico piatto e scintillan-

² Nordhausen, 3 febbraio 1786 - Halle (Saale), 23 ottobre 1842; analisi semantica confermata da lessici posteriori, fino a quello che è attualmente il più recente e accreditato, Koehler e Baumgartner (2017).

te” (di solito sul petto del sommo sacerdote) e quello di “ali” sono metaforici e legati a un’immagine luminosa e cromatica: “צִיץ” [tsiyts] è ciò che si staglia rispetto al contesto visivo come una sorta d’improvviso bagliore. Così è infatti pure il fiore. Tutte le occorrenze bibliche di “צִיץ” [tsiyts] col significato di “fiore” conservano la connotazione plastica della luminosità, quella cromatica della vivezza, come pure la connotazione aspettuale dell’accelerazione improvvisa, dello scoppio visivo, di una folgorazione che si accende ai sensi ma che non dura. Nella Bibbia, l’aspettualità tipica del fiore è puntuale e non durativa.

Questa caratterizzazione temporale si trasferisce a tutti i correlati metaforici di “צִיץ” [tsiyts], i quali appunto si accendono con colore e luce vivissimi, si fanno perciò notare e ammirare, però non durano. Per esempio, Giobbe 14:2: “quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra et numquam in eodem statu permanet”; “ἢ ὥσπερ ἄνθος ἀνθῆσαν ἐξέπεσεν ἀπέδρα δὲ ὥσπερ σκιά καὶ οὐ μὴ στῆ”;

דִּמְעָי אֶלּוֹ לְצֶחַק תִּרְבְּוּ לִמְנוּ אֶצִּי צִיץ

Poi Salmi 103(102):15: “homo quasi herba dies eius sicut flos agri sic florebit”; “ἄνθρωπος ὡσεὶ χόρτος αἱ ἡμέραι αὐτοῦ ὡσεὶ ἄνθος τοῦ ἀγροῦ οὕτως ἐξανθήσει”;

צִיץ יָבֵן הַדְּשָׁה זִנְצָב זִנְצָב וְיָמֵי רִינְצָבָהּ שׁוֹנָא

o ancora, Isaia 28:1: “vae coronae superbiae ebris Ephraim et flori decidenti gloriae exultationis eius qui erant in vertice vallis pinguiusculae errantes a vino”; “οὐαὶ τῷ στεφάνῳ τῆς ὑβρεως οἱ μισθωτοὶ Εφραϊμ τὸ ἄνθος τὸ ἐκπεσὸν ἐκ τῆς δόξης ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ ὄρους τοῦ παχέος οἱ μεθύοντες ἄνευ οἴνου”;

וְיִימְוֵלָהּ מִיִּנְצָב - אִנָּה שׂאָר - לַעֲרֵשׁוּ הַרְחֵקוּ יָבֵב לְבַב זִנְצָב מִיִּרְפָּא יִרְכַּשׁ תּוֹאֵר תִּרְטָע יֵהָ

Ma è soprattutto Isaia 40 a insistere sulla metafora, già con il versetto 6: “vox dicentis clama et dixi quid clamabo omnis caro faenum et omnis gloria eius quasi flos agri”, “φωνὴ λέγοντος βόησον καὶ εἶπα τί βοήσω πᾶσα σὰρξ χόρτος καὶ πᾶσα δόξα ἀνθρώπου ὡς ἄνθος χόρτου”;

הַדְּשָׁה זִנְצָב תִּרְטָע - לְכוּ רִינְצָה רִשְׁבָה - לֵךְ אֶרְקָא תָּמ רַמְאוּ אֶרְקָא רַמְא לִנְקָ

Nel Nuovo Testamento, poi, “ἄνθος” compare due volte, sempre con questa accezione plastica e temporale: nella Lettera di Giacomo 1:10-11: “ὁ δὲ πλούσιος ἐν τῇ ταπεινώσει αὐτοῦ ὅτι ὡς ἄνθος χόρτου παρελεύσεται / ἀνέτειλεν γὰρ ὁ ἥλιος σὺν τῷ καύσωνι καὶ ἐξήρανεν τὸν χόρτον καὶ τὸ ἄνθος αὐτοῦ ἐξέπεσεν καὶ ἡ εὐπρέπεια τοῦ προσώπου αὐτοῦ ἀπόλετο· οὕτως καὶ ὁ πλούσιος ἐν ταῖς πορείαις αὐτοῦ μαρανθήσεται”; e nella Prima lettera di Pietro 1:24 (che però si limita a citare Isaia 40:6-8): “διότι πᾶσα σὰρξ ὡς χόρτος καὶ πᾶσα δόξα ἀνθρώπου ὡς ἄνθος χόρτου· ἐξηράνθη ὁ χόρτος καὶ τὸ ἄνθος αὐτοῦ ἐξέπεσεν”.

2. Esegesi cristiana antica

La letteratura cristiana antica si riferisce sovente al fiore appassito evocato da Isaia.³ Nel commentario alla quarta visione dell'Apocalisse, attribuito ad Ambrogio,⁴ e in particolare del versetto "Et tertia pars terrae combusta est [...] et omne fenum viride combustum est" (Apocalisse 8:7: "Καὶ ὁ πρῶτος ἄγγελος ἐσάλπισεν· καὶ ἐγένετο γάλαζα καὶ πῦρ μεμιγμένα αἵματι καὶ ἐβλήθη εἰς τὴν γῆν καὶ τὸ τρίτον τῶν δένδρων κατεκάρη καὶ πᾶς χόρτος χλωρὸς κατεκάρη") scrive lo pseudo-Ambrosio (PL 17):

Per fenum autem viride, quod omne combustum esse dicitur, ii designantur, qui et superius per tertiam partem terrae et arborum quae combusta est, id est, electi, qui eo tempore fuerunt; fenum namque viride difficile accenditur, aridum vero facile consumitur. Per fenum vero viride electi, per aridum autem reprobi designantur. De hoc arido feno propheta dicit: Vere fenum est populus. Exsiccatum est fenum, et [H]cecidit flos: verbum autem Domini manet in aeternum (Esai. XL, 7); per fenum igitur viride, ii qui fide erant viridi designantur, qui omne quod in se reprobum fuit, igne charitatis combusserunt.

Lo stesso argomento si ritrova nel commentario al Salmo 26 attribuito a Rufino di Aquileia⁵ (PL 21: 163). Nel commentario al ventiduesimo libro d'Isaia, poi, Geronimo⁶ è forse il primo autore cristiano a gettare un ponte con la semantica greca del fiore appassito. Nell'undicesimo libro si legge (PL 24):

Quod et egregius apud Graecos scribit orator: Speciem corporis aut tempore deficere, aut languore consumi. Exsiccata est igitur caro, et cecidit pulchritudo; quia spiritus furoris Dei atque sententiae flavit in ea (ut a generali disputatione ad Scripturae ordinem revertamur), ejus qui portat imaginem terreni, et servit vitiis atque luxuriae; foenumque est et flos praeteriens. Qui autem habet atque custodit imaginem coelestis, ille caro est quae cernit salutare Domini, quae quotidie renovatur in cognitionem secundum imaginem Creatoris, et incorruptibile atque immortale corpus accipiens, mutat gloriam, non naturam. Verbum autem Domini nostri, et hi qui verbo sociati sunt, permanent in aeternum.

Il riferimento è all'orazione d'Isocrate⁷ *ΠΡΟΣ ΔΗΜΟΝΙΚΟΝ* 1:6: "κάλλος μὲν γὰρ ἢ χρόνος ἀνάλωσεν, ἢ νόσος ἐμάραν".

Nelle questioni sull'Antico Testamento d'Isidoro di Siviglia,⁸ invece, il ponte gettato è tra Antico e Nuovo Testamento, in relazione al tema della "cattività dell'Arca" (PL 83): "aruit fenum, flos cecidit (Isai XL, 6; I Petr. I); arca autem

3 Si legga anche Goody 1993, p. 77, n. 14.

4 Aurelius Ambrosius, Milano c. 340-397.

5 Iulia Concordia, 345 circa - Sicilia, 411.

6 Stridone, 347 - Betlemme, 30 settembre 419/420.

7 Demo d' Erchia, Atene, 436 a.C. - Atene, 338 a.C.

8 Cartagena 559 - Siviglia, 4 aprile 636.

Domini manet in aeternum, secretum scilicet Testamentum, regnum coelorum, ubi est aeternum Dei verbum.” Il primo accostamento fra fiore appassito e santo martire s’incontra invece nella *Liturgica mozarabica secundum regulam S. Isidori*, ove la citazione d’Isaia 40 viene riportata nel libro *In festo S. Martyrum Adriani atque Natalie* (PL 85). A partire dal tema del fiore si espande invece una nuova configurazione metaforica botanica, che include le foglie; la s’incontra per la prima volta nel commentario al primo salmo attribuito a Beda⁹ (PL 93): “Et folium ejus non. Folium Christi vocat verba praedicationis hac similitudine, quia sicut in arbore folium praecedit, et sequitur fructus, ita verba praedicationis Christi fructus subsecutus est, salus scilicet multorum”. In realtà, l’opposizione fiore-foglie è agostiniana, a partire dal commentario al primo salmo (PL 36):

Et folium ejus non decidet: *id est, verbum ejus non erit irritum; quia omnis caro foenum, et claritas hominis ut flos foeni: foenum aruit, et flos decidit, verbum autem Domini manet in aeternum.*

3. Elaborazioni medievali e rinascimentali

In molti attribuiscono poi al commentario di Rabano Mauro¹⁰ all’Ecclesiaste l’accostamento del fiore appassito con il corpo di donna che, invecchiato, non attrae più il desiderio maschile (PL 109): “Pulchra mulier, quae adolescentulorum post se trahebat greges, arata fronte contrahitur: et quae prius amori, postea fastidio est”; tuttavia la frase è già nel commentario a Isaia di Geronimo. Rabano però è un autore centrale perché nel *De universo* introduce un’assiologia floreale, distinguendo fra fiori perituri e imperituri, buoni e cattivi. Nel libro XVII, dedicato al mondo vegetale, si fissa il significato della rosa come fiore del martirio e del giglio come fiore cristico (8: “De herbis aromaticis, siue communis”):

Significat autem rosa martyres, ut est illud, sicut rose germinant super humida fluentia. Lilia lactei floris herba, unde et nuncupata quasi Lidia, cuius cum candor sit in foliis auri tamen species intus effulget. Lilium autem Christum significat, qui in Cantico canticorum ait: Ego flos campi, et lilium conuallium, et item ut pascant in hostis et lilia colligant.

Ma l’immagine del fiore perituro della bellezza e della gloria terrene si ritrova associato all’evocazione della morte in tutto il Medioevo (Robertson 1952), a partire dai versi 15-16 dell’Epitaffio di Alcuino di York,¹¹ “Ut flores pereunt vento veniente minaci, Sic tua namque, caro, gloria tota perit.”¹² Questa

9 Monkwearmouth, attuale Sunderland, Inghilterra, c. 673 - Jarrow, Regno di Northumbria (attuale Tyne and Wear, Inghilterra), 26 maggio 735.

10 Mainz, Germania, 780 - Oestrich-Winkel, Germania, 4 febbraio 856.

11 York, Northumbria, c. 735-804.

12 Si legga in proposito Wallach 1955: 368. Sul plagio dell’opera si consulti La Rocca 1996: 29-30.

letteratura, inoltre, riprende l'opposizione agostiniana fiore appassito–foglie imperiture. Essa tocca il suo vertice nel poema, per secoli erroneamente attribuito a Chaucer,¹³ *The Floure and the Leafe*:

“Madame,” quod I, “though I least worthy,
Unto the Leafe I owe mine observaunce.”

“That is,” quod she, “right well done, certainly,
And I pray God to honour you avaunce,
And kepe you fro the wicked remembraunce
Of Male Bouch, and all his crueltie;
And all that good and well-condicioned be.”

Sono probabilmente della stessa epoca tre ballate e un rondeau di Eustache Dechamps¹⁴ sulla stessa tenzone:

Qui est a choiz de deux choses avoir, Eslire doit et choisir la meillour. Et si me faut que je prengne, savoir: De deux arbres ou la fueille ou la flour.

Charles d'Orleans¹⁵ ritorna sul topos durante la sua prigionia inglese, fra il 1415 e il 1440:¹⁶

Le premier jour du mois de May,
Trouvé me suis en compaignie
Qui estoit, pour dire le vray,
De gracieuseté garnie;
Et, pour oster merencolie,
Fut ordonné qu'on choisiroit,
Comme fortune donneroit,
La fueille plaine de verdure,
Ou la fleur pour toute l'année;
Si prins le fueille pour livrée,
Comme lors fut mon aventure.

Negli stessi anni Jean Molinet¹⁷ compone *Le Trosne d'Honneur*, un poemetto in prosa ispirato alla morte, nel 1467, di Filippo il Buono di Borgogna. Il riferimento biblico a Isaia è qui palese:

[...] que le temps de meurison estoit venu et que Nature luy defailloit de chaleur nutritive en retirant son esprit végétatif, ceste tres exellente et glorieuse fleur de noblesse,

13 Geoffrey Chaucer; Londra 1343 - 25 ottobre 1400.

14 Champagne, France, 1346-1406.

15 Parigi, 24 novembre 1394 - Amboise, Francia, 5 gennaio 1465.

16 Per un'analisi completa del motivo nella letteratura dell'epoca, Marsh 1906.

17 Desvres, Francia, 1435 - Valenciennes, Francia, 23 agosto 1507.

qui tant estoit chier tenue, chut par terre et lors me souvint de la prophetie que dist
Esayé: exsiccatum est fenum et cecidit flos. (1, versi 33-9)

Il testo però non ricorre al contrasto agostiniano fra il fiore e la foglia, bensì, alla stregua di Rabano Mauro, ritaglia nella semantica del fiore un aspetto di dignità, che si lega per esempio all'odore emanato in vita:

Se tu as perdu la principale fleur de ton vergier, celle qui toutes exedoit en qualité vertueuse, n'a elle point rendu son odeur glorieusement par longs ans? N'est point venus son termine et periode? N'est elle point declinee naturellement, sans violence...? (3, versi 25-30)

La riabilitazione del fiore si deve proprio al fatto che la sua fine non è vista come castigo di una forza esteriore, bensì come esito naturale.

4. Il retaggio classico

Il fiore aggraziato viene devastato da una violenza improvvisa anche in una tradizione, quella greco-romana, che corre parallela e a volte incrocia quella ebraico-cristiana. Celebre a questo proposito, per l'influenza che avrà su tutta la letteratura successiva, l'epilogo dell'undicesimo carmine di Catullo¹⁸ (versi 17-24):¹⁹

Cum suis vivat valeatque moechis,
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans vere, sed identidem omnium
ilia rumpens;
nec meum respectet, ut ante, amorem,
qui illius culpa cecidit velut prati
ultimi flos, praetereunte postquam
tactus aratro est.

L'amante umiliato dalla lasciva Lesbia è come l'ultimo fiore sopravvissuto al margine estremo di un prato, falciato brutalmente al primo contatto con l'aratro. Ma ancora più vicina alla metafora geronimiana del fiore appassito come rimando all'effimera bellezza muliebre (echeggiante a sua volta la retorica d'Isocrate in proposito) è il carme 62, ai versi 39-47:

Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo convulsus aratro,
quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber,
multi illum pueri, multae optavere puellae;
idem cum tenui carptus defloruit ungui,

18 Verona, 84 a.C. - Rome, 54 a.C.

19 Per uno studio approfondito, Celentano (1991).

nulli illum pueri, nullae optavere puellae;
 sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
 cum castum amisit polluto corpore florem,
 nec pueris iucunda manet, nec cara puellis [...].

In tal caso però non è il passare del tempo a rendere il fiore indesiderabile, ma il fatto che esso sia sciupato dall'unghia che gli strappa la verginità. Del resto il fiore come figura di una vita radiosa ma fragile è di derivazione greca, già attestato in Omero per evocare la morte prematura del figlio di Priamo, Gorgitione (*Iliade* 8, 306 *et seq.*):

μήκων δ' ὡς ἐτέρωσε κάρη βάλεν, ἦ τ' ἐνὶ κήπῳ,
 καρπῷ βριθομένη νοτίησί τε εἰαρινῆσιν,
 ὡς ἐτέρωσ' ἤμισε κάρη πῆληκι βαρυνθέν.

L'immagine passa poi in Stesicoro,²⁰ nel racconto epico della morte di Gerione, sconfitto da Ercole (SLG S15 col. ii 14f) e si trasfonde nel modo in cui Apollonio di Rodi²¹ narra dell'uccisione dei nati dalla terra per mano di Giasone (*Argonautica* 3.1399 *et seq.*). La cita Macrobio²² nei *Saturnalia* (V 10, 13), passandola alla cultura latina.

Non alla battaglia delle armi ma a quella dei sessi si rifà anche Saffo²³ attraverso la metafora del fiore purpureo reciso, figura della verginità strappata (fr. 105 C L-P). Del resto Catullo stesso utilizza la figura in un già menzionato componimento di analogo genere epitalamico (62, 39).

Entrambi i riferimenti elegiaco-floreali, poi, quello omerico del papavero esausto e quello catulliano del fiore reciso dall'aratro, confluiscono nel passo dell'Eneide che canta la morte di Eurialo (Eneide 9, 433-437) (Drew Griffith 1985: 40-44):

Volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus
 it cruor inqueumeros cervix conlapsa recumbit:
 purpureus veluti cum flos succisus aratro
 languescit moriens lassove papavera collo
 demisere caput, pluvia cum forte gravantur [...].

Ogni poeta assorbe questa tradizione e la restituisce con lievi e aggraziate coloriture semantiche, come avviene nelle *Metamorfosi* di Ovidio²⁴ quando si narra della morte di Giacinto (10, 190 *et seq.*):

²⁰ Pseudonimo di Tisia (in greco antico: Τισίας, Tisías; Himera o Metauros, forse 630 a.C. - Catania, forse 555 a.C.

²¹ Alessandria d'Egitto, 295 a.C. - 215 a.C.

²² Ambrosius Theodosius Macrobius; 385 circa - 430 circa.

²³ Eresos, 630 a.C. circa - Leucade, 570 a.C. circa.

²⁴ Publius Ovidius Naso; Sulmona, 20 marzo 43 a.C. - Tomi, 17 o 18 d.C.

Ut, siquis violas rigidumve papaver in horto
liliaque infringat fulvis horrenda linguis,
marcida demittant subito caput illa vietum
nec se sustineant spectentque cacumine terram:
sic vultus moriens iacet et defecta vigore
ipsa sibi est oneri cervix umeroque recumbit [...].

5. La prima modernità

Se la letteratura medievale pare riferirsi soprattutto all'immagine biblica del fiore di fieno raggiante ma effimero, travolto dal tempo, all'opposizione fra foglie durature e fiori decidui, e alla figura del fiore appassito come corpo di donna solcato dal passare del tempo e dalla malattia, con rimando al commento geronimiano di Isaia, a quello agostiniano, e di riflesso alla retorica d'Isocrate, dopo il Rinascimento le invenzioni greco-latine del fiore reciso dall'aratro e di quello esausto sotto il peso della corolla si ritrovano fedelmente insieme, come nel passo dell'*Orlando Furioso* che canta la morte di Dardinel (XVIII, 153) (Copello 2014):

Come purpureo fior languendo muore,
che 'l vomere al passar tagliato lassa;
o come carco di superchio umore
il papaver ne l'orto il capo abbassa:
così, giù de la faccia ogni colore
cadendo, Dardinel di vita passa;
passa di vita, e fa passar con lui
l'ardire e la virtù de tutti i sui.

Mentre la poesia medievale incitava a fare tesoro della lezione biblica sulla caducità della bellezza e della gloria terrene, come Alcuino nel suo auto-epitafio, o esortava a prender partito per la foglia agostiniana, come il poema *The Floure and the Leafe*, o ancora sottolineava la naturalezza dell'appassire del fiore nella dolce memoria del profumo emanato in vita, come nel poemetto in prosa di Jean Molinet, la poesia rinascimentale e quella della prima modernità ritornano sulla figura biblica del fiore perituro, ma la leggono con indole classica, spesso epicurea, giungendo a conclusioni morali opposte:²⁵ approfittare della bellezza, della giovinezza, della vita, proprio a ragione della loro natura effimera. Così per esempio Garcilaso:²⁶

Coged de vuestra hermosa primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
Cubra de nieve la hermosa cumbre.

25 Si confronti anche Goody (1993: 62).

26 Garcilaso de la Vega; Toledo, tra 1498 e 1503 - Nizza, Ducato di Savoia, 14 ottobre 1536.

Marchitará la rosa el viento helado,
Todo lo mudará la edad ligera,
Por no hacer mudanza en su costumbre.

E Ronsard:²⁷

Donc, si vous me croids, mignonne:
Tandis que vôtre age fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillis, cueillis vôtre jeunesse
Comme à cette fleur la vieillesse
Fera ternir vôtre beauté.²⁸

Già in Francisco de Pacheco,²⁹ tuttavia, l'ottimismo estetico-esistenziale del Rinascimento si offusca. L'aspettualità puntuale e non durativa del fiore non si traduce, euforicamente, nel desiderio, avvertito e auspicato, di cogliere l'attimo, bensì, disforicamente, in un'amara consapevolezza d'illusorietà:

¿Quién no ve en esta flor el desengaño,
Que abre, cae, seca el sol, el viento, el hielo?³⁰

Lope de Vega³¹ piange la transitorietà della "belleza mortal", mentre Góngora,³² in un sonetto amato e citato da Gracián,³³ così si esprime:

Ayer naciste, y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida,
y para no ser nada estás lozana?

Si te engañó tu hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.

27 Pierre de Ronsard; Couture-sur-Loir, 11 settembre 1524 - Prieuré de Saint-Cosme, 27 dicembre 1585.

28 "Ode à Cassandre" (1553), in *Œuvres complètes*, a cura di P. Laumonier (Parigi, 1928), V, p. 196.

29 Jerez de la Frontera, 1535 - Siviglia, 1599.

30 "Sobre la brevedad de la hermosura. Fragmento", *Biblioteca de Autores Españoles*, a cura di A. de Castro (Madrid, 1872), XXXII, p. 370.

31 Madrid, 25 novembre 1562 - 27 agosto 1635.

32 Luis de Góngora y Argote; Cordova, 11 luglio 1561 - Cordova, 23 maggio 1627.

33 Baltasar Gracián y Morales; Belmonte de Calatayud, 8 gennaio 1601 - Tarazona, 6 dicembre 1658.

Cuando te corte la robusta mano,
ley de la agricultura permitida,
grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tirano:
dilata tu nacer para tu vida,
que anticipas tu ser para tu muerte.³⁴

In tedesco, Gryphius³⁵ nel 1643:

Wie eine Rose blühet
Wen man die Sonne sihet
Begrüssen diese Welt
Die ehr der tag sich neiget
Ehr sich der abendt zeiget
Verwelckt
vnd vnversehns abfällt.
So wachsen wir auff erden
Vnd dencken gros zu warden.
Vnd schmerz
vnd sorgenfrey. Doch ehr wir zugenommen
Vnd recht zur blütte kommen
Bricht vns des todes des todes sturm etzwey.³⁶

Dello stesso autore è *Catharina von Georgien*. Nel racconto drammatico degli ultimi istanti di vita della martire, un bouquet di rose appena colte non è più figura della fuggevolezza del gaudium terreno ma già figura del martirio imminente:³⁷

O Blumen welchen wir in Warheit zu vergleichen!
Die schleust den Knopff kaum auff
die steht in voller Pracht
Bepert mit frischem Tau. Die wirfft die welche Tracht
Der bleichen Blütter weg. Die edlen Rosen leben So kurtze Zeit
vnd sind mit Dornen doch vmbgeben.³⁸

³⁴ *Obras completas*, a cura di J. Millé y Gimenez (Madrid, 1932), pp. 577-78.

³⁵ Andreas Gryphius, Andreas Greif; Głogów, attuale Polonia, 2 ottobre 1616 - 16 luglio 1664.

³⁶ Ode I, 9, strofe 8 e 9. *Oden und Epigramme*, a cura di M. Szyrocki, Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, (Tubinga: M. Niemeyer, 1964).

³⁷ Si consultino Fricke 1933: 220 *et seq.* e Jöns 1966: 106 *et seq.*; sulla rosa come fiore simbolico del martirio, si leggano Joret 1892: 231-84 e Seward 1960: 18-52.

³⁸ Atto I, 1. 302-320. *Trauerspiele III*, a cura di H. Powell, *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke* (Tubinga: M. Niemeyer, 1966), VI, 148.

È da notare che sia Góngora che Gryphius s'ispirano dichiaratamente al poema che offre un riferimento canonico per tutti i poeti che, nel corso di secoli, canteranno la rosa e la sua bellezza effimera: *De Rosis Nascentibus* di Decimo Magno Ausonio;³⁹ gli ultimi versi (41-50) sono struggenti:

Natura, brevis quod gratia florum:
ostentata oculis ilico dona rapis.
quam longa una dies, aetas tam longa rosarum,
quas pubescentes iuncta senecta premit.
quam modo nascentem rutilus conspexit Eoos,
hanc rediens sero vespere vidit anum.
sed bene quod paucis licet interitura diebus
succedens aevum prorogat ipsa suum.
collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes,
et memor esto aevum sic properare tuum.⁴⁰

Riverberi di questo componimento permangono in tutta la prima epoca moderna, in Bonaventure des Périers⁴¹ (*Des roses*);⁴² nel già citato Ronsard ("Mignonne, allons voir si la rose"); in Jean-Antoine de Baïf⁴³ (*Les Roses*);⁴⁴ Robert Herrick⁴⁵ (*To the Virgins, to make much of Time*);⁴⁶ Rémy Belleau⁴⁷ (*Mai*);⁴⁸ e la tradizione si prolunga fino al diciottesimo secolo francese con François-Auguste Parseval-Grandmaison⁴⁹ (*Amours épiques*);⁵⁰ fino a Sain-

39 Bordeaux, 310-395 circa.

40 Edizione di Schenkl (1893).

41 Arnay-le-Duc, circa 1510 - Lione, 1543 o 1544.

42 "Or, si ces Fleurs, de graces assouvyes / Ne peuvent pas estre de longues vies / Puisque le Jour, qui au matin les painct, / Quand vient le soir, leur oste leur beau tainct, / Et le Midy, qui leur rid les ravit). / Ce neantmoins chascune d'elles vit / Son Aage entier. Vous donc, Jeunes fillettes, / Cueillez bientost les Roses vermeillettes, / A la Rosee, ains que le temps vienne / A deseicher: Et tandis vous souviene, / Que ceste vie, à la mort exposee, / Se passe ainsi que Roses, ou Rosée"; *Recueil des Oeuvres de Feu Bonaventure des Periers*, Vallet de Chambre de Treschrestienne Princesse de France, Royné de Navarre (Lyon Jean de Tournes, 1544), p. 69-73.

43 Jean Antoine de Baïf; Venezia, 19 febbraio 1532 - Parigi, 19 settembre 1589.

44 "Un seul bien ces fleurettes ont, / Combien qu'en peu de temps perissent, / Par succès elles refleurissent, / Et leur saison plus longue font. / Fille vient la Rose cueillir Tandis que sa fleur est nouvelle : / Souviens-toy qu'il te faut vieillir, / Er que tu fletriras comme elle"; Baïf - *Oeuvres en rime*, t. 2 (a cura di Marty-Laveaux, 1883: 195-8).

45 Cheapside, Inghilterra, 24 agosto 1591 - Dean Prior, Inghilterra, 15 ottobre 1674.

46 "Then be not coy, but use your time, / And while ye may, go marry: / For having lost but once your / prime, You may for ever tarry".

47 Nogent-le-Rotrou, 1528 - Parigi, 1577.

48 "Qu'il te souviene que les roses / Du matin jusqu'au soir écloses, / Perdent la couleur et l'odeur, / Et que le temps / pille et dépouille / Du printemps la douce dépouille, / Les feuilles, le fruit, et la fleur".

49 Parigi, 7 maggio 1759 - Parigi, 7 dicembre 1834.

50 "L'œil doute si l'Aurore à son charmant réveil / Doit son frais coloris à leur

te-Beuve⁵¹ nel diciannovesimo (*Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme, 1829*).⁵²

In questa serie di autori il sostrato per così dire naturale della metafora permane invariato: la rosa, fiore bellissimo, offre al mondo uno splendore effimero; la lezione morale che ne traggono i poeti però cambia a seconda della temperie dell'epoca e dell'individuo, dalla rassegnazione alla deprecazione del disinganno all'opposta esortazione a godere della fuggevole bellezza.

6. Percorsi di figura

Nel metalinguaggio della semiotica strutturale e generativa, il fiore è innanzitutto una figura. Essa viene ritagliata dal tessuto della percezione di un ambiente sia a livello individuale che collettivo attraverso una preconcezione semantica che risulta da una griglia di articolazione culturale della natura. Tale griglia si tramuta in lingua e si deposita nel senso comune percettivo e rappresentativo di cui la lingua stessa è il sedimento più codificato. Esistono oggetti simili a fiori in numerosissime aree geografiche, naturali e culturali del pianeta, ed esistono anche diversi tentativi di classificazione, i quali a partire perlomeno da Linneo sfociano in una segmentazione e denominazione condivisa del mondo vegetale e in una sua traduzione in sapere botanico. Non è questo, tuttavia, se non in sparuti e marginali esempi, perlopiù contemporanei (Sebald, per citarne uno) che si converte in matrice figurale per la creazione di rappresentazioni fittive. La lingua, in effetti, è sempre indietro rispetto alla scienza (se non nel caso, di nuovo marginale, del tecnoletto) ma è sempre avanti rispetto alla storia, nel senso che le figure che essa, la lingua, ingloba derivano da un lunghissimo periodo di interazioni della comunità con l'ambiente e con sé stessa.

Quando il lessema “צִיץ” [tsiyts] compare nel testo masoretico, per esempio, esso solo imprecisamente può tradursi con il lessema italiano “fiore”, e solo per approssimazione si può ritenere che i due lessemi ritaglino, nelle lingue e nelle culture di riferimento, spazi analoghi, a tal punto che essi possano esservi sussunti in quanto figure senza variazioni. Già il fatto, sommariamente indicato in precedenza, che in ebraico questo lemma si riferisca tanto al fiore, quanto a volte al germoglio, quanto, in senso metaforico, anche alla piastra o placca sul petto del sommo sacerdote, o alle ali in volo, indica che, quando appare nel testo masoretico, esso si carica di connotazioni semantiche, e soprattutto di connotazioni figurali, di fatto non traducibili se non a mezzo di lunghe e articolate perifrasi analitiche. Al contrario, quanto la Bibbia parla di “צִיץ” [tsiyts], in qualche modo evoca anche una configurazione plastica astratta, composta di

éclat vermeil, / Ou si le jeune essaim de ces filles de Flore / A trempé ses couleurs des couleurs de l'Aurore”; *Amours épiques*, § VI, v. 279.

⁵¹ Charles Augustin de Sainte-Beuve; Boulogne-sur-Mer, 23 dicembre 1804 - Parigi, 13 ottobre 1869.

⁵² “Oh ! Comme alors la vue errante / Saisit le monde en un vrai jour ! / Quelle lumière indifférente / Glisse, pénètre tour à tour, // Ote son fard à chaque aurore, / Nous fait voir au changeant tableau / La fleur mourir après éclore, / Et le gravier dans la belle eau !” (*Stances d’Amaury*).

una certa qualità della luce, del colore, e del tempo, la quale diventa sostrato metaforico per indicare, con la stessa parola e con effetti di senso novatori, altri oggetti del mondo che con il fiore condividano appunto il bagliore improvviso rispetto a uno sfondo, lo scoppio cromatico, l'istantaneità, la fuggevolezza.

Il semiotico non deve però trascurare che questa particolare sagoma semantica e figurale del fiore non nasce solamente dal linguaggio e nel linguaggio, bensì dalla dialettica fra linguaggio e natura. Non si può trascurare, per esempio, che la semantica del fiore nel testo biblico probabilmente vada riferita a un paesaggio arido e semidesertico, in cui il fiore assume caratteristiche plastiche ancora più drammatiche di rarezza ed effimerità. Quando i testi sacri della religione ebraica vengono assorbiti da quella cristiana, che li traduce nelle lingue veicolari dell'antichità occidentale, ovvero il greco della Settanta e il latino della Vulgata, tali lingue traducono il lessema “צִיָּץ” [tsiyts] rispettivamente con “ἄνθος” e “flos”, ma questa traduzione non può non produrre sbavature semantiche, le quali poi costituiscono altrettanti percorsi di senso nella ricezione cristiana, ma in seguito anche ebraica e, più in generale occidentale, del testo biblico. Esse si devono alla differente articolazione semantica del semema [fiore] nelle tre lingue, ma anche al rapporto che intrattengono con serie di elementi extra-testuali, quali la natura da un lato, e la cultura dall'altro. Da una parte, i fiori che conosceva Catullo e che, per meglio dire, la lingua di Catullo conosceva, erano forse assai diversi da quelli la cui immagine semantica si conservava nella lingua ebraica. D'altra parte, erano diversi anche i correlati intertestuali che l'uno e l'altro lessema potevano trovare nella storia e nella memoria dei testi prodotti dalla lingua nella cultura.

È a tal rispetto che un'analisi puramente glossematica del senso delle figure verbali non è più sufficiente, perché questo s'iscrive in un tessuto discorsivo in cui trova una funzione all'interno di una complessa macchina narrativa, la quale usa le figure, ma le plasma anche, al fine di confermare, nel racconto, un certo immaginario ideologico, con le sue assiologie astratte e, nel caso dei testi religiosi, i loro presupposti metafisici e cosmologici. Da questo punto di vista, la figura “fiore” non è più soltanto trasposizione, nel piano del contenuto di una lingua naturale, del piano dell'espressione di una “macro-semiotica della natura”, come la definiva Greimas; essa non si limita a colorarsi di questo o quell'alone semantico a seconda della segmentazione e dell'articolazione linguistica in cui si ritrova, ma prende in carico, a livello discorsivo e precisamente nella figurativizzazione, l'aspetto di una struttura narrativa determinata, la quale attribuisce al fiore la funzione figurativa di esprimere e caratterizzare un ruolo attanziale, che a sua volta da un lato deriva dai succhi valoriali profondi del racconto e, dunque, della semiosfera nella quale esso circola, mentre dall'altro lato si traduce in quelle specificazioni attoriali, spaziali, e temporali che costituiscono l'ossatura discorsiva della narrazione, quella che poi le figure rivestono come una pelle riconoscibile e familiare.

Nel frammento testuale che dà abbrivio a tutta la tradizione giudeo-cristiana del racconto del fiore appassito, dunque, il fiore è innanzitutto figura presentata come ineluttabilmente in balia di un soggetto, il soffio divino, il quale traduce in tale attorialità figurativa – legata alla semantica, straordinaria-

riamente complessa, del respiro sacro – l’agentività della trascendenza. Essa è illimitatamente decisiva, nel senso che il fiore della vita umana può appassire in un solo istante se non ne gode il favore. Della figura biblica del fiore, di cui Isaia 40:6 sottolinea ulteriormente la desolatezza attraverso la determinazione di “שָׂדֵה”, [“χόρτου”, “agri”, “di campo”], si evoca dunque la marcatezza cromatica ma solo in funzione di un’aspettualità dall’assoluta non-duratività, cui si oppone invece l’assoluta duratività della parola divina.

Allorché nel testo biblico l’opposizione fra verbo trascendente e umanità incarnata vede soltanto la seconda rivestirsi della figura del fiore, mentre il primo resta respiro la cui assolutezza è ancor più enfatizzata dall’assenza di ogni correlato figurativo materiale, nella prima esegesi cristiana, e in particolare in Agostino e poi più tardi in Beda, la radicale opposizione fra verbo eterno e fiore perituro si attenua attraverso un rovesciamento dell’asse metaforico, per cui l’aver rappresentato la futilità della vita umana attraverso il fiore conduce a immaginare il carattere imperituro del verbo divino attraverso la figura delle foglie.

La radicalità di questa confrontazione, poi, la quale sgorga essenzialmente da una metafisica del tempo ma si traduce in figure vegetali, si ammorbidisce ulteriormente nell’alveo dell’enciclopedismo medievale, ove il fiore di campo, così schietto nel suo valore metaforico biblico, si articola in tipi diversi di fiori, i quali si distinguono in buoni e cattivi (una differenziazione che arriverà sino a Baudelaire) e, all’interno della prima classe, si articolano in tipi diversi con caratteristiche fisiche e dunque correlati metaforici distinti. La rosa e il giglio, ben diversi dall’isolato fiore di campo evocato da Isaia, cominciano a dominare il discorso figurativo del Cristianesimo.

Sin dagli albori della modernità, poi, cominciano ad affiorare nelle semiosfere occidentali testi nei quali si assorbe la figura del fiore come segno di distinzione effimera e peritura, eventualmente con le sue differenziazioni interne già esplorate dall’immaginazione botanica medievale, però si perde progressivamente il senso cosmico dell’opposizione fra fiore umano e soffio divino così perentoriamente manifestata da Isaia. Lo pseudo-Chaucer moralizza il racconto del fiore appassito con riferimento alla metafora agostiniana delle foglie, ma queste già nel tardo medioevo non sono più correlato figurativo vegetale del verbo divino, bensì metafora di un rigore etico che, per quanto possa essere perfuso di cristianità, è inesorabilmente mondano. Tutta la semiosfera cristiana poi sembra essere naturalmente alla ricerca di una via più o meno elegante per attenuare il messaggio perentorio della Bibbia: quanto diversa è, per esempio, la retorica del “profumo emanato in vita” con la quale Jean Molinet si consola ne *Le Trosne d’Honneur*, rispetto al fiore di campo d’Isaia, di cui neppure si menziona il profumo perché sarebbe osceno contrapporlo al soffio della trascendenza che tutto annichilisce.

La tradizione parallela e indipendente che fa da sottotesto a molte di queste evocazioni del fiore appassito poi, e che diventerà preponderante a partire dal Rinascimento, è quella di un racconto classico (da Omero in poi, ma con una tappa essenziale in Saffo presso i Greci e in Catullo presso i Latini) ove addirittura ciò che decreta la morte del fiore è l’aratro violento della cupidigia

altrui, di una cupidigia senza amore. Niente, come è ovvio, potrebbe discostarsi maggiormente dal racconto biblico, in cui l'agentività che sancisce la morte del fiore non è umana ma divina, e non corrisponde a un capriccio ma a una logica metafisica inconoscibile all'uomo. L'uomo biblico non si chiede perché il fiore della sua vita debba appassire all'improvviso, o se se lo chiede non si aspetta una risposta, mentre l'uomo classico imputa tale sorte all'iniziativa ostile di un anti-soggetto immanente, sia esso trasfuso nella guerra delle armi o in quella amorosa.

Quando poi, nel Rinascimento e in età barocca, la tradizione biblica e quella classica s'intrecciano in modo inestricabile, la limpidezza del racconto di un soffio trascendente che annienta d'un lampo la distinzione umana si colora d'innumerabili sfumature, le quali propongono ognuna una differente alternativa alla morale cosmologica, temporale, e aspettuale d'Isaia. È significativo soprattutto che la figura del fiore muti completamente il proprio aggancio attanziale, passando da rivestimento di un soggetto in balia di un potere assoluto e misterioso a oggetto dell'agentività umana, la quale viene esortata di volta in volta a disilludersi rispetto al valore della bellezza del fiore, a coglierlo appena possibile proprio a ragione della sua caducità, ovvero a consolarsi grazie al mutare del regime cosmologico-aspettuale della non duratività in quello di una non duratività iterativa in cui la bellezza del fiore, per quanto effimera e caduca, è dunque destinata a rifiorire.

7. Conclusioni

Sarebbe interessante seguire questo intrecciarsi e mescolarsi di lezioni figurative del fiore appassito anche nella modernità piena e persino nella post-modernità, con il sospetto tuttavia che col passare del tempo il carattere adamantino dei racconti pre-moderni si perda progressivamente, sostituito da miriadi di voci le quali confusamente cercano un senso nella bellezza del fiore, nel suo disparire improvviso, nell'angoscia che suscita l'ammirarlo consapevoli della sua fragilità, ma inevitabilmente non lo trovano, si smarriscono, finiscono per concludere tautologicamente che una rosa è una rosa è una rosa, e soprattutto non riescono neppure a immaginare come, tanti secoli addietro, l'uomo potesse ammirare la bellezza improvvisa del fiore in un campo, e vedervi senza difficoltà il segno di un necessario abbandono alla trascendenza. *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.*

Bibliografia

Celentano, Maria Silvana

1991 "Il fiore reciso dall'aratro: Ambiguità di una similitudine (Catull. 11, 22-24)", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, nuova serie, 37, 1 (1991), pp. 83-100.

Copello, Veronica

2014 "Quale *Iliade* leggeva Ariosto?", *Aevum*, 88, 3 (Settembre-Dicembre 2014), pp. 587-613.

Fricke, Gerhard

1933 *Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius. Materialien und Studien zum Formproblem des deutschen Literaturbarock*, Tesi di abilitazione presso l'Università di Gottinga, Berlino, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Gesenius, Heinrich Friedrich Wilhelm

1829-42 *Thesaurus philologicus criticus linguae Hebraeae et Chaldaeae Veteris Testamenti*. Editio altera secundum radices digesta priore germanica longe auctior et emendatior, Lipsia, sumtibus typisque Fr. Chr. Guil. Vogelii.

Goody, Jack

1993 *The Culture of Flowers*, Cambridge, Cambridge University Press.

Greimas, Algirdas J.; Courtés, Joseph

1979 *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

Griffith, Robert Dew

1985 "Literary Allusion in Virgil, *Aeneid* 9.435ff", *Vergilius*, 31 (1985), pp. 40-44.

Jöns, Dietrich W.

1966 *Das 'Sinnen-Bild'. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stoccarda, Metzler.

Joret, Charles

1892 *La rose dans l'antiquité et au moyen âge*, Parigi, B. Bouillon.

Köhler, Ludwig, Walter Baumgartner, e M. E. J. Richardson

2017 *Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament*, 3a ed., Leida, Brill.

La Rocca, Cristina

1996 "Le molte vite di Pacifico da Verona, Arcidiacono carolingio", *Quaderni Storici*, nuova serie, 31, 93(3), pp. 519-47.

Marsh, George L.

1906 "Sources and Analogues of 'The Flower and the Leaf.' Part I", *Modern Philology*, 4, 1 (1906), pp. 121-67.

Robertson, Durant Waite

1951 "The Doctrine of Charity in Mediaeval Literary Gardens: A Topical Approach through Symbolism and Allegory", *Speculum*, 26, 1 (1951), pp. 24-49.

Seward, Barbara

1960 *The Symbolic Rose*, New York, NY: Columbia University Press.

Wallach, Luitpold

1955 "The Epitaph of Alcuin: A Model of Carolingian Epigraphy", *Speculum* 30, 3 (1955), pp. 367-73.

Massimo Leone è Professore ordinario di Semiotica, Semiotica della cultura e semiotica dell'immagine presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino, Vice-Direttore per la Ricerca presso lo stesso Dipartimento, e Professore ordinario a tempo parziale di Semiotica presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese dell'Università di Shanghai, Cina.

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

Rosa Mystica

The Morphogenesis of the Rose

Francesco Galofaro

Università degli Studi di Torino, IT

francesco.galofaro@unito.it

Abstract

The paper focuses on the presence of botanical figures, such as flowers and gardens, in the sources of the Litany of Loreto, aiming to reconstruct how the function of these figures changed from the Old and New Testament through the acclamations of the Great Akhatist Hymn (626 B.C.) and the Aquileian version of the litany (8th century). Early patristic tradition established an opposition between Mary and Eve, the first woman, according to a soteriological perspective. However, it was not until the 4th century, in Efrem, that the contrast was extended to Eden, which surrounds Eve whereas it is embodied by Mary – see also Appiano Caprettini (1979). This successful association slowly disappeared during the western low middle ages as the cosmological function was replaced by the soteriological one in the Litany to the Virgin, following the model of the Litany to the Saints.

Keywords

Morphodynamics; Diachronic change; Discursive configuration; Figurativity; Homologation; Litany

Sommario/Content

1. The Litany of Loreto
 2. The Old Testament
 3. The Gospel
 4. The Syriac Liturgy of St. James (4th century)
 5. Mary Vs. Eve
 6. The Akathist hymn
 7. The Litany of Aquileia
 8. Why is the Rose Mystical?
 9. A Morphodynamic Model
 10. The Syntagmatic Structure of the Litany
 11. Toward a Metachronic Description of the Litany
 12. Conclusion
- Addendum
References

1. The Litany of Loreto¹

The litany of Loreto is a lengthy series of invocations to Our Lady. The syntagmatic structure is very simple: the name or an apposition of the Holy Virgin is followed by the invocation ‘pray for us’. The first part is always different, but each time it belongs to a specific category: Holy; Mother; Virgin; titles from the Old Testament; helper; Queen. These categories display isomorphism with the Litany to the Saints: Patriarchs and prophets; Apostles; Martyrs ... According to Galofaro and Kubas (2016), a regular generative grammar can generate the Litany to the Saints, the Litany of Loreto, and all the litanies inspired by their structure up to the 20th century (e.g. Litany of the Holy Name, Litany to the Divine Mercy). The grammar can also generate all the preceding proto-litanic texts that have been found in Syriac and Coptic settings beginning from the 6th century. For all intents and purposes, therefore, the grammar is an operative definition of litany. Such grammar allows us to consider the generated litanic structure as a *discursive configuration* – cf. Greimas and Courtès (1979), thus making it possible to avoid using the problematic, fuzzy notion of genre. From a computational point of view, its syntagmatic structure is the simplest: it can be generated by a regular grammar and interpreted by a finite automaton. This point is interesting when we focus on diachronic change in the litany, since the form can be defined as the aspect which remains stable over time. In particular, while the surface of the litany changes from moment to moment, its syntagmatic structure remains stable. In a similar way, Goethe contrasts *Gestalt* and *Bildung*: form as structure vs. form as development. I will return on this grammar below (section 10). Hereafter, to test these hypotheses, these litanies are investigated from a different, morphodynamic perspective. In particular, this article focuses on *functional change* in a set of botanical figures, beginning with the two that have survived in the Litany of Loreto: Mystical rose (*Rosa mystica*) and Queen of the most holy Rosary (*Regina sacratissimi Rosarii*).² Starting from the Old Testament, I identify “samples” of the use of botanical configurations, reconstruct their functional value, and search for a form of regularity in their metachronic (i.e. functional) change.

2. The Old Testament

Although the antonomasia ‘Mystical rose’ belongs to the set of Old Testament titles for the Virgin, the relationship is mediated by a lengthy tradition. Any attempt to establish a direct link would be controversial: there are no mystical roses in the Bible.

1 This paper is part of the research project NeMoSanctI (New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives), which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 757314).

2 This advocacy was added to the litany in 1675 – cf. Santarelli (1997: 37).

Let us first consider the *Song of Songs*, the language of which dates back to the 3rd century BC:

I am the rose of Sharon,
the lily of the valleys.
- As a lily among the thistles,
so is my love among the maidens.
- As an apple tree among the trees of the orchard,
so is my Beloved among the young men.
In his longed-for shade I am seated
and his fruit is sweet to my taste.
(Song of Songs, 2, 1-3, transl. in *Jerusalem Bible* 1966: 994)

What is the rose of Sharon? The Plain of Sharon is

(...) the area where the coastal plain widens south of the slopes of Mt. Carmel, extending about thirty miles south to the Yarkon River north of Joppa. It varies from about eight to twelve miles in width. In Israelite times the dunes supported an impenetrable oak forest. The rose of Sharon is a kind of crocus growing as a “lily among brambles” (Song 2:1-2). Thus the biblical picture of Sharon is a forbidding jungle of oaks and swampy marshes rather than a fertile or productive plain. (Powell 2009).

The ‘rose of Sharon’ in the first verse is some type of wildflower. In the Septuagint – the most ancient version of the Bible, translated in Greek by Hellenized Jews in the 3rd century BC – the rose is simply an ἄνθος τοῦ πεδίου, a flower of the lowlands. In the Latin Vulgata it is a *flos campi*, flower of the field. Sometimes it is translated as ‘crocus’ or ‘narcissus’. The comment in the Jerusalem Bible (1966: 995) assigns it a symbolic value: both ‘spring’ and ‘eschatological age’. Christianity has interpreted the bride and groom of the poem as the Church and Christ. It is thus debatable whether there is a direct relationship between this flower and the mystical rose.³

However, the progression ‘flower’ - ‘plant’ - ‘fruit’ is interesting because it also appears in other texts of our corpus. In the previous strophe, we also find an olfactory *isotopy*:⁴

– While the King rests in his own room
my nard yields its perfume.
My Beloved is a sachet of myrrh
lying between my breasts.
My Beloved is a cluster of henna flowers
among the vines of Engedi.

3 However, during middle ages a minority Mariological exegetic tradition was established by Rupert of Deutz, *Commentaria in canticum canticorum*.

4 According to semiotics, an isotopy is a coherent layer of textual reading consisting in the recurrence of a given semantic value – cf. ‘Isotopy’ in Greimas – Courtés (1979: 163-165).

[...]

– The beams of our house are of cedar,
the panelling of cypress.

(Song of Songs, 1, 12-18, transl. in *Jerusalem Bible* 1966: 994)

We find the same isotopies in the *Book of Wisdom of Sirach*, a deutero-canonical book of the Bible generally dated to the mid-2nd century BC. Here, the personification of Wisdom says:

In the beloved city he has given me rest,
and in Jerusalem I wield my authority.
I have taken root in a privileged people,
in the Lord's property, in his inheritance.
I have grown tall as a cedar on Lebanon,
as a cypress on Mount Hermon;
I have grown tall as a palm in Engedi,
as the rose bushes of Jericho;
as a fine olive in the plain,
as a plane tree I have grown tall.
I have exhaled a perfume like cinnamon and acacia,
I have breathed out a scent like choice myrrh,
like galbanum, onycha and stacte,
like the smoke of incense in the tabernacle.
I have spread my branches like a terebinth,
and my branches are glorious and graceful.
I am like a vine putting out graceful shoots,
my blossoms bear the fruit of glory and wealth.
Approach me, you who desire me,
and take your fill of my fruits,
for memories of me are sweeter than honey,
inheriting me is sweeter than the honeycomb.
They who eat me will hunger for more,
they who drink me will thirst for more.

(Wisdom of Sirach, 24, 11-21, transl. in *Jerusalem Bible* 1966: 1066).

This lengthy passage features an interesting use of the term *root*. It is a catachresis (wisdom struck root) that has the function of an *isotopic connector* – Greimas and Courtès (1979). The first connected isotopy is relative to vegetables and plants: cedar, cypress, palm, and rosebush (in the Septuagint: ὡς φυτὰ ρόδου ἐν Ἱερουσόμ); the second one is olfactory, since all the plants evoked here represent essences (cinnamon, myrrh, galbanum, ...); the third is relative to edible fruits and introduces a new metaphor (to eat and drink wisdom). Considered together, these three connected isotopies evoke a garden and suggest a synaesthetic correlative to wisdom. The comment in the *Jerusalem Bible* (1966: 1067) underlines that «the liturgy applies this passage,

by accommodation,⁵ to the Blessed Virgin». However, this liturgic relationship between the Virgin and Wisdom invites us to investigate in more depth how and when the Virgin embodied this cognitive value, given that this book, actually considered apocryphal by Jews and protestant denominations, was nevertheless included in the Septuagint and read in the early Christian church.

3. The Gospel

A real cornerstone for understanding the morphogenesis of Marian botanical symbolism is Elizabeth's greeting to Mary (Luke 1:42):

'Blessed art thou among women, and blessed is the fruit of thy womb.' (Εὐλογημένη σὺ ἐν γυναιξίν καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς τῆς κοιλίας σου).

This text merges with the Annunciation (Luke 1:28) in the *Ave Maria* prayer: another morphodynamic event that cannot be taken for granted.

To understand how the botanic symbology is constructed on the basis of Elizabeth's acclamation, we can formulate a relationship of homologation (1):

$$(1) \text{ Mother : Son} = x : \text{Fruit}$$

In which the unexpressed *x*, *case vide*, can be a fruit tree, for example. According to Martinet (1952), the presence of a *case vide* (an empty cell) in a system causes that system to undergo restructuring in search of a new equilibrium. A similar phenomenon triggers narrative, according to Deleuze (1973). Thence, by articulation, the tree can become a plant, a garden, or a flower ... and the term *καρπὸς* thus represents the germ of future unfoldings. René Thom (1983) defines *germ* as a structurally stable point that operates as an organizing centre for catastrophe geometries. The latter can be *unfolded* from the former.⁶ From our point of view, the germ is the condition of possibility for

- 1) sign production;⁷
- 2) a morphodynamic development of the resulting set of symbols;
- 3) a narrative concatenation of figures, i.e. a figurative trajectory;

In the next few sections I will provide evidence for this hypothesis, searching for the missing links between the Gospel and the Litany of Loreto.

5 "The doctrine dictates that by utilizing human authors, ideas, and language, God accommodated his revelation to humankind's level of comprehension" (Lee 2017: 3). The principle has been established by Augustine, *De Genesis ad Litteram*. The same principle is adopted by Basadonna (1997: 152) when interpreting the antonomasia "Rosa mystica" in the light of the quoted passage from the Book of Wisdom of Sirach.

6 I will return on this point in the final discussion. On catastrophe theory and semiotics, see Sarti, Montanari, and Galofaro (2014).

7 Umberto Eco (1976: 151-313) explores the labor of sign production in terms of the production of signal-units, of content units, of code-making and system making.

4. The Syriac Liturgy of St. James (4th century)

The concatenation between the Annunciation (Luke 1:28) and Elizabeth’s salutation was probably already in use in the 4th century. In the Syriac Liturgy of Saint James, the text reads (fig. 1):

Rejoice, grace-filled, the Lord with thee. Blessed art thou amongst women and blessed is the fruit of thy womb for thou hast given birth to the Saviour of our souls.

25 Χαίρε κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ· εὐλογημένη σὺ ἐν
 γυναιξὶ καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς τῆς κοιλίας σοῦ ὅτι σωτήρα
 ἔτεκες τῶν ψυχῶν ἡμῶν

Figure 1. The blending of the Annunciation (Luke 1:28) and Elizabeth’s salutation in the Syriac liturgy (4th century). The text of the Syriac liturgy has been published by Brightman (1896:56). This figure is a caption from the original text.

As we will see, this blending is highly important in that it links the Annunciation to the *fruit*, i.e. the germ of the virtual botanic isotopy originally located in Elizabeth’s salutation.

The entire formula is related to the beginning of life. In the final form of the *Hail Mary* it ends up being merged with a different formula (“Holy Mary, Mother of God, pray for us sinners now and at the hour of our death”) which is thematically connected to the *end of life*.⁸ This semantic value (death) also resurfaces later, in the Litany of Aquileia.

5. Mary Vs. Eve

At the dawn of Christianity, Mary was not the object of any particular devotion. She is first mentioned by Ignace of Antioch (a martyr from between 107 and 115 AD) who states that Christ was actually generated by her, in opposition to the docetist perspective and its assertion that Jesus was only apparently a man. Mary later reappears in the work of Justin Martyr, the author of an interesting dialogue between a Christian and a Jew (*Dialogus cum Tryphone*). This is a wonderful example of inter-religious dialogue, provided that both of them state their reasoning and the Jew does not convert at the end of the dialogue, as happens in similar, posterior dialogues. Justin draws a comparison between Mary and Eve, the first woman:

For Eve, who was a virgin and undefiled, having conceived the word of the serpent, brought forth disobedience and death. But the Virgin Mary received faith and joy, when the angel Gabriel announced the good tidings to her that the Spirit of the Lord would come upon her, and the power of the Highest would overshadow her: wherefore also the Holy Thing begotten of her is the Son of God; and she replied, ‘Be it unto me

8 I could not find the second part of the Hail Mary in the Syriac Liturgy.

according to thy word.’ And by her has He been born, to whom we have proved so many Scriptures refer, and by whom God destroys both the serpent and those angels and men who are like him; but works deliverance from death to those who repent of their wickedness and believe upon Him. (Dialogue with Trypho, C, 5-6)

Mary represents female redemption: she is opposed to Eve as life is opposed to death, joy to sorrow, and faith to disobedience. She generates a god while Eve generates human sinners.

The small-scale system of values formulated by Justin was destined to endure for centuries; however, there are no botanical references in his work. Such references are to be found two centuries later in a Greek poem traditionally considered a translation from an original Syriac text by Saint Ephrem (306-373): the *Hymn to the Blessed Mary* (Fig. 2).⁹

ὄκ τῆ καρδίας · χάρε δ' ἄσμα Χερυβίμ ,
καὶ ὕμνος τῶ ἀγγέλων · χάρε εἰρήνη καὶ χα-
ραὶ τῶ ἀνθρώπων γένους · χάρε ὡραδίσει
τρυφῆς , χάρε ζωῆς τὸ ξύλον · χάρε τὸ
τείχος τῶ πιστῶν , λιμὴν κινδυνεύόντων · χά-
ρε ἀνάκλησις Ἀδάμ , τῆ ἕως χάρε λύτρον ·
χάρε πηγὴ τῆ χάριτος καὶ τῆ ἀθάνασις ·
χάρε ἀγίῃ πνεύματος πηγὴ ἐσφραγισμένη ·
χάρε ναὶ θεϊότητε · χάρε θρόνε Κυρίου · χά-
ρε ἀγνὴ ἢ δράκοντος τῶ ἀρχεκάκῃ κάραν
συνθλάσασα καὶ εἰς ἄβυσσον ῥίψασα πεπε-
δημένον · χάρε τὸ καταφύγιον τῶ καταπονημέ-
των · χάρε ἀράς ἢ λύτροσις · δι' ἧς ναοὶ
ὑἱὸ θεῶ τῶ ζῶντος · ὃ ὡρεται δόξα καὶ τιμῆ ,
προσκύνησις καὶ ὕμνος νῦν καὶ αἰεὶ καὶ πάντοτε ,
Ἀμήν εἰς τὰς αἰῶνας .

Figure 2. Greek text of *Hymn to the Blessed Mary*. Caption from Cod. Vat. 1190 p. 1147 – cf. n. 8.

9 The Greek text (and a Latin translation) can be found in ‘Oratio ad Sanctissimam Dei Matrem’ in *Sancti Efremiti Opera Omnia in Sex Tomos Distributa, Opera omnia quae extant Graece, Syriace, Latine: Graece et Latine*, Τόμος 3, Typographia Pontificia Vaticana, Roma, 1746, pp. 547-548 (from Cod. Vat. 1190: 1147). The English translation is in Berselli (1983).

Hail, song of cherubs and angel praises.
 Hail, peace and joy of the human race.
 Hail, garden of delight, Hail, o fuel of life.
 Hail, bulwark of the faithful, and port of the shipwrecked.
 Hail, reminder of Adam hail, ransom of Eve.
 Hail, fount of grace and immortality.
 Hail, temple most holy, hail, throne of the Lord.
 Hail, o chaste one, who crushed the serpent's head hurling him into the abyss.
 Hail, refuge of the afflicted,
 Hail, ransom of the curse.
 Hail, o Mother of the Christ, Son of the Living God,
 To whom shall be glory, honor,
 Adoration and praise
 Both now and for ever and everywhere;
 And for ever, Amen.

The hymn is clearly an unfolding of the Annunciation-Salutation presented above. Furthermore, it once again presents Justin's contrast between Eve and Mary (defined as the crusher of the serpent's head). We also find the botanical association with the Garden of delights (a literal translation of the Hebrew *Gan Eden*, earthly paradise). As Appiano Caprettini (1979) comments, Eve lived in an exterior paradise whereas an *interior paradise* is associated with Mary. The English translation is misleading in this case: fuel of life should have been translated *tree of life*, in keeping with the Greek term ξύλον.

6. The Akathist hymn

At the beginning of the 20th century, P. F. Krypiakiewicz (1909) finds many theological similarities between:

- 1) Saint Ephrem's poetic homilies written in Syriac;
- 2) the Greek poem presented above;
- 3) the great Akathist hymn in honor of the Virgin.

Krypiakiewicz concludes that the author of both the poem and the Akathist is to be considered an epigone of Ephrem, probably Romanos the Melodist who was born in Syria and estimated to have died in 555 AD (the dates are debated). However, according to tradition, the Akathist hymn was first sung in 626 AD when it was performed in the Blachernae Church to thank the Virgin Mary for saving Constantinople from a military invasion. The hymn is organized into stanzas, with each stanza (*oikos*) presenting a short, 3rd person narrative introduction and a series of acclamations addressed to the Virgin by the archangel Gabriel. The last acclamation is always Χαίρε, Νύμφη

ἀνύμφευτε. ('rejoice, o bride unwedded'¹⁰). Two different botanic isotopies can be found in the hymn:

Greek text (Meersseman 1958)	Translation (Meersseman 1958)
Ἐχουσα θεοδόχον ἢ Παρθένος τὴν μήτραν, ἀνέδραμε πρὸς τὴν Ἑλισάβετ• Τὸ δὲ βρέφος ἐκείνης εὐθὺς ἐπγνόν, τὸν ταύτης ἀσπασμὸν ἔχαιρεν, καὶ ἄλμασιν ὡς ᾠμασιν ἐβόα πρὸς τὴν Θεοτόκον• Χαίρε, βλαστοῦ ἀμάραντου κλήμα• χαίρε, καρποῦ ἀκήρατου κτήμα. Χαίρε, γεωργὸν γεωργοῦσα φιλόανθρωπον•	Havin begotten God in her womb, the virgin hastened to Elizabeth, whose child, understanding straightway her greeting rejoiced, and with stirrings as with songs praised the mother of God: Hail! Scion of an unwithering stem; hail! Estate yielding untainted fruit. Hail! Who cultivatest the man-loving cultivator;
χαίρε, φυτουργὸν τῆς ζωῆς ἡμῶν φύουσα. Χαίρε, ἄρουρα βλαστάνουσα εὐφορίαν οἰκτιρῶν• χαίρε, τράπεζα βαστάζουσα εὐθηρίαν ἰλασμῶν. Χαίρε, ὅτι λειμῶνα τῆς τρυφῆς ἀναθάλλεις•	hail! Who plantest the planter of our life. Hail! Field which produces a harvest of mercies; hail! Board which bearest a load of pities. Hail! Thou who deckest with flowers a meadow of delights;
χαίρε, ὅτι λιμένα τῶν ψυχῶν ἐτοιμάζεις. Χαίρε, δεκτὸν πρεσβείας θυμίαμα• χαίρε, παντός τοῦ κόσμου ἐξίλασμα. Χαίρε, Θεοῦ πρὸς θνητοὺς εὐδοκία• χαίρε, θνητῶν πρὸς Θεὸν παρηγία. Χαίρε, Νύμφη ἀνύμφευτε.	hail! Thou who prepest a harbour for souls. Hail! Acceptable incense of prayer; hail! The whole world's redeeming. Hail! God's goodness unto mankind; hail! man's freedom to speak before God. Hail! Mother undefiled!

In this first isotopy, the articulation of the botanical figures is extended to work in the fields. Once again, the starting point is a presupposition: if Jesus is the farmer who produces fruits, his mother is thus the 'farmer of the farmer' and she thus cultivates, plants, produces the harvest, and decks the meadow with flowers. In semiotic terms, if God is the sender of semantic values allowing humankind to join with the value of salvation, his mother is an arch-sender allowing God himself to save humankind. At the same time, she is the scion and the estate. These two kinds of botanic isotopies are cases of the same abstract scheme: *source/outcome*.

Let us lay out the second botanic isotopy:

¹⁰ Meersseman (1958) translates this as 'Mother undefiled', not really a literal translation.

Greek text	English translation
<p>Νέαν ἔδειξε κτίσιν ἐμφανίσας ὁ Κτίστης ἡμῖν τοῖς ὑπ' αὐτοῦ γενομένοις• ἐξ ἀσπόρου βλαστήσας γαστροῦς, καὶ φυλάξας ταύτην, ὡσπερ ἦν, ἄφθορον, ἵνα τὸ θαῦμα βλέποντες, ὑμνήσωμεν αὐτὴν βοῶντες•</p>	<p>A new creature the Creator showed when he appeared to us who were made by him, and blossoming from a seedless womb he kept it as it was, inviolate; so that we, seeing this wonder, might praise her, acclaiming:</p>
<p>Χαίρε, τὸ ἄνθος τῆς ἀφθαρσίας• χαίρε, τὸ στέφος τῆς ἐγκρατείας. Χαίρε, ἀναστάσεως τύπον ἐκλάμπουσα• χαίρε, τῶν Ἀγγέλων τὸν βίον ἐμφαίνουσα. Χαίρε, δένδρον ἀγλαόκαρπον, ἐξ οὗ τρέφονται πιστοί• χαίρε, ξύλον εὐσκιόφυλλον, ὑφ' οὗ σκέπονται πολλοί. Χαίρε, κυοφοροῦσα ὀδηγὸν πλανωμένους• χαίρε, ἀπογεννώσα λυτρωτὴν αἰχμαλώτους. Χαίρε, Κριτοῦ δικαίου δυσώπησις• χαίρε, πολλῶν πλαιόντων συγχώρησις. Χαίρε, στολὴ τῶν γυμνῶν παρρησίας• χαίρε, στοργὴ πάντα πόθον νικῶσα. Χαίρε, Νύμφη ἀνύμφευτε.</p>	<p>Hail! Unfading flower; hail! Crown of chastity. Hail! Flashing example of resurrection; hail! Illustration of the angles' life. Hail! Tree of delightful fruit feeding the faithful; hail! Wood of welcome shade where many take refuge. Hail! Thou who sucklest the guide of all who stray; hail! Thou who bearest the Redeemer of all slaves. Hail! Appeasement of the just Judge; hail! Reconciliation of many sinners. Hail! Stole for those who lack freedom to speak; hail! Love surpassing all desire. Hail! Mother undefiled!</p>

Let us focus on the concatenation:

- flower → virginity;
- Crown (στέφος means garland) → chastity;
- Plant → fruit, nourishment;
- Tree with shaded leaves (εὐσκιόφυλλον) → refuge.

A similar chain is found in the Old Testament (flower-tree-fruit). This is another example of figurative trajectory, in which each figure unfolds the previous one by controlling its polysemic potential – see 'Figurative' in Greimas and Courtés (1979). This particular form of rationality is manifested not by logic arguments, but by a concatenation of images. It can be found in many parables of the Gospel.

If we return to the homologation (1), therefore, we see that the concatenation whose germ lies in the *Song of Songs* and *Book of Wisdom*

matches the *x*, the *case vide*, with a new element each time in the manner of a tape “fluttering” against the recording head,¹¹ thus maintaining constantly active and unexhausted the production of form.

7. The Litany of Aquileia

According to Gilles G. Meersseman (1960), the Akathist hymn was translated into Latin before 810 AD by Christopher I, Bishop of Olivolo. Olivolo was the first nucleus of the state of Venice, and it became part of the liturgy there. Meersseman’s reconstruction of Christopher’s life is presented, in English, in Sadowski (2018: 187-188). Another important Mariological source is represented by the works of John of Damascus (675-749) that were translated and disseminated in the Patriarchate of Aquileia beginning in pre-Carolingian times – see Alessio Persic (2004). It is worth mentioning him here because, in his poems, the ‘flower’ becomes a rose.¹² For example, his homily for the nativity of the Virgin is another development of the Akathist. It reads:

Hail, unfading rose (ρόδον ἀμάραντον) infinitely smelling; having smelled your perfume the Lord rested in you; being flourished himself from you, he let the perfume of the universe wither.¹³

This passage expresses the connection between two isotopies, olfactory and botanical, inherited from the Old Testament.

To return to Venice, the translation of the Akathist is the source of an extremely ancient litany (the oldest code dates back to the 12th century) that summarizes 92 antonomasias. Unlike the more recent Litany of Loreto, in the Aquileian litany the Virgin is always called *Sancta Maria* (Saint Mary). This clearly speaks to the influence exerted by the Litany to the Saints, which circulated in Italy during the 9th century AD – cf. Galofaro (2018).

In the litany, the first flower to be named is a ‘celestial daisy’ (*Sancta Maria, caelestis margarita*). The antonomasia begins a list that defines the isotopy of the ‘door of paradise’ (*caelestis vitae ianua, porta patens et clausa, per quam intratur ad Deum*) which is closed by another flower: specifically, the unfading rose (*immarcescibilis rosa*).

This is followed by another interesting list in which Mary is defined *pulchritudo angelorum, flos patriarchum, desiderium prophetarum, thesaurus apostolorum, laus martyrum, glorificatio sacerdotum*. This list proposes the same hierarchy that gives structure to the Litany to the Saints. Curiously, in an Irish Authorized Manual of Devotions (Belfast 1822), some of

11 Think for instance of an old tape recorder or – why not? – a Turing machine.

12 Tradition – cf. Tradigo (2006: 221) – sometimes attributes the antonomasia to Joseph the Hymnographer (816-886 AD), but John’s poem predates it.

13 The Greek text and a Latin translation have been published in Migne (1864: 691-692). English translation mine.

these antonomasias reappear in the same order in a traditional prayer to the Virgin to obtain a good death:

Mother of God, lady of heaven, sweetly beloved queen, and advocate of all human lineage, pray come, amiable and mild lady, lady of angels, *flower of the patriarchs, desire of the prophets, treasure of the apostles*, mother of confessors, Ornament of Virgins, O Sweet and Blessed Virgin Mary, pray for me.¹⁴

As in the *Hail Mary*, in this litany the Virgin embodies both the beginning and the end of life; furthermore, there is evidence that the Litany to the Saints, the source of the form of this passage, was part of the service for the dead in the Ambrosian environment, and this latter is known to have been closely related geographically, temporally, and politically to the Patriarchate of Aquileia.

Later, in the final form found in the Litany of Loreto, the figurative antonomasias were substituted by the title ‘Queen’ (Queen of Angels, Queen of Patriarchs, Queen of Prophets, Queen of Apostles, Queen of Martyrs, Queen of Confessors, Queen of Virgins, Queen of all Saints).

The comparison between the Aquileian and Irish version of the litany is instructive in terms of understanding diachronic development. In language, the oldest strata can be found at the borders of a linguistic region. In a similar way, if we are able to identify the geographic origin of the morphological innovation, the oldest variants of a morphodynamic process can be found in peripheral cultures.

8. Why is the Rose Mystical?

Middle Age literature is brimming with flourishing gardens. A rosary is literally a rosebush, and in fact it had already appeared in the *Book of Wisdom*. According to the Pianigiani Italian etymological dictionary (1907),

The large grains of the crown, which are used to count, were called roses, as if they represented the flowers of a mystical wreath in honour of Mary.

This practice, established by Saint Dominic, dates back to the 13th century. As far as Franciscans are concerned, they offer the *Laus Beatae Virginis*, attributed to St. Bonaventura.¹⁵ Other antonomasias read:

Rosa decens, rosa munda,
Rosa recens sine spina,
Rosa florens et secunda
Rosa gratia divina

¹⁴ Our italic.

¹⁵ The text is published in <<https://tinyurl.com/y86bfsnl>> (retrieved November 19th, 2019).

Rose graceful, rose clean,
fresh rose without a thorn,
rose in bloom and favourable,
Rose divine grace

While the antonomasia “Queen of the most holy Rosary”, added to the Litany in 1675, has its root in late medieval devotion, other flowers have been pruned from the Litany of Loreto. As noted above, some of them have been substituted by the title ‘Queen’. The only surviving antonomasias in the 12th century version of the Litany of Loreto – the first version that is known to exist – are *Rosa mystica* and *Flos virginittatis*.¹⁶ This sememe constitutes the contraction of the botanical isotopy. In morphogenetic terms, this short and concise formula represents a maximum degree of stability because it survived unchanged for centuries.

There is reason to wonder why the rose is mystic. The adjective “mystic” is absent in the Akhatistos or Aquileian version, but “mystic” is certainly a Greek adjective. Nonetheless, the association between “mystic” and “rose” is not present in the Greek Patrology. There is, however, an interesting co-occurrence of “mystic” and “flower” in Procopius (465-528 AD), the most prominent representative of the Christian school of Gaza. His works include a commentary on the *Song of Songs*.

In particular, when commenting “Let’s see whether the vine has budded, its blossom is open, and the pomegranates are in flower (7, 12) he writes:

The mystical and manifest flower of faith was already called the flower of the pomegranates, which have a sweet fruit inside, and a really bitter peel on the outside; in fact, the fruit of faith, which is sweet as for the secret disposition of the soul, because of the hope of future remuneration, as for the flesh is really not happy, for the effort of virtue.¹⁷

In this passage, the adjective “mystic” is opposed to “manifest” as the sweet pulp in a fruit is opposed to the bitter peel.

Mystic / Manifest = Sweet / Bitter = Pulp / Peel

The value of mystic is not “secret”; it is more correct to associate it with “hidden”, “interior”. However, Procopius’ interpretation does not refer directly to the Virgin. To find the μυστικον άνθος used as an antonomasia of the Virgin one must look at the Byzantine hymns. For example, the Anthologion

¹⁶ Magdalena Kubas brought this to my attention. It is published in Meersseman (1960).

¹⁷ ής πίστεως το ρηθέν μυστικον και φανερον άνθος, βοών έστιν άνθος, αύπερ έντος μεν το γλυκύ του καρπού περιφέρουσεν, εκτός δε το του λεπύρου - πικρόν και γάρ και ο τής πίστεως καρπος, κατά μεν την κεχυμένην της ψυχής διάθεσιν, ευφραντικός έστι, διά τήν τής μενούσης μισθαποδοσίας ελπίδας κατά δε την εκτός της σαρκός, οδυνηρός, διά το τής άρετής επίπονον (Migne 1865: 1768).

offers a collection of ordinary chants for liturgic use. Many of these chants are exempla of Θεοτοκίον, i.e. refrains dedicated to the Mother of God. They involve formulas such as:

You are a Mystical Paradise, O Mother of God, which made Christ sprout without cultivation.¹⁸

Once again, the Virgin embodies the Garden (Paradise). This garden is mystical, i.e. interior, hidden, with reference to the mystery of motherhood. A second Θεοτοκίον refers to Isaiah (11:1):

Today, from the stem of David, purple palace of Joachim, the mystical flower begins to sprout, in which Christ our God blossomed, the keeper of our souls.¹⁹

Thus, the apposition “mystical flower” has a second important value: it is hidden but will eventually be revealed. In terms of structural semantics, this value is an inchoative aspect. These formulas are found in the poems and sermons of byzantine authors such as Andrew from Crete (650-740 AD) and Tarasios of Constantinople (730-806 AD) – cf. Passaglia (1855: 1143-1144).

As we have seen, the morphological development of the “mystical rose” antonomasia is exactly identical to the other botanical isotopies found in our corpus: they originate in the Song of Songs and are semantically reinterpreted in relation to the Virgin because of a recurring source-outcome schema (Flower -> Fruit = Mother -> Son).

As shown above, the mystic flower is related to Byzantine liturgy even though it is not present in the Akathistos. This suggests a second possible source for the antonomasias of the Litany to the Virgin. Indeed, this is only a hypothesis requiring further investigation. In Byzantine liturgy, the adjective ‘mystic’ refers to those passages that have to be pronounced in a low voice. Whereof this rose is quiet, thereof I must be silent.

9. A Morphodynamic Model

To explain the morphodynamic development of the botanical isotopy embodied in the Holy Virgin, we began from a *germ*: fruit. By catachresis, the infant is the fruit of the womb. This germ is used to construct the homology (1) in which one term is represented by a *case vide* (Mother : Son = x : Fruit). The place of the x can be occupied, by articulation, by many different botanical figures.

18 Μυστικός ει Θεοτόκε Παράδεισος Αγεωργήτως βλαστήσασα Χριστόν (Antologion 1857: 14, col. 2).

19 Σήμερον εκ ρίζης του Δαυιδ, βασιλική Πορφυρίς εκβλαστήσασα, του Ίωακείμ βλαστάνειν απέρχεται, άνθος το μυστικόν, εν ώ Χριστος ο Θεός ημών εξήθησεν, ο σωζων τας ψυχας ημών (Antologion 1857: 175, col. 1).

In Thom’s catastrophe theory,²⁰ however, actantial functions are responsible for the individuation of final saliencies. During our review of different texts dating to different periods, a similar scheme emerged: *source/outcome*. According to René Thom, this ‘emission’ is a cusp (fig. 3, point 1). If we reverse the arrow of time, the same morphology organizes the diachronical ‘inclusion’ of Eden in Mary (in her womb),²¹ simultaneously generating the internal/external topological opposition (fig. 3, point 3). Thus, she becomes the *hortus conclusus* of the Song of the songs.

Recursively, we also identified a *first* source the outcome of which is a *second* source of a second outcome (mother of God, creator of creatures) – see fig. 3, point 2.

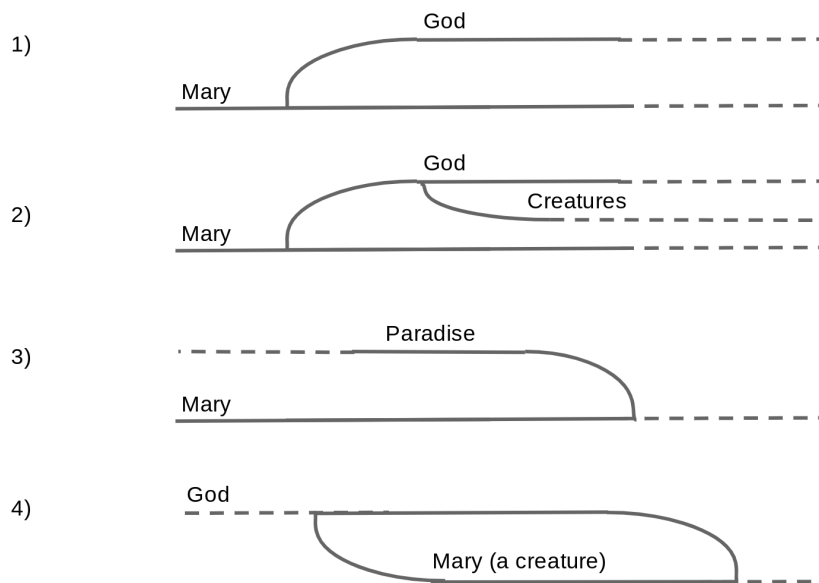


Figure 3. The unfolding of the structure according to which Mary is the creature of her creature.

Fig 3, point 4 exploits a feature of catastrophe theory: the reversibility of the arrow of time to represent both the creation/absorption of God by Mary’s

²⁰ A problem in Thom’s theory is related to the geometry of the semantic space, which he identifies, *by definition*, in C^∞ (Thom 1983: 59). In the works of mine C is a particular sub-space of a wider finite-dimensional Hilbert semantic space H, in line with Quantum Computing – see e. g. Galofaro, Toffano, and Doan (2018). While Thom explicitly excluded indetermination from his epistemology, I considered it to leave room for superposition of contradictory states that can happen during individuation processes – see Galofaro (2012). In quantum theory, the proto-actants that organize the semiotic square, formalized in C in Thom (1989), most likely organize a similar square whose internal relations are identified with the Pauli non-commutative operators *XYZ plus I (Identity)*. These IXYZ operators are a *quaternion* such as the INRC group which perform transformations in a traditional semiotic square – see Piaget (1957).

²¹ Curiously, the same happens in Feynman diagrams.

womb and the creation/absorption of Mary by God with the same morphology: the swallow tail.²² The result is a first source the outcome of which is the second source of an outcome which is the first source in that God created Mary, but Mary is the mother of God.

Fig 3. shows the actantial ‘forcefields’ (ironically, Thom’s technical term is *pregnancy*) unfolding the figurative trajectories that we encountered. They explain Mary’s figurative metamorphosis, for example, into a flower, a garland, a plant and finally a tree, allowing the articulation of an abstract semantic space of sacred meanings: virginity, chastity, nourishment, and refugee. They also explain – thanks to the reversibility of the arrow of time, why Mary is the origin and the end, why she accompanies the birth and death (*in hora mortis nostrae*).

10. The Syntagmatic Structure of the Litany

Having described the morphodynamical development of a set of figures found in the Litany of Loreto, I will now compare this morphodynamical explanation to the synchronic interpretations of litanic structures. In particular, I consider the litanic grammar introduced in section 1 as well as an interpretation of the litany as a chronotope proposed by Witold Sadowski (2018: 231-295).

Sadowski (2018: 260-264) shows how *Ave Christi Mater Digna*, a medieval poem inspired by the Akathist hymn, has a circular structure based on a fixed central element (a pin) and various changing elements, like wheels rotating at different speeds. The structure, he argues, allows variants of the litany to be automatically generated through simple permutations. This principle is the basis of Jean Meschinot’s *Oraison à la Vierge* whose hemistiches can be re-combined following only the logic of metric rules – see Kowalska (2018: 102-103).

The syntagmatic grammar of the Litany reconstructed by Magdalena Maria Kubas and myself can be considered a generalization of this structural regularity which features the litany as a “genre” – cf. Galofaro and Kubas (2016). As I wrote above (section 1), a *regular* grammar can generate (from a syntagmatic point of view) every litany, so much so that we can consider the grammar to be an operative definition of the litanic “genre”.²³ Since the grammar is regular, we can also represent litanic structure as a regular expression²⁴ (Fig. 4):

²² See in Thom (1983: 204).

²³ When a syntagmatic structure can be reconstructed, Greimas and Courtés (1976) propose to substitute the fuzzy notion of “genre” with the more technical notion of *discursive configuration*.

²⁴ An introduction to Regular Expressions can be found in Hopcroft, Motwani, and Ullman (2009).

Regular Expression	$A((B C)\{1,2\}DE)+((FGHE)+(IJKLME)+)^*N$
---------------------------	---

Syntagma	<p>A = introductory formula (e.g. “Lord have mercy. Christ have mercy ...”)</p> <p>B = Actant²⁵ Subject (Name, e.g. “Holy Mary”; “Saint Gabriel”)</p> <p>C = Actant Subject (Antonomasia, e.g. “Mirror of Justice”)</p> <p>D = First stemma (pray for ...)</p> <p>E = Actant Object (us)</p> <p>F = Circumstant (e.g. “from the snares of the devil”)</p> <p>G = Actant Subject (Lord)</p> <p>H = Second stemma (Deliver)</p> <p>I = Actant Subject (We)</p> <p>J = Third stemma (Beseech)</p> <p>K = Actant Object (Thee)</p> <p>L = Second circumstant (that Thou would spare us)</p> <p>M = (Hear)</p> <p>N = Envoy (e.g. “Lamb of God, who takest away the sins of the world...”).</p>
-----------------	---

Meaning of the operators	<p>R S denotes the set union of sets described by R and S {x,y} between x and y²⁶</p> <p>+ indicates one or more occurrences of the preceding element</p> <p>* indicates zero or more occurrences of the preceding element²⁷</p>
---------------------------------	--

Figure 4. The syntagmatic structure of every litany can be represented as a regular expression.

This peculiar syntagmatic structure involves a fixed syntagmatic structure (DE) which can be seen as a *pin*: the simulacrum of the community of the worshippers (“us”), labelled “authorized speaking voice” by Sadowski (2018: 208-284), and the request to pray. The *intercession schema* entails a double prayer:²⁸ worshippers praise a mediator who will in turn praise the Deity – see Galofaro (2018).

²⁵ Regarding the notion of actant and circumstant, see Tesnière (1959).

²⁶ While in the Litany of Loreto the antonomasia and the name are alternative, in the litanies they can be present at the same time. See for example “Divine Mercy, lifting us out of every misery, I trust in You”.

²⁷ In the case of the Litany of Loreto, the syntagmatic structure ((FGHE)+(IJKLME)+) is absent.

²⁸ According to Francesco Marscianni (2008) the enunciational structure of a prayer usually involves two subjects, the worshippers and the divinity. The worshippers are inferior to the divinity in terms of power; thus, they use knowledge to seduce the divinity. The Litany to the Virgin represents a special case wherein seduction is addressed firstly to the Virgin, in her role as mediator.

The Antonomasias of the Virgin –(B|C){1,2} – forms the circular wheel that rotates around the pin. According to Sadowski (2018: 241-242), the meaning effect of this peculiar, circular structure is the establishment of a chronotope – Bakhtin (1981). In particular, the concentric space-time of the litany in the Middle Ages was the standard worldview of educated men, in line with the Christian reception of Neoplatonism. The creation is an emanation from the centre toward the periphery, analogous to the sun and its rays. As Sadowski notes, the litany implies an authorized response directed from the periphery (from the Church) to the centre – Bachtin’s “superaddressee”. Therefore, Sadowski’s reconstruction of the synchronic structure of the litany and my research converge.

11. Toward a Metachronic Description of the Litany

Is the synchronic interpretation of the Litany consistent with the morphodynamical reconstruction proposed above (section 9)?

Hjelmslev (1959) distinguishes between diachronic change in terms of *use*, connected to extrinsic factors, and metachronic change in the norm, involved in the conditions of the internal change in the functional structure of the semiotic system.

According to Sadowski (2012), the litanic genre is characterized by three features, all of which are present in the Litany to the Virgin:

- i) *Chairetic* - having the character of invocation or praise;
- ii) *Polyonymic* - having the character of a list of names or attributes;
- iii) *Ektenial* - contains a set of supplications to the Deity based on the model of the ektenia in the orthodox liturgy where a long list of invocations to the divinity is accompanied by the formula Kyrie eleison.

The ektenial feature is represented by the A and DE syntagma in the Litany to the Virgin while, as outlined above, the Chairetic and Polyonymic features are represented by the (B|C){1,2}. When discussing the origin of litanies, Sadowski presents these three features as genes (2018: 99-103) and finds them to be historically related to the Akathist hymn, or to the lists of heroes in the epic genre. However, considering the difference between diachronic and metachronic change introduced above, the three features selected by Sadowski do not correspond to functions which remain constant over time. In fact, in the Akathist hymn the Virgin is *acclaimed* rather than praised: the *intercession function* is not present. The function of the botanical figures in the Akathist hymn is mainly *cosmological*. In the Litany to the Virgin, the chairetic and polyonymic features manifest a *different soteriological function*. The same manifesting element displays different manifested functions. This is common in the linguistic semiotic system: for example, the ablative case in Latin has the values of “instrumental”, “locative”, “cause”, “comparison”, etc. According to our metachronic description, the Litany to the Saints is the model of the intercessory structure that re-shaped the Akathist hymn and caused it to

change in terms of function. The new soteriological functionalization may also explain how the set of botanical figures is reduced to the mystical rose and rosary in the final version.

A similar functional change occurred at the origin of the Litany to the Saints during the 4th century, when the *intercession* of the Saints replaced the simple *memory* of the Martyrs – see Galofaro (2018). In early pre-litanic forms, the polyonymic feature is related only to the function of memory linking the Church on Earth to the Church in Heaven and time to eternity, thereby allowing the Church to assume a collective identity and active role as a subject acting in history. From the point of view of this article, this fact further supports Sadowski's interpretation of litanies in terms of chronotope. In fact, in order to reconstruct the medieval worldview Sadowski interprets Litanies in light of Christian neoplatonic philosophy, while recognizing the ecclesiological function related to memory allows the chronotope to emerge directly from the litanic figures.

12. Conclusion

In conclusion, let me revisit the principal points of the argument presented above. As shown, there is a logic in the change that leads from the botanical elements found in the Song of Songs and Old Testament) – section 2 – to the two surviving antonomasias of the Virgin in the 12th-century version of the Litany (*mystical rose* and *flower of maidenhood*). In terms of structural semantics, this logic can be summarized as the *noologic* opposition source -> outcome which is projected on the world as a grid to produce figures (flower -> fruit; mother -> son) as well as aspectual values, temporal schemes, and topologic homologations (interior -> exterior, mystical -> manifest, hidden -> revealed) – section 8. The projection of a noologic grid on a figurative set produces the semiotics of the world of our phenomenological experience – see Greimas (1983). In the case of the Virgin, this *cosmology* is redoubled and reversible in that the Mother is the source of God and vice-versa – section 9.

The contact between the Litany to the Saints and the Latin translation of the Akathist, dating to the 8th-9th century (section 7) produced a *misfolding of its form* (as in prion diseases) causing its function to change from cosmological to soteriological. This may be the reason why the set of botanical figures in the Litany of Loreto is so drastically reduced.

Therefore, while the attempt to define the synchronic features of the litany in terms of grammars, structures, enunciation, and chronotope (section 10) defines litany in a scientific way as a discursive configuration, it also restricts the notion of litany to the western exemplars of the 2nd millennium.

Morphodynamics provides a different interpretation of the labour of sign-production – see Eco (1976). It aims to explain the immanent logic of functional development and change without resorting to the idiosyncratic creativity of a personal author. On the contrary, since the labour is aimed at producing signs and not subjects, the subjectivity of the many great poets who unfolded and articulated this system of symbols is a mere waste-product of

the rules governing the formation of the form: it is the Most Holy Virgin who invented poets, not vice-versa.

Addendum

While this paper was being typesetted, Pope Francis added three new invocations in the litany (June 2020): “Mother of Mercy”, “Mother of Hope”, and “Solace of Migrants”. This confirms that the morphodynamic unfolding of this litany is still active.

References

Antologion

1857 Venezia, tipografia ecclesiastica della Fenice.

Appiano Caprettini, Ave

1979 *Lettura dell'Annunciazione fra semiotica e iconografia*, Torino, Giappichelli.

Bakhtin, Mikhail

1981 *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press.

Berselli, Costante (ed.)

1983 *Sing the Joys of Mary*, Oxford, Morehouse-Barlow.

Brightman, Frank Edward (ed.)

1896 *Liturgies Eastern and Western*, vol. 1: eastern liturgies, Oxford, Clarendon Press.

Comunità di Bose (ed.)

2000 *Maria: testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, Milano, Mondadori.

Deleuze, Gilles

1973 “A quoi reconnaît-on le structuralisme ?”, in F. Châtelet, *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle*, Paris: Hachette (Engl. Transl. Michael Taormina (ed.) “How Do We Recognise Structuralism?”, in *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*, Trans. David Lapoujade, Los Angeles and New York, Semiotext(e), 2004).

Eco, Umberto

1976 *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.

Galofaro, Francesco

2012 “Slavi si nasce o si diventa? La costituzione del Soggetto in Ritorneranno di Giani Stuparich”, in Dario Mangano e Bianca Terracciano (eds.) *Passioni collettive. Cultura, politica, società, EC 11-12*, Edizioni Nuova cultura, Roma.

2018 “Figures of Memory and Memories of the Figure: The Group of Martyrs in the Litany of the Saints”, in *Lexia. Rivista di semiotica*, 31–32 DOI 10.4399/97888255278419, pp. 217-236.

- Galofaro, Francesco; Kubas, Maria Magdalena
2016 “Dei Genitrix: A Generative Grammar for Traditional Litanies”, *OASICS*, 53,
DOI: 10.4230/OASICS.CMN.2016.12
- Galofaro, Francesco, Toffano, Zeno, and Doan, Bich-Liên
2018 “Quantum Semantic Correlations in Hate and Non-Hate Speeches”, in
Electronic Proceedings in Theoretical Computer Science, Vol. 283, pp. 62-74,
<<http://eptcs.web.cse.unsw.edu.au/content.cgi?CAPNS2018>>.
- Greimas, Algirdas J.
1983 [1966] *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, trans. Daniele
McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie. Lincoln, Nebraska, University of
Nebraska Press.
- Greimas, Algirdas J. and Courtés, Joseph
1979 *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris,
Hachette (Engl. Transl. *Semiotics and Language: an analytical dictionary*,
Bloomington, Indiana Univeristy Press).
- Hjelmslev, Louis
1959 “La structure morphologique”, in *Essais linguistiques*, TCLC, XII.
- Hopcroft, John E.; Motwani, Rajeev; Ullman, Jeffrey D.
2009 *Introduction to Automata Theory, Languages, and Computation*, Milan,
Pearson Paravia Bruno Mondadori.
- Jerusalem Bible
1966 A. Jones (ed.) New York, Doubleday & C.
- Kowalska, Magdalena
2018 *Litanic Verse III: Francia*, Berlin, Peter Lang.
- Krypiakiewicz, P. F.
1909 “De hymni Acathisti auctore”, in *Byzantinische Zeitschrift* 19, pp. 357-382.
- Kubas, Magdalena M.
2018 *Litanic Verse IV*, Berlin, Peter Lang.
- Lee, Hoon J.
2017 *The biblical accommodation debate in Germany : interpretation and the
Enlightenment*, Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan.
- Marsciani, Francesco
2008 “Il discorso della preghiera (un abbozzo)”, in N. Dusi and G. Marrone (eds.),
Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura, Meltemi,
Rome, vol. 1, pp. 305–314.
- Martinet, André
1952 “Function, structure, and sound change», in *Word*, 8, 1, pp. 1-32.
- Meerseman, Gilles G.
1958 *The Acathistos hymn*, Fribourg Switzerland, University Press.
1960 *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Vol. 2, Fribourg Switzerland,
University Press.

Migne, Jacques-Paul (ed.)

1864 *Patrologiae Cursus Completus*, Series Graeca, Tomus XCVI.

1865 *Patrologiae Cursus Completus*, Series Graeca, Tomus LXXXVII, pars secunda.

Passaglia, Carlo

1855 *De immaculato deiparae semper virginis Mariae conceptu commentarius*,
Naples, apud Josephum dura bibliopolam

Persic, Alessio

2004 *Le litanie mariane 'aquileiesi' secondo le recensioni manoscritte friulane a confronto con la tradizione comune*, Roma, edizioni monfortane.

Piaget, Jean

1956 *Logic and Psychology*, New York, Basic Books.

Pianigiani, Ottorino

1907 *Vocabolario etimologico*, Milano, Albrighi & Segati.

Powell, Mark A. (ed.)

2009 *HarperCollins Bible Dictionary*, Atlanta, Society of Biblical Literature.

Ricciotti, Giuseppe

1939 *Inni alla Vergine di S. Efreim siro tradotti dal siriano*, Roma, Società ed.
internazionale (2^a edizione).

Sadowski, Witold

2011 *Lytania i poezja*, Warsaw, WUW.

2018 *European Litanic Verse: A Different Space-Time*, Berlin, Peter Lang.

Santarelli, Giuseppe

1997 "Le litanie lauretane nella storia e nell'arte", in *Litanie lauretane*, Città del
Vaticano, Libreria editrice vaticana, pp. 12-65.

Sarti, Alessandro; Montanari, Federico; Galofaro, Francesco

2014 *Morphogenesis and Individuation*, Berlin, Springer.

Tesnière, Lucien

1959 *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.

Thom, René

1983 *Mathematical Models of Morphogenesis*, New York, Horwood.

1989 "Cyclical structures in semiotics", in Perron, Collins (eds.), *Paris School
Semiotics*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

Tradigo, Alfredo

2006 [2004] *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*, Los Angeles, the
Paul Getty Museum.

Francesco Galofaro is a semiotician. He graduated in Communication Studies (MA) and holds a PhD in Semiotics from the University of Bologna. His research focuses on ethnosemiotics, epistemology, Information Retrieval, and Morphodynamics, with particular regard to litanic structures. He is part of the research team NeMoSanctI, an ERC project on semiotics of religion.

He single-authored the books *Eluana Englaro* (Meltemi, 2009), dedicated to the po-

litical, scientific, and ethic debate on euthanasia, and *Dopo Gerico. I nuovi spazi della psichiatria* (After Jericho: the new psychiatric spaces, Esculapio, 2015), an ethnosemiotic analysis on psychiatric service design. He co-edited the books *Morphogenesis and Individuation* (with F. Montanari and A. Sarti, Springer, 2014) dedicated to Gilbert Simondon, and *Il senso della tecnica. Saggi su Bachelard* (The meaning of technology: essays on Bachelard, Esculapio, 2017, with Paola Donatiello and Gerardo Ienna).

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

Maria e i fiori, lauda e litania nel Duecento¹

Magdalena Maria Kubas

Univeristà degli Studi di Torino, IT
magdalenamaria.kubas@unito.it

Abstract

In the present paper we analyze two early Marian litanies and a number of laudas dating back to the period of the *Origini*. We will focus on texts dated between the 13th and the early 14th century. At this initial stage, the spiritual poetry written in the vernacular languages of northern and central Italy presents a strong link with certain Marian prayers, such as both *Letaniae Beatae Mariae Virginis* and *Litany of Loreto*. We will analyze then a group of laudas: *Rayna possentissima* and two texts by Bonvesin da la Riva, to complete with a close reading of a group of Marian laudas from the *Laudario di Cortona*.

Flowers as Marian symbols are enriched in details between the first litanies and the laudas. As the lauda is primarily an oral genre, Marian antonomasias have a prosodic function – they constitute metric units that are easy to be memorized. This helped the spreading of that poetry as a form of vernacular prayer in a period in which the official language of the Church was Latin, known by few and unfamiliar to the masses of the faithful.

Keywords

Lauda; Litany; Symbology of flowers; Marian semantics; Rose Viola; Lily

Sommario/Content

1. Premessa
 2. La litania
 3. La lauda
 4. Conclusioni
- Bibliografia
Sitografia

¹ This paper is part of the project NeMoSanctI, which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 757314).

1. Premessa

Il punto di partenza del nostro scritto sono grazia e leggerezza che richiamano in mente fiori e immagini mariane: nell'indagine che vogliamo proporre approfondiremo le prime litanie e la lauda in volgare nel Due- e Trecento, un periodo di grande successo dei generi laudistici. Il vincolo tra i generi menzionati è oggetto di uno studio più ampio (Kubas 2018a: 19-109), ma per quanto riguarda la presenza di fiori ci troviamo su un terreno vergine.

I testi che prenderemo in considerazione sono prevalentemente bassomedievali e arrivano all'inizio del Trecento. È doveroso ricordare la traduzione latina dell'*Inno acatisto* in cui affondano le radici le litanie mariane, *Litaniae Beatae Mariae Virginis* e la popolare *Litania di Loreto* che tra la fine del Cinque- e l'inizio del Seicento fu inclusa nel novero delle litanie ufficiali della Chiesa (Persic 2004: 367). Il latino delle litanie viene a contatto con i volgari della lauda, uno dei generi che nel corso del Duecento aprì la stagione della poesia italiana. Le preghiere di cui sopra, ampiamente diffuse all'epoca dei fatti, nutrono lessico e immaginario della poesia che nasceva in volgare. Maria, la figura centrale delle litanie, fu tra i destinatari più amati della produzione laudistica.²

Tra il XII e il XIII secolo iniziano a moltiplicarsi gli scritti di coloro che entrano nello specifico dell'analisi e dell'uso simbolico delle piante. (Piccolo Paci 2015: 47)

La questione dei fiori è ricchissima di richiami. Nel presente saggio ci occuperemo di tre fiori simbolici (rosa, viola e giglio), due dei quali sono noti a tutta la tradizione cristiana. Tutti e tre si riferiscono sia a Cristo sia a Maria. Vedremo come tra litania e lauda la semantica floreale mariana si arricchisce di tratti concreti derivanti da un interesse poetico e quasi botanico per le piante. La rosa è un fiore mariano nella Bibbia, nelle preghiere, nelle arti e nella letteratura: fa pensare sia alla redenzione che si compie grazie a Maria («fu la prima a ritornare nella condizione in cui viveva l'uomo nel Giardino dell'Eden», Feuillet 2007: 97) e anche al sangue e alla corona di spine di Cristo. Il giglio è un simbolo di castità, «segno di eccellenza e d'elezione» (ivi: 55). «Simbolicamente il giglio designa la purezza sfolgorante, l'innocenza, la verginità» (Heinz-Mohr 1984: 172). La viola è un «fiore modesto, umile, che significa l'obbedienza» ed «evoca la sottomissione di Cristo durante la passione» (Feuillet 2007: 129). «Nel Medioevo era infatti il terzo fiore per diffusione tra le piante medicinali» (Piccolo Paci 2015: 55).³ I primi due fiori appartengono alla tradizione vetero- e neotestamentaria, la viola invece è un simbolo mariano più recente. Vi è anche un connotato puramente medievale, relativo alle usanze nelle corti: rosa e giglio sono fiori che gli alleati offrivano al re nel momento di incoronazione o ascesa al trono (Salvador González: 4). Se da un lato il legame semantico tra i fiori e le virtù di Maria risale alla letteratura patristi-

2 Altri argomenti popolari furono: la passione di Cristo e le vite dei santi.

3 L'autrice ricorda la presenza della viola già nei sermoni di Bernardo di Chiaravalle.

ca e l'omiletica cristiana più antica (*ivi*: 28), nei secoli in cui si evolsero lauda e litania le specie floreali qui ricordate erano diffuse per le proprietà curative. Questo fatto spiega forse l'interesse poetico per i tratti fisici: la conoscenza che ne derivava arricchì enormemente la semantica dei simboli floreali mariani.

2. La litania

Le prime litanie mariane derivano dall'*Inno acatisto*, rivolto alla Madre di Dio: è lì che cercheremo le associazioni floreali. Non ci occuperemo del testo greco, ma della prima traduzione latina eseguita tra l'VIII e il IX secolo da un vescovo di Olivolo, Cristoforo I (Sadowski 2011: 63). Fu un grande successo che portò alla nascita – tra Venezia e Aquileia – delle prime litanie mariane, che presentano un forte legame con la preghiera poetica da cui discendono per quanto riguarda sia il lessico sia l'impianto retorico. Le litanie mariane recuperate nei manoscritti bassomedievali sono di due tipi: *Letaniae Beatae Mariae Virginis*⁴ recitate a Venezia, alla Basilica di San Marco, e nella diocesi di Aquileia, e la *Litania di Loreto*,⁵ che si è diffusa a partire dal centro di devozione mariana da cui prende il nome. Nelle versioni latine la prima è più lunga, l'altra un po' più breve. Per quanto riguarda l'impalcatura anaforica e il peso delle ripetizioni ogni verso della prima è tripartito, mentre nelle lauretane si riscontra una struttura bipartita.

- a. Sancta Maria, immarcescibilis rosa, ora pro nobis (LBMV, Persic 2004: 373)
- b. Rosa mistica, ora pro nobis (LL, Meersseman 1958-1960: 223)

Consultando l'*Inno acatisto* latino,⁶ ricco di riferimenti vegetali di vario tipo, scopriamo che una sola invocazione rimanda all'argomento della nostra analisi. L'angelo dice a Maria: «Ave, flos incorruptionis» (IAL, Meersseman 1958-1960: 116). Invece, già nelle prime litanie l'immaginario floreale mariano è molto ricco. Nelle versioni consultate abbiamo individuato le seguenti espressioni:

Fiore (generico): «flos patriarcharum» (LBVM, Persic 2004: 373, Meersseman 1958-1960: 217, LM,⁷ *ivi*: 237), «Flos virginitatis» (LL, *ivi*: 224, 230), «Flos immarcessibilis»⁸ (LM, *ivi*: 235): in questo tipo di immagini al termine “fiore” viene accostato un sostantivo astratto (in un caso si tratta di un grup-

4 D'ora in poi segnalata con la sigla “LBMV”.

5 D'ora in poi “LL”. Il canto delle litanie presso la Santa Casa è attestato in più documenti risalenti al Cinquecento. D'altra parte il culto nel santuario è più antico e i manoscritti, sebbene dispersi in luoghi lontani, si datano a partire dal Duecento: gli studiosi sono convinti che anche la recitazione della preghiera risale a epoche precedenti. Cfr. ad es. Santarelli 1997: 20-25.

6 Riconoscibile attraverso la sigla “IAL”.

7 Meersseman individua più tipi di litanie, LM sta per “Mischung von Venezianischer Litanei und Notlitanei”, cioè una “litania mista” che unisce la litania veneziana (o aquileiese) e le litanie deprecatorie, recitate in caso di necessità.

8 Si tratta di un errore grafico riportato da Meersseman.

po, “patriarchi”) in modo da dare luogo a una metafora a tema astratto. Non a caso la simbologia del fiore nella cultura cristiana è legata alla «Speranza, una delle tre virtù teologali» (Feuillet 2007: 48): in questa direzione interpreteremo gli stralci riportati sopra.

Rosa: «immarcescibilis rosa» (LBVM, Persic 2004: 373) e «Rosa mistica» (LL, Meersseman 1958-1960: 223 e 226): mentre la rosa rinvia a un referente concreto, gli epiteti che incontra sono di tipo astratto. Inoltre, le caratteristiche proposte (in particolare la prima, in modo meno diretto la seconda) contraddicono le proprietà della pianta scelta a simboleggiare Maria.

Più fiori insieme: «rosa viola liliium» (LL, *ivi*: 228). L’attestazione è tarda, tuttavia l’espressione, registrata in un codice padovano contenente un processionale datato alla metà del Trecento, sostituisce l’invocazione “rosa mistica”. Sembra un caso rarissimo in cui l’antonomasia litanica (cfr. Sadowski 2011: *passim*; Kubas 2018b: 53-65) si attui in un elenco.⁹ Alla rosa si accostano altri due fiori che circoscrivono il campo semantico delle rappresentazioni mariane (e il raggio della nostra analisi). Una lista è breve e asciutta: se da un lato è concreta, dall’altro rappresenta anche il simbolo puro. Nel nostro caso conta anche il numero di fiori, che può essere un riferimento alla Trinità e al numero delle virtù teologali. Quanto all’ordine dei termini: la rosa in apertura è dovuta alla consuetudine, mentre per viola e giglio si potrebbe notare una specie di climax che va dal fiore più comune a quello più *nobile*: da un fiore che cresce spontaneamente a quello coltivato: il giglio è anche un fiore biblico presente in maniera importante ad esempio nel *Cantico dei cantici*. Considerando le tonalità, si potrebbe immaginare un altro climax: il colore classico della rosa rossa è profondo, la violetta è più chiara e delicata,¹⁰ ha un colore meno saturo, mentre il giglio è bianco (o quasi). La nostra breve *scala* sale verso ciò che è luminoso, rappresenta quindi un’ascensione. Anche se alcuni studiosi sostengono che i medievali riferendosi al giglio pensavano all’iris o al giaggiolo (Paci Piccolo 2015: 92), presto vedremo che non è così nel periodo in questione: il giglio tra il Due- e il Trecento è bianco, perciò va identificato con il genere *lilium candidum*.

3. La lauda

3.1. *Rayna possentissima*

All’anonima lauda della confraternita bolognese dei Servi della Vergine è tradizionalmente riconosciuta un’impronta litanica, soprattutto per quanto riguarda l’assetto retorico, e una struttura strofica arcaica (Contini 1978: 7). Il testo risale a un periodo che va dagli anni ‘40 del Duecento alla metà del Trecento (*ivi*: 7); vista la struttura compositiva arcaica di solito è classificato come

9 L’elenco è la figura tipica delle litanie rivolte ai santi, che hanno un’origine e una costruzione diversa da quelle mariane. Il processo di formazione delle *Litanie dei santi* con ogni probabilità precede quello delle litanie mariane.

10 Il colore del fiore è un viola chiaro è delicato, non un viola profondo.

duecentesco. L'inventiva degli epiteti legati al mondo vegetale è tra le più alte e meno scontate in tutta la lauda di quel periodo. In particolare, delle associazioni floreali si sfrutta l'odore, con una nota esotica (quella dei chiodini di garofano): così, a piè di pagina, spiega Contini l'espressione «*roxa ingarofolata*». Nel mondo cristiano, in particolare nell'epoca in cui nasce la nostra lauda, i chiodini di garofano erano un simbolo diffuso sia di lacrime di Maria sia dei chiodi con cui fu crocifisso Gesù (Piccolo Paci 2015: 72-73). I fiori contemplati, la rosa e la viola, sono un termine di paragone per la gloria di Maria e oggetto di giochi di parole. Gli esempi che seguono provengono dall'edizione Contini (1978: 9-10):

Fiore: «Sovra le grande flore vuy si' magnificata», «Sovra la flor de gloria vui si' la più aforata» (vv. 10; 34)

Rosa: «entro el çardin olentissimo roxa ingarofolata» (v. 13)

Viola: «humiliata purissima, vïola [in]vïolata» (v. 14)

L'idea del fiore rimanda a grandezza, gloria, magnificenza. La semantica di rosa e viola è sfruttata a partire da elementi di simbologia tradizionale – l'umile viola è presentata attraverso un participio. Inoltre, a partire da un'associazione fonetica la semantica mariana si arricchisce attraverso un bisticcio (viola-inviolata).

3.2. *Bonvesin da la Riva: disputatio e laudes*

Nella poesia di Bonvesin da la Riva (vita e opere, a cura di Silvio Avalle d'Arco, nel Dizionario Biografico degli Italiani, Enciclopedia Treccani On-line) all'immagine mariana sono associati in maniera canonica la rosa, la viola e il giglio. Vorremmo partire da alcune osservazioni concernenti un testo non religioso del *magister* milanese: si tratta di un contrasto calcato su quello giuridico (Corti 1973: 168-173), intitolato *Disputatio rosae cum viola* (Da la Riva 1941: 76-87). Ciascuno dei partecipanti alla disputa vuole essere superiore all'altro. Ai fiori vengono ascritti tratti caratteriali (l'orgoglio alla rosa, l'amorevolezza e la «lengua fina», v. 215, alla viola), le virtù («casta, larga e humele» è la viola, v. 168) e le caratteristiche botaniche, come la diffusione, il profumo, il periodo e i luoghi più comuni per la fioritura («Eo sont la flor premera ke paio sor l'erbeta», «tu nass entri fossai» per la viola, vv. 27, 33), il colore (la rosa è «vermegia», v. 69; la viola «endego», v. 73).

I pregi e i vizi dei partecipanti alla discussione vengono ascritti a due «sistemi di differenze, il botanico e l'etico», osserva Maria Corti 1973: 174. Infatti, tra le proprie virtù la rosa e la viola elencano le proprietà officinali. Dice la rosa: «Anchora caz li morbi de l'infirmiza pelle», v. 115. La viola risponde (vv. 133-134):

Eo vaio incontra i morbi no solament in flor:

Tuta la mia planta si è de grand valor;

Li pedegui e 'l foie contrastan al dolor;

Parlando in prima persona, e a turno, tra i propri meriti i fiori elencano il fatto di essere simboli mariani. Siccome si tratta di una caratteristica comune

la polemica si deve spostare sul valore e il numero delle virtù rappresentate. Così la viola si esprime riguardo alla rosa (vv. 197-200):

In zo ke 'l to color lo sangu' de Crist desegna
E a ti fi assemeiadha sancta Maria benegna,
In zo me plas tu molto, e quant in zo e' t degna,
Se tu per altra guisa zamai no fuss malegna.

Continua la viola (vv. 209-212):

Pur eo sont quella cossa ke tegn per quella via,
A mi fi comparadha la Vergene Maria,
La qual sí fo purissima, senza magia ke sia,
La qual fo sí com eo in tut virtù compia.

Il giglio è presentato dalla voce narrante (v. 217):

Quand hav intes lo lilio, k'è flor de castità

Il giglio sentenza a favore della viola che vince in tutti i campi (virtù, bellezza, proprietà curative): la rosa non può vincere perché rappresenta anche il peccato, osserva Gutiérrez Carou 1995: 413.

In *Laudes de Virgine Maria* (Da la Riva 1941: 211-214) la simbologia dei fiori incontra l'odore, la fioritura e il colore. Vorremo notare inoltre che nella lauda i fiori sono raggruppati in apertura della seconda quartina, in un frammento in cui prevale la ripetizione anaforica. In apertura l'autore presenta se stesso e l'argomento (vv. 1-2):

Eo Bonvesin dra Riva mo voi fà melodia,
Quiló voi far sermon dra Vergene Maria,

Subito dopo è collocato un nucleo basato sulla ripetizione ravvicinata di antonomasie litaniche (vv. 5-8):

Quella è vïora olente, quella è rosa floria,
Quella è bianchismo lilio, quella è zema polia,
Quella è in terra avocata, nostra speranza e via,
Quella è plena de gratia, plena de cortesia.

Nella seconda quartina del testo la concentrazione anaforico-antonomastica è molto alta, successivamente la ripetizione si dirada. È un momento forgiato sulle litanie, in cui l'invocazione iniziale (il segmento fisso) è costituita dall'espressione «quella è», mentre nelle antonomasie che seguono i tre fiori mariani sono arricchiti di tratti fisici (odore, fioritura, colore). Nella seconda metà della stanza troviamo invece espressioni prese dalle preghiere mariane più diffuse, formulate a mo' di invocazione litanica (Maria l'avvocata dei pec-

catori, la speranza, Maria piena di grazia). Nel complesso la quartina è una litania poetica. Grazie alla licenza poetica l'autore non si rivolge direttamente alla Madonna: la preghiera di «fra Bonvesin» (Da la Riva 1941: 86) è velata da una descrizione. La funzione dell'elemento floreale è costruire una semantica mariana attraverso le proprietà date dall'osservazione sensoriale. Un altro elemento interessante è l'espressione «plena de cortesia»: formulata sull'emistichio precedente tratto dall'*Ave Maria*, ci porta in direzione della letteratura cortese. L'espressione rinvia alla poesia d'amore, con quello scambio tra la semantica mariana e profana che deriva dalla «trasformazione del linguaggio d'amore nel linguaggio della religione» attiva in «entrambe le direzioni, durante tutto il Medioevo» (Boitani 1992: 285).

L'universo di Bonvesin è materiale, al poeta e *magister* interessano i tratti concreti che costituiscono la controparte per le virtù: la quartina appena citata è una sintesi della poetica mariana di Bonvesin. In questa maniera il simbolo mariano risulta meno spoglio rispetto a ciò che abbiamo trovato nelle litanie.

3.3. *Laudario di Cortona*

Nel laudario cortonese – una raccolta anonima di poesia spirituale duecentesca, la più ricca e meglio conservata tra i codici risalenti a quel periodo – vi è un gruppo di sedici testi dedicati alla Madonna. Dodici laude presentano ricchi riferimenti floreali, che riportiamo in seguito:

Fiore: «primo fior» (LdC:¹¹ 7), «flore cun bello odore» (*ivi*: 38), «Fresca rivera ornata da fiori» (*ivi*: 49), «fior e grana» (*ivi*: 55), «sovr' ogn'altro fiore aulente» (*ivi*: 67), «O divina *virgo*, flore / aulorita d'ogne aulore // Tu se' flor ke sempre grane;» (*ivi*: 73)

Rosa: «rosa novella» (*ivi*: 7), «tu se' rosa» (*ivi*: 8), «rosa de maio» (*ivi*: 36), «Vergine bella, fior sovr' ogni rosa» (*ivi*: 52), «Ros'aulente, splendiente» (*ivi*: 55), «O sol lucente e rosa aulorosa» (*ivi*: 59), «O Maria, fresca rosa» (*ivi*: 63), «rosa bianca e vermiglia» (*ivi*: 67), «tu se' rosa cun dolzore» (*ivi*: 75), «del Paradiso tu se' rosa» (*ivi*: 76)

Giglio: «tu se' giglio» (*ivi*: 8), «Tu incignerai e più che giglio / pura sirai» (*ivi*: 36), «Bel giglio d'orto, cristallo splendente» (*ivi*: 59)

L'elenco che abbiamo creato non rende la bellezza dei testi presi in esame, tuttavia permette di capire che sia l'idea del fiore, sia la rappresentazione mariana attraverso la rosa e il giglio veicolano gli aspetti legati prima di tutto all'odore. Notiamo anche l'assenza della violetta. Anche se vi sono alcune metafore astratte (il Paradiso, la castità) e alcuni simboli privi di epiteti, la maggior parte delle immagini floreali porta con sé elementi concreti. Accanto a quelli più frequenti, come l'odore, il colore o il periodo della fioritura troviamo il seme, il sapore (la dolcezza: dall'Antichità i petali di rosa si usavano per insaporire i cibi, cfr. Piccolo Paci 2015: 79), la luminosità data dall'accostamento con una pietra e il sole. In uno scambio di tratti semantici i fiori diventano duraturi: *vide* l'indicazione di tempo «sempre». La freschezza, riferita alla

11 Sta per *Laudario di Cortona*.

giovane età di Maria, è associata alla rosa, per la quale è attivo uno scambio con la lirica profana, quella siciliana della prima metà del Duecento, ossia il famosissimo contrasto *Rosa fresca aulentissima*. Il sapore della rosa, quello dolce, non è tipico della semantica mariana presente nella lauda. Esso si trova con più facilità nella lauda mistica, in particolare quella iacoponica. La purezza del giglio è un elemento nuovo: essendo stato precedentemente assegnato alla rosa passa facilmente ad un altro fiore.

Come nella lauda di Bonvesin da la Riva, molte delle espressioni floreali della raccolta cortonese portano un'impronta litanica legata alla posizione metrica. Nella maggior parte dei casi si tratta di invocazioni che aprono blocchi strofici o sequenze di versi, come ad esempio in *Laude novella sia cantata* (LdC: 7-8, vv. 3-4, 7,11, 15, 19):

Fresca vergene donzella,
primo fior, rosa novella,
[...]

Fonte se' d'acqua surgente,
[...]

Tu se' verga, tu se' fiore,
[...]

Tu se' rosa, tu se' giglio
[...]

Arca se' d'umiltade

Possiamo osservare come le invocazioni mariane si costruiscano attraverso le antonomasie a tema floreale. Facili da memorizzare, sono inserite in una sequenza di aperture delle quartine. Ricostruendo la serie il vincolo litanico non lascia dubbi. In altri casi il riferimento – modellato anche direttamente sull'*Inno acatisto* – coinvolge un frammento isolato del testo. È così per *Ave regina gloriosa*, la lauda che nel codice cortonese presenta il legame più stretto con le prime litanie mariane (LdC: 37-39, vv. 3-6, 27-30):

Ave, pulcra margarita,
splendida luce clarita,
fresca rosa ed aulorita,
nostro gaudio ed alegranza.

[...]

Ave, flore cun bello odore,
frutto cun dolze savore,
stella cun grande splendore,
madre de nostra salvanza.

Nella parte restante delle quartine almeno il primo distico è un elenco di antonomasie litaniche a mo' di *Litanie di Loreto*. Il cerchio acatisto – litanie – laude si chiude. Nel frammento riportato eccezionalmente si torna anche al latino, lingua della preghiera ufficiale e, all'epoca, delle Scritture. Il fiore che sta per Maria è investito di caratteristiche che abbiamo visto in altre laude, ma ad esso si collega il discorso legato alla luce e un riferimento – la perla – alle *Letanie Beatae Mariae Virginis* (rispettivamente «caelestis margarita», v. LBMV, Persic 2004: 373) e alle Scritture (la frase «margaritas ante porcos» sintetizza un insegnamento di Cristo contenuto nel vangelo secondo Matteo 7,6). Venendo al chiasmo che occupa la seconda parte della prima stanza (rosa – aulorita – gaudio – alegranza): al fiore sono associati due sostantivi astratti relativi all' piacere dei sensi. Inoltre, il lessico in chiusura della stanza risente del linguaggio dell'amore profano, liricamente praticato nella prima metà del Duecento alla corte siciliana di Federico II. Sebbene l'uso di un termine non si limiti a un solo campo tematico, il gaudio è vicino alla semantica religiosa («mater veri gaudii», LBMV, *ivi*: 372), mentre l' «alegranza», un sentimento più elementare, rimanda alle derivazioni adoperate dai poeti della corte federiciana per i provenzalismi (Coletti 1993: 7-8).

4. Conclusioni

La lauda in quanto forma sia poetica sia religiosa arricchisce la semantica dei fiori che nella tradizione cristiana simboleggiano Maria. Rispetto ad altri generi di preghiera la lauda duecentesca attinge a fonti stilisticamente stimolanti, dall'*Inno acatisto* – la cui versione latina si diffuse a partire da Venezia – alla poesia d'amore (che dalle rappresentazioni laudistiche di Maria verrà presto contagiata, basti guardare lo Stilnovo o Petrarca), alle preghiere, tra cui quelle litaniche.¹² L'oralità è senz'altro il tratto che accomuna la litania e le espressioni mariane usate nelle laude: se il genere nasce per la recitazione all'interno delle confraternite, per partecipare al canto la collettività dei laudesi deve poter memorizzare i testi. A nostro parere, a questo è dovuto l'ampio ricorso all'antonomasia litanica, che gli autori delle laude rivisitano con licenza poetica collocandola volentieri in elenchi o in posizioni metricamente rilevanti.

Quanto ai fiori vale la pena di ricordare che la rosa e il giglio presentano una simbologia ricca a partire dal *Cantico dei cantici*: l'esegesi ci dice che possono rinviare alla Vergine, oltre che alla Chiesa e a Cristo. La viola affianca i fiori vetero- e neotestamentari: si tratta di un simbolo di grande successo nella poesia medievale. Se i fiori sono un elemento elevato gli autori delle laude, anonimi o noti che siano, puntano su elementi concreti per la costruzione di un immaginario mariano a partire dai tratti accessibili alla percezione sensoriale comune. Forse il fatto è dovuto anche alla lezione della poesia profana. In questo la lauda prende le distanze dalle litanie, in cui le immagini mariane

¹² Un'indagine approfondita del legame e dei passaggi tra litania e lauda è oggetto del primo capitolo della monografia *Litanic Verse IV. Italia* (Kubas 2018a: 19-109).

tendono all'astrazione e a una certa schematicità. Nelle litanie il fiore è chiamato in causa con la sua valenza della «parte migliore, parte scelta» (v. le valenze del termine 'fiore' nel Vocabolario Treccani on-line). Anche quando si ha a che fare con un fiore concreto, esso dà luogo a una metafora con una componente astratta. Fatta salva una sola eccezione – e sembra quella che conferma la regola – a differenza delle laude le litanie non hanno un vero interesse nei confronti dell'universo floreale.

Bibliografia

- Boitani, Piero
1992 *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino.
- Coletti, Vittorio
1993 *Storia dell'italiano letterario: dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.
- Contini, Gianfranco
1978 *Poeti del Duecento*, tomo II, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.
- Corti, Maria
1973 "Il genere disputatio e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva", *Strumenti critici*, II-III, 1973, pp. 157-185.
- Da la Riva, Bonvesin
1941 *Le opere volgari*, volume I. Testi, Contini Gianfranco (a cura di), Roma, Presso la Società.
- Feuillet, Michel
2007 *Lessico dei simboli cristiani*, Roma, Arkeios.
- Guarnieri, Anna Maria
1991 *Laudario di cortona*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo.
- Gutiérrez Carou, Javier
1995 "La polisemia simbolica del fiore nella *Disputatio rosae cum viola* di Bonvesin da la Riva", in Figueroa, A. e Lago, J. (a cura di), *Estudios en homenaxe ás profesoras Fraçoise Jourdan Pons e Isolina Sánchez Regueira*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 407-414.
- Heinz-Mohr, Gerd
1984 *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto propaganda libraria.
- Kubas, Magdalena Maria
2018a *Litanic Verse IV. Italia*, Berlino, Peter Lang.
2018b "L'antonomasia litania: origine e prospettive di studio nell'ambito della poesia italiana", *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, XX, 2018, pp. 53-65.
- Meersseman, Gilles Gerard
1958-1960 *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Freiburg, Universitätsverlag.

Paci Piccolo, Sara

2015 *Rosa sine spina. I fiori simbolo di Maria tra arte e mistica*, Milano, Ancora.

Persic, Alessio

2004 “Le litanie mariane ‘aquileiesi’ secondo le recensioni manoscritte friulane a confronto con la tradizione comune”, *Theotokos. Ricerche interdisciplinari di Mariologia*, XII, 2004, pp. 367-388.

Salvador González, José María

2014 “Sicut liliū inter spinas. Floral metaphors in late medieval Marian iconography from patristic and theological sources”, *Eikón Imago*, 6, 2014/2, pp. 1-32.

Santarelli, Giuseppe (p.)

1997 *Le litanie lauretane nella storia e nell'arte*, in AA. AA. *Litanie lauretane*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.

Sitografia

Vocabolario Treccani on-line: <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>, ultimo accesso 15/01/2020.

Dizionario Bibliografico degli Italiani on-line: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/bonvesin-da-la-riva_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bonvesin-da-la-riva_(Dizionario-Biografico))>, ultimo accesso 20/05/2020.

Magdalena Maria Kubas è dottore di ricerca in Filologia, Storia della Lingua e Letteratura italiana e, attualmente, un'assegnista di ricerca nel progetto ERC New Models of Sanctity in Italy, in cui studia le rappresentazioni della santità nella narrativa italiana. Dopo la laurea in Italianistica presso l'Università Jagellonica di Cracovia (Polonia) nel 2011 ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università per Stranieri di Siena. Successivamente ha lavorato come assistente di ricerca presso l'Università di Varsavia. È membro del comitato editoriale di “Quaderni del '900”. Ha pubblicato una monografia (*Litanic Verse. Italia*, Peter Lang, Berlino 2018). Nel 2016, insieme a Witold Sadowski e Magdalena Kowalska ha co-curato per Peter Lang due volumi dedicati alla poesia europea (*Litanic Verse I: Origines, Iberia, Slavia et Europa Media* e *Litanic Verse II. Britannia, Germania et Scandinavia*).

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

La prosopopea floreale agiografica **Il caso della Litania mariana dei fiori**

Gabriele Marino

Università degli Studi di Torino, IT
gabriele.marino@unito.it

Abstract

The hagiographic floral prosopopoeia: The case of the 'Marian litany of flowers'. The paper presents a brief and partial review of the trope of flower personification (prosopopoeia) within the Christian imagery, with specific reference to the saintly figures. Attention is focused on the particular case of the *Litania mariana dei fiori* ('Marian litany of flowers') authored by sister Chiara Immacolata Trigilia, published in 2005, and on its webpage (2008) and YouTube (2009) renditions.

Keywords

Catholic saints; Cultural semiotics; Flowers; Litanies; Personification

Sommario/Content

1. Il fiore mediatore
 2. Il fiore santo
 3. Il fiore personificato
 4. Il fiore santificato
 5. La litania mariana dei fiori
- Appendice: *Litania mariana dei fiori* di suor Chiara Immacolata Trigilia (2005)
Bibliografia

1. Il fiore mediatore¹

Nella storia delle culture la presenza dell'elemento floreale è generalmente valorizzata in senso positivo e – bellezza di forme e colori a parte (per cui il fiore è, in senso figurato, “la parte eletta o più positivamente dotata o caratterizzata dal massimo di finezza o di sostanza”)² – appare inestricabilmente legata all'idea di *verticalità*, a uno slancio orientato dal basso verso l'alto (il fiore è, sempre in senso figurato, la “parte superiore o superficiale”), e a un *valore osfresilogico o osmologico*, ossia alle qualità odorifere possedute dalla maggior parte dei fiori, al loro buon odore, che ascriviamo così alla categoria del profumo, ambito per antonomasia, a uno stesso tempo, dell'efficacia, della persistenza, dell'ineffabilità e della fugacità.

Inchiodati “alla superficie della terra per meglio penetrare l'aria e il suolo” (Coccia 2018),³ delineando una relazione semisimbolica che li oppone alla monocromaticità, alla statica orizzontalità e alla disforicità olfattiva associabili alla dimensione ctonia, al terreno da cui pure sono generati (chi non pensa che sia “tutto rose e fiori” sta acconciamente “con i piedi per terra”, pur sapendo bene che “dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fior”),⁴ i fiori sembrano fungere da dispositivo di mediazione metonimicamente capace di alludere, evocare, rinviare a una dimensione trascendente, spirituale o comunque metafisica.

È questa, per esempio, la lettura del fiore, inteso come unità culturale e mitologema, che dà il semiologo svizzero Felix Thürlemann a partire dal quadro di Paul Klee *Blumenmythos* (‘Il mito del fiore’, 1918; pastello e acquerello su tela e carta di giornale montato su tavola), in un saggio (1982) divenuto subito un classico della semiotica del visivo, e in particolare della semiotica plastica, ma che tende, appunto, a farsi semiotica della cultura. Il fiore è per Klee/Thürlemann una figura mitica capace di partecipare della doppia natura dell'animato e dell'inanimato, del celeste e del terrestre, mettendo queste due dimensioni in relazione e comunicazione tra loro:

Il grande “fiore” è l'oggetto che, manifestandosi attraverso una struttura plastica complessa, permette il passaggio dal campo cosmologico (“inanimato” e “celeste”) al

1 Questo articolo rientra nel lavoro di ricerca condotto all'interno del progetto NeMoSanctI (New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s). A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives; <<https://nemosancti.eu/>>). Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.

2 Le definizioni dizionariali sono quelle riportate nell'apposito *snippet* che precede i risultati di ricerca su Google.it (15 gennaio 2020).

3 Si tratta dell'incipit del cap. 12 del volume (dedicato appunto ai “Fiori”); il testo di Coccia è stato consultato in formato ebook, motivo per cui non si offrono i riferimenti di pagina.

4 Il verso è tratto dalla canzone di Fabrizio De André “Via del Campo”, contenuta nell'album *Vol. 1* (Bluebell Records 1967).

campo “animato” e “terrestre”, quello dei vegetali e degli animali, ma anche quello dell’essere umano. Il mito è un racconto, racconta una storia. Se riprendiamo lo schema della struttura di mediazione, sembra ora facile formulare un racconto elementare che, nel nostro caso, si articola sul rapporto fra gli oggetti centrali, “l’uccello”, “il fiore” e gli “astri”: l’uomo, sotto forma di “uccello”, si unisce alla donna-“fiore”, ma tramite questa congiunzione entra indirettamente in contatto con il cosmo, rappresentato nella sua forma pura dagli “astri”.⁵

Questa duplicità – o capacità di rendere conto della duplicità del mondo e farsene segno – assegnata al fiore (addirittura “espressione perfetta dell’assoluta coincidenza di vita e tecnica, materia e immaginazione, mente ed estensione”, per il filosofo Emanuele Coccia),⁶ questo suo essere così prossimo a noi eppure così radicalmente altro da noi (sito in una sorta di *uncanny valley* del biologico e, in questo, partecipa della ostentata indifferenza di tutte le piante “verso il mondo umano, la cultura dei popoli, l’alternanza dei regni e delle epoche”),⁷ questa sua liminarietà fondativa hanno basi filosofiche profonde e antiche. Secondo Coccia:

Fu l’aristotelismo a volgere per la prima volta lo sguardo alla posizione liminare occupata dalle piante, descrivendole come un principio di animazione e di psichismo universale. La vita vegetativa (*psychè trophiké*), per l’aristotelismo dell’Antichità e del Medioevo, non è semplicemente una classe distinta di forme di vita specifiche o un’unità tassonomica separata dalle altre, ma un luogo condiviso da tutti gli esseri viventi, indifferente alla cesura tra piante, animali e uomini. È il principio tramite il quale «la vita appartiene a tutti».⁸

Ponte tra animato e inanimato, terrestre e celeste, laddove questo, con un ulteriore scarto semantico, possa rimandare al divino, il fiore diventa il perfetto correlativo atto a significare, ad attestare o instaurare, una protensione verso il sacro.

2. Il fiore santo

Il legame tra fiori e pratiche religiose è antichissimo ma, originariamente, il loro utilizzo è osteggiato dai pensatori cristiani; celebri le opposizioni del Padre della Chiesa Clemente d’Alessandria (150-215 c.ca) e dell’apologeta

5 Si riprende questo frammento della traduzione italiana del saggio di Thürlemann dalla pagina Web <http://www.pieropolidoro.it/lezione2_2g.htm> (creata da Piero Polidoro nel 2001; ultimo accesso 15 gennaio 2020).

6 Frase finale del cap. 12 di Coccia (2018).

7 Dal cap. 1 di Coccia (2018), “Le piante, o l’origine del nostro mondo”. L’ipotesi della *uncanny valley* (‘la valle (del) perturbante’), proposta dallo studioso di robotica giapponese Masahiro Mori nel 1970, indica la relazione che intercorrerebbe tra il grado di somiglianza di un dato oggetto a un essere umano e la risposta emotiva che tale oggetto susciterebbe nei soggetti umani.

8 Dal cap. 2 di Coccia (2018), “L’estensione del dominio della vita”.

Tertulliano (155-230 c.ca), con il monito di quest'ultimo a non cingere il capo con corone di fiori, né a utilizzarli in contesti cerimoniali.⁹ Questa opposizione ha una giustificazione di natura semisimbolica, su un piano che è allo stesso tempo sensoriale e culturale: i fiori non sono ammissibili per la fede cristiana perché, titillando il piacere dei sensi (sono ampiamente utilizzati nell'estetica e nella cosmesi, soprattutto femminile), rischiano di corrompere l'anima (secondo una dicotomia di lungo corso, poi fissata nel pensiero filosofico da Descartes e giunta almeno fino alla fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty, che rompe invece con tale paradigma) e perché a loro erano dedicate, a Roma, le celebrazioni pagane dei *floralia*, i giochi floreali.

A partire dal Quarto secolo, i fiori si affrancano da questa catena associativa-connotativa di segno negativo e cominciano essere utilizzati nelle chiese e a essere posti sulle tombe, anche se inizialmente solo su quelle dei martiri (Cabral e Leclercq 1923: 1693-99; 1932: 1889-90). Durante il Medioevo, essi adornano gli altari e le statue dedicate a Cristo, alla Madonna e ai santi e vengono intrecciati in ghirlande e indossati come corone dai preti (con buona pace di Tertulliano), finendo per divenire un elemento fortemente caratterizzante, da una parte, della ritualità e, dall'altra, dell'iconografia religiosa e agiografica, specialmente di quelle popolari.¹⁰

In questa operazione di sdoganamento, risulta centrale il riposizionamento dei fiori nell'episteme medievale, ossia la loro transizione dal dominio biologico a quello teologico (McLean 1980); il giardino decantato nel *Cantico dei Cantici* supera in popolarità quello dell'Eden ed è un'immagine particolarmente frequentata (ne fanno un commentario i teologi Riccardo e Ugo di San Vittore, XI sec.) e ai fiori in generale è dedicata una parte del *De Universo* dell'erudito Rabano Mauro Magnenzio (846 c.ca), nonché la sezione finale dell'*Hortulus* del di lui allievo Valafrido Strabone (808-849 c.ca), in cui leggiamo quella che suona come una ratifica delle pratiche fin qui descritte:

Questi due fiori, così amati e ampiamente onorati, / nel corso dei secoli sono assurti a simboli / dei più grandi tesori della chiesa: che nella rosa coglie / il segno del sangue versato dai Beati Martiri; / e indossa il giglio come segno brillante della propria fede.¹¹

La dimensione osfresiologicalica legata ai fiori viene assimilata nel sistema delle credenze: se san Filippo Neri asserisce di potere individuare dal fetore del peccato l'anima che è destinata all'inferno, è altresì possibile riconoscere chi, letteralmente, sia "in odore di santità". La presenza del santo si accompagna tradizionalmente a un profumo o, addirittura, il suo corpo, sia in vita, sia

9 Si rimanda al saggio di Graziano Lingua contenuto in questo stesso numero monografico di "Ocula".

10 È noto come, invece, nei testi ufficiali della Chiesa cattolica (per esempio, nel *Martirologio Romano*, 1584), non si faccia pressoché mai riferimento a dati di tipo iconografico (né, tantomeno, ai fiori).

11 Si traduce qui in italiano il frammento di Valafrido Strabone citato in Seaton (1989: 686), tratto da: Walahfrid Strabo, *Hortulus*, translated by Raef Payne, Pittsburgh, Hunt Botanical Library (1966).

dopo la morte (spesso risultando incorruttibile), trasuda un'essenza profumata (si parla a tale proposito di santi mirobliti; Vuarnet 1980: 38-45). In vita, san Gaetano “sapeva” di arancio, santa Caterina di violetta, Teresa D'Avila di gelsomino e iris, Liduina di cannella, Rosa – be' – di rosa; da morti, santa Maddalena de' Pazzi, santo Stefano di Muret, Filippo Neri, Paterniano, Omero (Audomaro di Théroutanne), Francesco Olimpio (venerabile poi effettivamente non canonizzato) odoravano in maniera soave (Monin 1885: 61).¹²

3. Il fiore personificato

Beverly Seaton (1934-2018) è stata docente di letteratura inglese e *popular culture* presso la Ohio State University di Newark (Ohio) dal 1964 al 2000; specializzata nello studio del linguaggio dei fiori, nel 1995 pubblica, all'interno della collana di studi dedicati all'età vittoriana della University Press of Virginia, il volume *The Language of Flowers: A History*. Nel 1989 aveva dato alle stampe un saggio intitolato “Towards a Historical Semiotics of Literary Flower Personification”, che rappresenta uno dei rari esempi di studio sistematico, per quanto pure esposto in forma estremamente sintetica, della personificazione floreale.¹³ Seaton definisce tale tropo letterario, tecnicamente definito in retorica “prosopopea” (dal greco πρόσωπον, “faccia, persona”), come segue:¹⁴

Per “personificazione floreale” intendo qualsiasi unità di significato, in qualsiasi forma, che metta assieme fiore ed essere umano. Sono incluse in questa rassegna figure come metafore e similitudini, metonimie, simboli e allegorie, nonché elementi narrativi e personificazioni in senso stretto. (Seaton 1989: 679)

Per Seaton, la personificazione dei fiori è una costante che attraversa l'intera storia della letteratura occidentale. Vi si possono ritrovare dei caratteri fissi (per esempio, i fiori diventano soprattutto figure femminili, piuttosto che maschili) e individuare dei cambiamenti di massima (mai totalizzanti, né coerenti), in accordo con i “mutevoli codici culturali dei vari periodi storici” (p. 698), i quali sembrano definirsi anche in rapporto dialettico, e generalmente polemico, con i codici vigenti nelle epoche immediatamente precedenti. Tali

12 Corbin (p. 76 dell'edizione italiana del 2005) riprende Monin e, probabilmente sulla scia di questi, commette alcuni errori riguardo ai nomi dei santi; cita per esempio una “sainte Trévère” (tradotto in italiano con “santa Trevera”) che profumerebbe “di rosa, giglio e incenso” ma che, semplicemente, non esiste. Potrebbe trattarsi, forse, di una santa legata alla città di Treviri, in Germania, e quindi di sant'Elena (la madre dell'imperatore Costantino), di santa Modesta oppure santa Irmina.

13 Assieme a quello di Gladys Taylor (1956), il testo di Seaton (1989) rappresenta il principale punto d'accesso iniziale all'indagine della relazione tra fiori e santi per l'autore del presente saggio. Per quanto riguarda il rapporto tra fiori e dimensione olfattiva in particolare, si sono presi come punti di partenza la classica storia culturale degli odori firmata da Alain Corbin (1982) e il brillante compendio su “vizi e virtù nel mondo degli odori” curato da Vittorio Marchis (2006).

14 Le traduzioni dal testo di Seaton, e così pure quelle da tutti gli altri testi di cui non si dà edizione italiana, sono dell'autore del presente saggio.

opposizioni sembrano così distribuirsi “a zig-zag” secondo la già accennata dicotomia *sensi/anima* o, nei termini di Seaton, “biologico (corpo, cuore)/ sociale (anima, testa)”. Se l’età classica e il Diciannovesimo secolo sembrano valorizzare soprattutto il primo termine e Medioevo e Diciottesimo secolo il secondo, il Rinascimento sembra bilanciarli equamente, ponendosi come cronotopo per un termine complesso (Seaton 1989: 682, fig. 1).¹⁵

Durante l’età classica, la personificazione floreale prende, per Seaton, la forma delle storie di metamorfosi, allo scopo di raccontare e spiegare un sistema biologico universale (“biologia cosmica”); nel Medioevo, essa assume forme simboliche per indicare qualità spirituali astratte; nel Rinascimento, è una metafora che veicola associazioni di natura sessuale spiritualizzate; nel Diciottesimo secolo, si traduce in favole e penetra nella retorica della scienza botanica per mettere in luce connotazioni di natura sociale; nel Diciannovesimo secolo, si comincia a parlare del proverbiale “linguaggio dei fiori” e la lirica e i sermoni floreali si concentrano sulle emozioni a essi associate (Tab. 1, p. 683).

Nel passaggio da età classica a medievale, il discorso floreale vive tutto della tensione dovuta alla necessità, da parte delle idee cristiane, di rivendicare una specificità di visione del mondo, distanziandosi dal passato pagano; da Medioevo a Rinascimento, il declino della figura della Vergine Maria lascia spazio a una riemersione paganeggiante della sessualizzazione della natura, in seno ai modi dell’Amor Cortese; nel passaggio tra Rinascimento e Diciottesimo secolo, il discorso dei fiori viene monopolizzato da tentazioni generalizzatrici che si giovano anche delle nuove conoscenze apportate dalla scienza in ambito botanico e floricultorico; dal Diciottesimo al Diciannovesimo secolo, si procede verso una progressiva internalizzazione delle “emozioni dei fiori” (Tab 2, p. 683).

4. Il fiore santificato

Se si intende indagare il rapporto tra fiori e santità, il Medioevo rappresenta la fucina da osservare per comprendere l’immaginario che a tale relazione sovrintende. È durante il Medioevo che, legittimati *sub specie* teologica oltre che *de facto* (cfr. supra, par. 2), “i tre grandi fiori del periodo classico, la rosa, il giglio e la violetta, divengono i tre grandi simboli floreali della Chiesa” (Seaton 1989: 686); tale simbolismo – dominato dal tropo della personificazione floreale – appare ormai affermato a partire dalla seconda metà del Nono secolo. Chiosa Seaton (*ibid.*):

La rosa, con le sue associazioni di “amore”, “gioia” e “bellezza”, arrivò a rappresentare tutti gli aspetti appassionati e gioiosi della personificazione religiosa medievale; il giglio, i suoi aspetti più algidi, la purezza e la castità; la viola, l’umiltà e le virtù pazienti della vita cristiana. La letteratura del Medioevo offre molti esempi di personificazione floreale in cui questi tre fiori, insieme ad altri molto popolari come la pervinca, la

¹⁵ Come si noterà, il modello di Seaton è assai schematico e, tra le altre cose, non rende conto di un’epoca “di transizione” particolarmente ricca sotto il profilo estetico ed estetologico come il Barocco, forse degna di un suo posto autonomo all’interno della tipologia proposta dalla studiosa.

primula e la calendula, rappresentano le virtù cristiane e le qualità d'animo dei santi maggiori. Quelle virtù rimandano alle caratteristiche dei fiori – colore, odore, modalità di crescita, utilizzo – che li rendono così fortemente iconici.

Da una parte, è cosa piuttosto comune, nell'immaginario cristiano, che le figure sante siano *associate ai fiori*. Essi rientrano nel novero degli emblemi distintivi dei santi (Ingram 1869; Friend 1883; Folkard 1884: 41-63; Taylor 1956: 33-40) e vi si accompagnano in accordo con il medesimo criterio organizzativo che sovrintende tradizionalmente alla materia agiografica: quello calendariale. Il *Flora's Dictionary* (la prima di una lunga serie di fortunate edizioni viene pubblicata nel 1829) della statunitense Elizabeth Wirt (1784-1857) è considerata l'opera che per prima popolarizza in America il concetto di "linguaggio dei fiori"; il cuore del libro è certamente l'elenco alfabetico di 200 varietà – dall'acacia alla zinna – scrupolosamente descritte e commentate, ma, tra i vari apparati presenti, è incluso anche un elenco dei fiori associati ai santi della Chiesa cattolica romana, organizzati secondo il calendario, per mese e giorno dell'anno (pp. 77-84). La sezione è preceduta da questa breve nota esplicativa:

I Monaci Cattolici Romani, ossia gli osservanti delle regole della Chiesa Cattolica Romana, hanno compilato un catalogo di fiori per ogni giorno dell'anno e hanno dedicato ogni fiore a un santo particolare, tenendo conto della fioritura del dato fiore nella prossimità del giorno consacrato al santo. Ne risulta una *Archivio floreale*, che si ritrova compendiato nell'*Every Day Book* di Hone,¹⁶ stampato a Londra nell'anno 1826.

Nel *The Perennial Calendar, and Companion to the Almanack* (1824: 107-108), compilato dall'inglese Thomas Ignatius Maria Forster (1789-1860), troviamo un "Early Kalendar of English Flowers" (Taylor 1956: 51-52) in forma di poesia a rima baciata; eccone l'incipit:

"The Snowdrop, in purest white arraie, / First rears her hedde on Candlemass daie: / While the Crocus hastens to the shrine / Of Primrose lone on S. Valentine".

Questo calendario floreale in rima, di non meglio precisata origine e datazione, ebbe notevole fortuna; con esso si apre, per esempio, l'anonimo *The Catholic Florist: a Guide to the Cultivation of Flowers for the Altar* (1851), attribuibile allo storico dell'arte britannico William Henry James Weale (1832-1917), già autore, nel 1849, di *Flores Ecclesiae: the saints of the Catholic Church arranged according to the calendar*. Anche il *Flowers and Festivals, or Directions for the Floral Decoration of Churches* pubblicato nel 1868 dallo statunitense William Barrett include un calendario dei santi con l'indicazione dei fiori a loro associati.

16 Un popolarissimo almanacco contenente informazioni utili, aneddoti e curiosità. Il suo autore, William Hone (1780-1842), inglese, fu noto soprattutto come autore satirico e si batté a favore della libertà d'espressione e di stampa.

Da una parte, quindi, è comune che i fiori accompagnino i santi e che in alcuni casi ne diventino l’emblema. D’altra parte, è altrettanto comune che le figure sante siano *paragonate ai fiori*. Grazie alle loro caratteristiche distintive, i fiori diventano il termine di paragone ideale per sintetizzare in maniera icastica, attraverso metafore e similitudini, le caratteristiche distintive delle figure sante: la Vergine Maria, per esempio, viene generalmente paragonata – in preghiere, inni, litanie – alla rosa, oppure diviene il *flos florum*, il “fiore dei fiori”; Teresa di Lisieux è, invece, il “piccolo fiore di Gesù”. Ma gli esempi sono veramente innumerevoli. Per converso, proprio allo scopo di significare qualità morali perfettissime, può essere necessario creare *ad hoc* una varietà floreale astratta che le simboleggi; è questo il caso del *fleur-de-lis* o *fluer-de-lys*, il celebre “giglio” dell’araldica francese (Cabral e Leclercq 1923: 1699-1708), ispirato all’*iris versicolor*, detto anche gladiolo blu o giglio delle paludi.

Appaiono assai più rari i casi contrari, in cui la personificazione sia rovesciata: quelli, cioè, in cui sono i fiori a essere comparati a figure sante o, più genericamente, quelli in cui sono i fiori a essere “santificati”, rappresentati come possibile oggetto di devozione. Tale tropo non è raro, invece, in ambito laico/profano: ci si rivolge ai fiori, o alla Flora nella sua interezza, come a entità animate e celesti, e a loro si dedicano componimenti ascrivibili a generi solitamente adibiti a scopi spirituali. Vediamo due esempi notevoli.

Nel 1850, lo statunitense Albert Pike (1809-1891) pubblica, all’interno della sua serie *Hymns to the Gods*, un breve inno alla dea Flora che fotografa in maniera esemplare – in accordo con le convinzioni di fondo dell’autore, radicate in un massonismo spesso incline alla trasfigurazione animistica e panteistica – l’opposizione tra i suoi devoti “antichi” e quelli “moderni” e, quindi, tra due diverse concezioni del dominio botanico e floreale; madre e regina benigna, Flora presiede a una sagra della primavera interamente e gioiosamente profana:

Nessun sacerdote è qui preparato per il sacrificio, / Ma ragazze carine, con occhi birichini e luminosi, / Con fiori bianchi ghirlandati, / E dai loro giovani e felici amanti guidate, / Con frequenti baci.

Chiosa Seaton (1989: 695):

Questa Flora presiede in modo molto appropriato alla tipica personificazione floreale del diciannovesimo secolo, la quale cercava di inserire una qualche base naturale in vari ambiti dell’esperienza umana, combinando un rinnovata sensibilità verso il potere della biologia cosmica (questo era, dopo tutto, il secolo di Darwin) con un amore molto ordinato e preciso per l’esattezza del dettaglio promosso dallo spirito della scienza oggettiva. È questo il paesaggio idealizzato vittoriano visto dalla finestra di un affollato salotto vittoriano.

Uno degli autori più surrettiziamente influenti a cavallo tra decadentismo e simbolismo francese è Remy de Gourmont (1858-1915), amico di Joris-Karl Huysmans e frequentatore del circolo di Stéphane Mallarmé; il suo esordio poetico, intitolato *Litanies de la rose* (1892), è un piccolo manifesto dei rovesciamenti valoriali posti in essere dalla poesia del periodo: si tratta di una vera e pro-

pria anti-litania (un elegante *pastiche* di una litania, che pure rispetta i caratteri formali del genere), di una celebrazione disforica, definita difatti dalla critica una vera e propria “invettiva” (Herriot 1925) contro il fiore simbolo del romanticismo e della romanticheria, apostrofato come “fiore ipocrita, fiore del silenzio”.

In ambito propriamente cristiano, l’esplicita devozione nei confronti dei fiori è, come accennato, cosa rara, ma soprattutto non può che apparire sempre e solo come strumentale: ci si rivolge ai fiori come a entità sante o divine con lo scopo ultimo di magnificare la presenza e l’azione benigna di quel divino che le ha messe al mondo; i fiori, cioè, sono santificati in quanto segni del divino. In altri termini, non si dà, ovviamente, il caso di una “idolatria floreale”, se non *sub specie* testuale, in quanto artificio retorico-poetico. Come riporta Seaton (1989: 696-697), concentrandosi sull’opera *The Sabbath of the Fields* del pastore presbiteriano Hugh Macmillan (1833-1903), edita per la prima volta nel 1876:

Che i fiori siano i messaggi di Dio indirizzati agli uomini è forse il topos più comune nella letteratura popolare di argomento floreale nell’Inghilterra vittoriana e in America; e ve ne si trovano esempi sparsi anche sul Continente. Scrittori inglesi e americani produssero numerose opere di prosa in cui i fiori venivano usati per impartire lezioni morali e religiose. Alcuni di questi libri sono pensati per i bimbi, come le favole floreali di Louise May Alcott, ma per la maggior parte erano rivolti agli adulti. I sermoni dei fiori del sacerdote scozzese Hugh Macmillan (1889) sono forse l’epitome di tale genere; provetto botanico, MacMillan combinò l’osservazione da esperto del campo con le sue capacità ermeneutiche basate sulla topologia biblica, con lo scopo di rendere chiara e diffondere la parola di Dio presso i suoi ascoltatori e lettori. Al di là del pubblico di destinazione e della forma letteraria scelta, tuttavia, in tali lavori la motivazione di base era quella di concentrarsi specificamente sui sentimenti religiosi e morali, andando oltre il panteismo tipico del XVIII secolo e collegando l’uomo con Dio attraverso la natura in modo moderno, riflettendo l’enfasi del periodo su tale aspetto.

5. La litania mariana dei fiori

La storia delle litanie è lunga e complessa¹⁷ e si intreccia, alle radici, con quella dei martirologi; entrambi i generi condividono la probabile origine nei repertori – le liste – di martiri locali, la rigida formularità e la dimensione acroamatica, ossia la recitazione corale con la definizione di una voce principale e di una voce collettiva che vi risponde.¹⁸ All’interno degli schemi formulaici delle litanie, diversamente da quanto accade, per esempio, nel *Martirologio Romano*, il riferimento all’elemento floreale e, in particolare, il paragone santo-fiore appare ricorrente.

Il caso della *Litania mariana dei fiori* composta da suor Chiara Immacolata Trigilia delle Clarisse di Santa Chiara a Biancavilla (Catania), pubblicata nel 2005 (in un volumetto fuori commercio acquistabile contattando direttamen-

17 Per un inquadramento in prospettiva semiotica, si veda Galofaro (2019).

18 Ciò vale per le litanie dei santi. Le radici delle litanie mariane sono da ricercare piuttosto nella poesia bizantina; si veda Peršič (2004).

te il monastero), appare assolutamente peculiare e potrebbe anche costituire un *unicum*. Suor Chiara Immacolata, al secolo Giovanna, nata a Ispica (Ragusa), entrata in monastero nel 1963,¹⁹ è autrice di vari testi, che ne riflettono i molteplici interessi: una raccolta di poesie (*Gocce di luce*, 1988); un *Florilegio di virtù serafiche* (s.d.) la cui copertina, di nuovo e ancora, abbonda di fiori; la vita di S. Chiara d'Assisi (s.d.); un elogio delle *Donne Bibliche, Messianiche, Apostoliche* (2003); una *Litania del cuore prezioso di Maria* (s.d.); e un'altra litania, sempre mariana, stavolta dedicata non ai fiori, ma agli uccelli (s.d.).

La litania mariana dei fiori si compone di 26 sestine (o, meglio, catene di invocazioni raggruppate per sei) e in ciascuna di esse sono invocati tre fiori (a ogni fiore, quindi, è riservato un distico), per un totale di 78 varietà. I fiori sono decantati con pochi tratti essenziali ma grande inventiva e sensibilità metaforico-sinestetica (“Nasturzio tutto d’oro / insanguinato”, “silenziosa e rosata / Campanula”), indulgiando in descrizioni spesso ammantate di sensualità: “turchina Azalea / palpitante”, “grappolo turgido di / Glicine in boccio”. Rispetto al dato cromatico, eidetico, olfattivo o tattile, con cui la maggior parte dei fiori viene introdotto o risolto, appare più raro il riferimento a quelle che Seaton chiamerebbe *growth habits* (1989: 686), ossia quelle modalità o specificità della crescita, dello sviluppo del fiore in quanto (parte della) pianta che contengono *in nuce* tutta una semiotica tensiva: della scilla si dice che è “danzante”, del delfinio blu che svetta “verso il cielo”, della serenella che fiorisce con il “chiar di luna”, della cupoletta caratteristica della verbena si dice che è “cangiante”. Più raro anche il ricorso a connotazioni morali o comunque astratte (“Pervinca celestiale / di umiltà”, “Gladiolo arrossato / nel dolore”, “Clivia ombrellare / di misericordia”, “Giglio sovrano / di puro candore”, “piccolo fior di Mirto / generoso”) e agli effetti per così dire perlocutivi che i fiori possiederebbero (“rossa Camelia / che i cuori rapisci”).

In accordo con i crismi del genere litanico, l’invocazione devota – una forma indiretta di preghiera, in cui non si avanzano richieste specifiche – tematizza la propria reciprocità: la preghiera ai fiori altro non è, a sua volta, che una richiesta di preghiera, di generale intercessione (“fiore X, dotato di tali caratteristiche positive, *prega per noi*”). Nel librettino di 71 pagine che custodisce questo testo così particolare, i versi sono accompagnati da foto a colori dei fiori e da lacerti di descrizione attinti da cinque tra manuali di floricoltura e giardinaggio, delineando una bibliografia minima interamente laica.

Suor Chiara Immacolata presenta così la propria opera (p. 8):

Comporre una poesia alla Madonna è quanto di più ovvio si possa pensare; comporre poi una Litania in versi può sembrare manierismo devozionale.

La Litania che qui viene presentata non è stata pensata come una preghiera ad ogni singolo fiore; non è una cantilena da sciorinare alla Vergine ma un invito alla contemplazione della bellezza e delle virtù cromatiche di tanti fiori che rimandano alle molteplici virtù e bellezze di Colei che viene invocata come ‘*Rosa mistica*’.

19 Tali informazioni sono inserite nella prefazione del volume (pp. 5-6), firmata da Mons. Salvatore Guastella.

Chi legge è invitato a stupirsi dinanzi al palpitante occhieggiare di fiori che il Creatore ha sparso sulla madre terra per il godimento estetico dei suoi figli, per procurare alle sue creature attimi d'incanto, di esultanza, di lode e per far ritrovare, in tante bellezze il tratto inebriante del suo Amore eterno.

Nei colori, nelle piccolezze, nelle maestosità, nelle setosità dei fiori, si nasconde e si svela Colei che è *'umile ed alta più che creatura'* (Dante).

Questi versi vogliono indurre chi legge a sostare, a tirarsi fuori dal tempo – intriso di ansia, di vuoto, di insoddisfazione, di frenesia, di dolore, di paure, di delusioni, di sconfitte, di sogni, di gioie, di chimere, di successi, di fretta – per sintonizzarsi con il bello, con il vero, con la luce, con la certezza e lasciarsi invadere da una quiete beatificante che tonifica lo spirito, lo purifica e lo gratifica.

Leggendo, con lo sguardo soltanto, il verso *'Nasturzio tutto d'oro / insanguinato'* sono tanti i rimandi e le divagazioni che affiorano alla mente e al cuore.

Il giallo-oro dei petali è il colore del sole: di Maria è detto nell'Apocalisse che è la *'Donna vestita di sole'* (Ap 12,1); *'il sole di giustizia'* (Ml 3,20), di cui parla il profeta Malachia, è Cristo; Maria splende del colore del Sole di cui è vestita dal Sole stesso, che Ella riveste di umana carne. Ma questo splendore aureo, e perciò regale, della Vergine, questa veste gloriosa è arrossata dal grande amore che la Madonna porta ad ognuno di noi e dal dolore per la passione cruenta del suo Sole divino.

Auguro ad ogni lettrice e ad ogni lettore di scoprire sempre nuove bellezze che, dalla natura floreale, si possono trasferire e contemplare ancor più splendenti e vive in Colei che è la *'Tutta bella'*.

Si tratta di un piccolo manifesto programmatico, tutto incentrato sull'idea che la fede può essere trasmessa facendo appello alla bellezza della natura – segno della presenza benigna di Dio – e che, se si ama la bellezza della natura, essa si ritrova, in una forma ancora “più splendente e viva”, nella figura della Vergine Maria: non è quindi la Madonna a essere bella – in senso lato – come un fiore, ma sono i fiori a partecipare, per quanto pure solo in parte, della totalizzante bellezza – in senso lato – della Madonna.

La breve premessa dell'autrice è interessante anche perché presenta un esempio (relativo ai versi “Nasturzio tutto d'oro / insanguinato”) di come si potrebbe – e forse dovrebbe – affrontare l'esegesi delle singole invocazioni; proprio come nelle “regolari” litanie, ma anche nei repertori martirologici, la corretta interpretazione del testo presuppone un'enciclopedia di conoscenze, condivise da autore e lettore, piuttosto specialistiche (i testi e l'iconografia sacri, l'agiografia), grazie alle quali è possibile fare “esplodere” le varie associazioni, annidate nel testo a mo' di allusioni, come se si trattassero di collegamenti ipertestuali.

La Chiesa cattolica sancisce attraverso un processo formalizzato, che è un processo anche in senso strettamente giuridico (si parla di “cause di canonizzazione”), quali sono le figure possibile oggetto di venerazione e in che misura, in che modalità esse debbano esserlo (semplificando molto, i beati sono santi venerabili in seno a una data comunità, i canonizzati sono santi per tutto il consesso della Chiesa cattolica). È quindi chiaro che alcune figure sono ufficialmente ammesse come oggetto di devozione, altre no (alcune figure giudicate sante fino a una determinata epoca oggi non sono più considerate tali);

figuriamoci se possano esserlo, per quanto pure personificate, delle “cose”, e tra queste i fiori. Se si trovasse il testo di suor Chiara Immacolata in forma di messaggio affidato a una bottiglia, senza avere tutti quegli apparati testuali che ci aiutano a ricostruire contesto e intenzioni dell’autore, esso potrebbe anche essere preso per quello che, da un punto di vista squisitamente formale, comunque è e resta: una imitazione – e come tale passibile di essere intesa come blasfema (anche se sappiamo benissimo che non è questo il caso) – di una litania sacra, esattamente come la poesia decadente e simbolista di de Gourmont.

La *Litania mariana dei fiori* può in effetti giungere come messaggio nella bottiglia ancora oggi, su Internet. Si può, per esempio, navigando online, inciampare in una pagina Web,²⁰ esistente almeno dal 2008,²¹ che riporta la trascrizione della litania – specificando, in calce, il nome dell’autrice – e in cui ogni invocazione è associata alla scannerizzazione della foto che accompagna il singolo fiore nel libretto. Il sito che ospita questa rimediazione ipertestuale (e che consente anche di scaricarla, in formato Word) esiste dal 2001, è oggi legato ad almeno due gruppi Facebook privati (incentrati sulla devozione mariana) ed è un affascinante esempio di codice html scritto con FrontPage (un vecchio e popolarissimo editor html un tempo incluso nel pacchetto Microsoft Office) allo scopo di servire un immaginario devozionale che, con categorie un tempo al centro della riflessione estetica e anche semiotica (Eco 1964, Dorfles 1968), ma oggi assai *démodé*, potremmo definire kitsch: immagini solarizzate, font di tipi diversi, scritte sottolineate o evidenziate e link che cambiano forma e colore al passaggio del cursore del mouse. Nella medesima categoria ricade un’ulteriore rimediazione digitale del testo mariano-floreale, ossia un video caricato nel 2009 su YouTube:²² si tratta di uno slideshow della durata di 6 minuti e 15 secondi in cui, accompagnate dal tema musicale *Ave Maria di Lourdes* nella versione elettronica/MIDI di Giancarlo Silva,²³ sfilano le sestine della litania, sempre illustrate dalle foto tratte dal libretto. Il testo litanico è incorniciato da due slide; la prima, quella iniziale, indica il nome dell’autrice e dà un chiaro indizio di lettura del contenuto che seguirà: “Giardino prezioso di Dio accogli il nostro omaggio”; la seconda, posta in chiusura, reca la preghiera: “Ave Maria, dona il nostro cuore a Gesù[.] Amen”. Il video ha totalizzato poche visualizzazioni (poco più di 1.000, al 15 gennaio 2020), ma i pochissimi commenti presenti lasciano intuire come i suoi fruitori siano veri credenti, veri fedeli e che il video sia stato usato da un gruppo di preghiera virtuale.

Che cosa può avere in comune suor Chiara Immacolata, clarissa di prima regola e, quindi, monaca di stretta clausura papale, con chi fosse interessato a studiare “la vita dei segni in seno alla vita sociale” (secondo la celebre “profezia” contenuta nel *Cours* di Ferdinand de Saussure)? Forse, quella che Um-

20 “Litania mariana dei fiori”, <<https://bit.ly/preghiere-litania-dei-fiori>>.

21 <<https://bit.ly/preghiere-litania-dei-fiori-2008>>.

22 *Litanie dei fiori*, <<https://youtu.be/s8eozWMLYX4>>, video caricato su YouTube il 22 aprile 2009.

23 Secondo brano del disco: Giancarlo Silva, *Nome dolcissimo. Melodie mariane tradizionali*, Edizioni Paoline (1997).

berto Eco ha chiamato la “memoria vegetale” (1992), la memoria affidata alla polpa degli alberi trasformata nella carta dei libri e, fuor di metonimia, ai testi e alla loro vita. Forse, la fede: non per forza in Dio, ma certamente nella forza della parola, dell’atto comunicativo. Suor Chiara Immacolata non si è limitata a pregare Maria per conto proprio, non si è limitata a figurarsela come dotata di tutte le qualità sublimi del più sublime dei giardini fioriti, né tantomeno le è bastato prendersi cura di queste piccole e preziose piante in un’aiuola o in una serra del monastero di Biancavilla. Ha deciso di affidare la propria devozione alla mediazione efficace delle parole, consentendoci – qualora lo si voglia fare – di leggerle e di fare nostra questa sua fede per loro tramite. Forse non è un caso che a sovrintendere a questo processo di trasduzione stia proprio un giardino di *fiori scelti*, inteso non come spazio chiuso da conservare gelosamente, ma come spazio protetto pronto ad accogliere chi si trovi a leggere il testo di questa particolare *antologia* floreale.

Appendice: *Litania mariana dei fiori* di suor Chiara Immacolata Trigilia (2005)

1.
Vago fior di Mimosa
racemifera
tenero cuore
di rosea Magnolia
Ninféa solitaria
di cobalto
prega per noi

2.
Iris vellutata
dell’oriente
pendulo fiore
di Fucsia maraschina
candida Cosmèa
in verdi trine
prega per noi

3.
Radiosa Passiflora
D’amore
piccolo fior di Mirto
generoso
Giacinto carnicino
odorosissimo
prega per noi

4.
Mughetto
dal profumo delicato
splendido Ibisco
dal cuore trafitto
Ortensia color cielo
sempre in fiore
prega per noi

5.
Rosa nuova di maggio
amarantina
Narciso
dal profumo penetrante
Pervinca celestiale
di umiltà
prega per noi

6.
Bianca Melissa
dall'aroma struggente
stupenda Euforbia
dai raggi di fuoco
Fresia di primavera
iridata
prega per noi

7.
Mammola viola
nascosta nelle valli
Gardenia
profumata di purezza
turchino calice
di Genziana inebriante
prega per noi

8.
Giglio sovrano
di puro candore
rossa Camelia
che i cuori rapisci
celeste fiorellino
di Myosotis
prega per noi

9.

Fior d'Angelo
che impetali la terra
Strelizia
giunta a noi dal paradiso
cerulea Aquilegia
elegantissima
prega per noi

10.

Stella Alpina dorata
tra le nevi
Gladiolo arrossato
nel dolore
Clivia ombrellare
di misericordia
prega per noi

11.

Azzurro Fiordaliso
in mezzo al grano
eburnea e fragrante
Tuberosa
festoso Ciclamino
flabellato
prega per noi

12.

Umile coppa
di Anemone blu
svettante Tulipano
porporino
Zagara bianca
dal profumo estasiante
prega per noi

13.

Margherita
dal cuore tutto d'oro
rosea Anturia
dal fianco uncinato
Astro azzurrino
che richiami il cielo
prega per noi

14.
Garofano sfrangiato
di corallo
nivea Calla
dal cuore infilzato
celeste infiorescenza
di Plumbago
prega per noi

15.
Spiga violetta
di Gilia stellata
raro Nelumbo
dal vello carminio
Giunchiglia
dall'odor di paradiso
prega per noi

16.
Piccolo Gelsomino
profumato
rosso Ippeastro
striato di candore
turchina Azalea
palpitante
prega per noi

17.
Girasole
dal cuore color terra
puro Oleandro
che l'etere rinnovi
Serenella fiorita
al chiar di luna
prega per noi

18.
Biancospino
in duplice corolla
Candela del Signore
smoccolante
Dalia pompon
di rosso porporino
prega per noi

19.
Epifillo
brillante di rossore
Bucaneve
dal calice reclino
Begonia
dai fioretti carnicini
prega per noi

20.
Azzurrina Ipoméa
che guardi il cielo
bianca Petunia
di seta ondulata
Geranio splendido
di rosso fiammante
prega per noi

21.
Nasturzio tutto d'oro
insanguinato
piccolo fiore
di Primula bianca
grappolo turgido
di Glicine in boccio
prega per noi

22.
Chiara Orchidea
dal labello violetto
cangiante cupoletta
di Verbena
campanina blu
di Scilla danzante
prega per noi

23.
Bouganvillea
di organza cremisina
Ginestra giallo-oro
odorosissima
candida e paffuta
Pratolina
prega per noi

24.
Silenziosa e rosata
Campanula
Bocca purpurea
del Leone divino
Mirabil fiore
che la notte profumi
prega per noi

25.
Asclepia di velluto
rosa antico
Gazania
che rifletti il sole in terra
Gérbera bianca
che irraggi candore
prega per noi

26.
Delfinio blu
che svetti verso il cielo
Viola dorata
che occhieggi di carminio
cielo stellato
di bianca Gisofila
prega per noi

Bibliografia

- Barrett, William Alexander
1868 *Flowers and Festivals; or, Directions for the Floral Decoration of Churches*,
New York, Pott and Amery.
- Cabral, Fernand e Leclercq, Henri
1923 *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, Vol. V, Paris, Letouzey et Ané.
1932 *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, Vol. X, Paris, Letouzey et Ané.
- Coccia, Emanuele
2018 *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna, Il Mulino
(edizione ebook).
- Corbin, Alain
1982 *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe- XIXe
siècles*, Paris, Aubier/Éditions Flammarion ; tr. it. *Storia sociale degli odori*, a
cura di Piero Camporesi, traduzione di Francesco Saba Sardi, Milano, Paravia/
Bruno Mondadori, 2005.
- Dorfles, Gillo (a cura di)
1968 *Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Milano, Mazzotta.

Eco, Umberto

1964 “La struttura del cattivo gusto”, in *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, pp. 65-129.

1992 *La memoria vegetale*, Milano, Edizioni Rovello; rist. in Id., *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Milano, Bompiani, 2011.

Folkard, Richard

1884 *Plant Lore, Legends, and Lyrics. Embracing the Myths, Traditions, Superstitions, and Folk-Lore of the Plant Kingdom*, London, Sampson, Low, Marston, Searle, and Rivington.

Forster, Thomas

1824 *The Perennial Calendar, and Companion to the Almanack*, London, Harding, Mavor and Lepard.

Friend, Hilderic

1883 *Flowers and Flower Lore*, London, Swan Sonnenschein & Co.

Galofaro, Francesco

2019 *Figures of Memory and Memories of the Figure: The Group of Martyrs in the Litany of the Saints*, in “Lexia” 31-32/2018 (*La semiotica del martirio/The Semiotics of Martyrdom*, a cura di Jenny Ponzio), pp. 217-236.

Gourmont, Remy de

1892 *Litanie de la rose*, Paris, Mercure de France.

Herriot, Edouard

1925 *Dans la forêt normande*, Paris, Hachette.

Ingram, John Henry

1869 *Flora Symbolica; or, the language and sentiment of flowers*, London, Frederick Warne & Co.

MacMillan, Hugh

1876 *The Sabbath of the Fields: Being a Sequel to Bible Teachings in Nature*, London, Macmillan & Co.

Marchis, Vittorio

2006 *Smell. Vizi e virtù nel mondo degli odori*, Torino, UTET.

McLean, Teresa

1980 *Medieval English Gardens*, New York, Viking Press.

Monin, Ernest

1885 *Les Odeurs du Corps Humain*, Paris, Doin.

Peršič, Alessio

2004 *Le litanie mariane “aquileiesi” secondo le recensioni manoscritte friulane a confronto con la tradizione comune*, in “Theotokos”, 12, pp. 367-388.

Pike, Albert

1850 *To Flora*, in “Knickerbocker” 35, April-June, pp. 490-491; rist. in Id., *Hymns to the Gods*, Washington, autopubblicazione.

Seaton, Beverly

1989 *Towards a Historical Semiotics of Literary Flower Personification*, in “Poetics Today”, 10(4), pp. 679-701, doi:10.2307/1772806.

1995 *The Language of Flowers: A History*, Charlottesville (VA), University of Virginia Press.

Taylor, Gladys

1956 *Saints and their Flowers*, London, A. R. Mowbray.

Thürlemann, Felix

1982 “Blumen-Mythos – 1918” in Id., *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, L’Age d’Homme, Lausanne, pp. 17-40; tr. it. in Corrain, Lucia e Valenti, Mario, a cura, *Leggere l’opera d’arte. Dal figurativo all’astratto*, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 107-131.

Trigilia, Chiara Immacolata

2005 *Litania mariana dei fiori*, Biancavilla (Catania), Monstero delle Clarisse di S. Chiara.

Vuarnet, Jean-Noël

1980 *Extases féminines*, Paris, Arthaud.

Weale, William Henry James [attribuito]

1849 *Flores Ecclesiae: the saints of the Catholic Church arranged according to the calendar (with the flowers dedicated to them)*, London, James Burns.

1851 *The Catholic Florist: a Guide to the Cultivation of Flowers for the Altar* (1851), London, Richardson and Son.

Wirt, Elizabeth Washington

1829 *Flora’s Dictionary*, Baltimore, Fielding Lucas Jr.

Gabriele Marino è Ricercatore a tempo determinato in Semiotica presso l’Università di Torino. Si occupa di musica, comunicazione online, teoria semiotica. Ha pubblicato la monografia *Britney canta Manson e altri capolavori* (Crac, 2011).

Fiori dell'anima. La simbologia dei fiori nell'immaginario religioso
Flowers of the soul. The symbolism of flowers in the religious imagination
a cura di Marco Papisidero e Francesco Galofaro

Giving and taking life

Flower arranging in Howard Nemerov and Medb McGuckian

Anthony John Lappin

Independent Scholar, Knivsta, SE
gundisalbus@gmail.com

Abstract

The power of flower-symbolism is examined with regard to two very different poets from the latter half of the 20th century who use petalled plants to deal with fundamentally religious or spiritual values even when explicitly religious language, allegiance or even evocation of the numinous was policed as un-poetic. The poets are distinct in gender, political situation, public acclaim, and style, and they use the motif of flower arranging to explore the virtues, on the one hand, of stoic acceptance, and, on the other, female solidarity; and to deploy, for the first, the concentrated bifurcations of paronomasia to explore the topic, and, for the second, intricate webs of allusion and metaphor to describe both the (female) poet's situation and meditate upon the craft. Both, however, rely on a poetics of indefiniteness to circumvent censure and rejection.

Keywords

Illness; Death; Childbirth; Creativity; *Ikebana*

Sommario/Content

1. Introduction
 2. Nemerov
 3. McGuckian
 4. Conclusion
- References

1. Introduction

The two poems analysed here were written within a few years of each other (the first, in 1975; the second, in 1979), and both take as their subject the business of arranging flowers. There, however, the similarities stop, to be replaced by chasms of difference: the first, written by a male poet, assured of both reputation and artistic power, accepted by the poetic and political establishment of the United States; the second, composed by a female poet at the very start of her career, already assailed by opposition from the male poetic establishment, and, as a young Catholic woman in Troubles-era Northern Ireland, doubly marginalized. Perhaps due to such obvious differences of *locus* the enunciative styles of the poems are starkly different: the first, classical in its pellucidity and detachment, with a penchant for playful puns – there is no doubt what the poem is about; the second, expressing itself through a glass darkly, allusive, thriving on paratactical imagery and abstruse allusion, baroque almost in the multiple meanings it generates, provokes a more visceral reaction, a grasping *after* meaning, rather than an assured savouring of the poet’s skill of conjuring and dispelling meanings. The juxtaposition, too, goes some way to explore the binary nature of much flower-writing within Western literature: – flowers as foreboders of death · flowers as inflexions of femininity, eroticism, and life itself. As a more general theme, the poems illustrate the use of flowers in order to approach a religious understanding without recourse to confessional tropes; on the one hand, due to the secular nature of the poet’s persona from which he considered fundamentally religious topics; on the other, the subaltern position of the poet, discriminated against because of her sex and religious allegiance. Thus, from one side, we gain an expression of agnosticism accompanied by the refusal to drop the insistent question about survival after death; on the other, a reading through the co-option of an alien tradition, a meditation about the role of community and creativity through (quasi-serious) ritual engagement.

2. Nemerov

So to the first, chronologically speaking. It is a fine example of the craft of poetry itself: Howard Nemerov’s *Flower Arrangements* (Nemerov 1975).

Flower Arrangements

for Pat

The flowers that a friend brings twice a week
 Or even oftener accumulate
 In plastic cups beside me on the table.
 Not only I forget to throw them out,
 But also I’ve a curiosity,
 Fading a bit myself, to watch them fade.
 They do it with much delicacy and style.

5

Shrinking into themselves, they keep their cool
 And colors many days, their drying and
 Diminishing would be imperceptible 10
 But for the instance of the followers
 Arranged beside them in the order of
 Their severance and exile from the earth;
 In death already though they know it not.

At last the petals shrivel, fold and fall, 15
 The colors grow pastel and pale, the stems
 Go brittle and the green starts turning brown;
 The fireworks are over, and life sinks,
 Down in or else evaporates, but where?
 From time to time I throw a cup away, 20
 Wondering where lives go when they go out.

The poem is formed of three seven-lined stanzas, marked by some light final-line assonance (stanza I: accumulate – table – fade; II: followers – order of – earth; III: stems – brown – where – out). The poet uses the flowers brought to his bedside by a concerned and assiduous friend to muse upon mortality – indeed, the assiduity of the visits suggests that the self-description, “Fading a bit myself”, alludes self-deprecatorily to a much more serious state of health. The plastic cups used to hold the flowers, placed on the table next to him, perhaps suggest a hospital, rather than a homely, setting; and, through their single-use throw-away nature, also suggest impermanence, transience, and eventual disposal. The title, similarly, plays with these ad-hoc containers for the flowers: *flower arrangements* are usually professionally – or semi-professionally assembled bouquets or wreaths destined, oft-times, to accompany a coffin; and “arrangements” play on *funeral arrangements*: both the decisions regarding, and the carrying-out of, the ritual valediction of both corpse and the life that inhabited it.

We have thus a poem whose light tone belies its serious intent, and the grave, life-threatening situation which forms its frame. At the same time, its whimsicalness – proper to a communication to a friend; as the epigraph reads, *For Pat*, perhaps the “friend” that brings the flowers with such regularity – prevents any maudlin notes of self-pity or existentialist self-dramatization to creep in, maintaining a playful, allusive wondering about the matter of death, summed up by his affectedly detached “curiosity” about the process by which the cut flowers decay, which partly explains why they accumulate upon this bedside table. The proliferation also suggesting his inability or difficulty, which holds him back from tidying them up, removing the dead, leaving proper space for the fresh: brought and offered as gifts, traditionally, to express the wish that he might getting well (soon), but which turn for him into a means not of bewailing but exploring mortality. Of course. there may be a self-deprecatory tone in this, a recognizing by the poet himself that he is somewhat incapable of disposing of objects, even those well past their sell-by-date.

The second stanza examines more closely the process of withering and wilting, not as a dramatic decline, but a measured, almost unnoticed process: with his love of paranomasia (see Pettingell 1992: 706-707), the flowers “keep their cool” (they are both not withered by the heat, as well as, in contemporary argot, remaining calm and deliberate before a difficulty or tragedy), “and their colors” (both the intensity of their petals’ hues, and, via “true colors”, their real essence, their essential characteristics); this alliterative word play is immediately followed by an alliterative contrast working in parallel: *drying* (against “cool”) and *diminishing* (“colours”). The process is slow, and the poet’s awareness of it only comes about because a contrast is constantly offered by the recurring presentation of newly brought fresh flowers, allowing the stages of each individual bloom’s trajectory towards its end to be identified and plotted against “the followers” – those that come after, but also those that head in the same direction – ordered by the time of their cutting, the literal meaning of *severance* (l. 13); yet, with the combination of this word with “exile”, the more familiar sense of severance comes to the fore: “the action of ending a connexion or relationship”: no longer connected to the earth which gives them life, effectively banished from their homeland, they are ignorant of the fact that they are already dying.

The description does not simply describe the harvesting of blooms, but plays with more traditional conceptions of the meaning of death: the final line of the stanza (l. 14) evokes the powerful *memento mori* tradition, which characterized the act of living as a constant dying as the present was swept away into the “dead” past; yet, at the same time, the demands of living also distract from the realization of one’s own mortality; thus one was required to meditate upon that mortality, to bring it to mind regularly, the better to live well (Potts 1994: 68-70). In the same vein, we may note that the fixity of the blossoms and the use made of them for meditation may be related to the practice of depicting flowers in the still life; Nemerov dedicated a “ecphrastic series” of poems to this genre of painting (Costello 2008: 13), and Gillum noted how, for Nemerov, death presented itself both as an inexplicable transformation and as a subject that contained life and beauty (1973: 100-105).

Nevertheless, severance from the earth was precisely the prospect for the souls of the just after the separation from the body (the Platonic definition of death: see Lan 1995), and their ascent to their heavenly reward, returning from their (again, Platonic) exile on the earth.¹ Here, with the flowers’ being “in death”, the separation from the earth implied in the ascent of the Platonic soul is re-classified, not as re-birth, or as flight, or as escape, to a new life, but part of a process of decline and disappearance: although they “shrink into

1 Although born to exiled Russian Jews, Nemerov’s own interests were drawn to Augustine and the medieval tradition expressed in Dante: see Austerlitz 2010; in the words of Prunty 2003: ix, «Nemerov was a skeptic in dialogue with hope. He cast a longing eye toward neoplatonism, window-shopped the Aristotelian aspects of Aquinas, but ended up viewing America’s midcentury aspects through the lens of process philosophy, where formulas were more reliable than forms and the logos was more verb than noun».

themselves” (cp. l. 8), turning inward, recoiling from the outside world (as in the “shrinking violet”), this interiority is a product of the definitive separation from life; “into themselves” is also “in death”.

The final stanza concentrates on The End; the first three lines (15-17) offer a description of the plant breaking down: the petals’ form retracting, colours fading; and, in parallel, the stems’ losing their elasticity (“go brittle”—the result of the aging process in pipes, plastics and bones), and their colour changing; the description further held together by the parallel alliterations (*fold – fall; pastel – pale; brittle – brown*). The process is summarized in the following line (l. 18): “The fireworks are over”, an allusion to the brilliant colour of the flowers, true;² but also a phrase to indicate the end of a party or festivity, and end to liveliness; “and life sinks/Down”, like the falling petals; and “life sinks/... in”, is absorbed, inwards, into the remains of what was the flower, and *sinks in*, is grasped, finally understood in the acts of death and dissolution; “or else evaporates”, the scientific term giving “life” a measurable quality, a material existence which can then be located: “but where?”

This questioning returns us to the bed-side scene: the poet occasionally disposes of the detritus: but now the flowers are no longer referred to, only their containers: “From time to time I throw a cup away” with the same, or perhaps a different, question on his mind: “Wondering where lives go” – the switch from *life* to the plural *lives* moves on from the “life” (life-force, existence) that infuses the plant, to turn the spotlight on biographical, human *lives*, the sum of temporal existence and experience that makes up the person; and, true to his poetics, Nemerov ends with a quibble: “when they go out”, that is, when they are extinguished, like a candle, or an electric light, or a firework; or, that is, when they leave a dwelling, going somewhere else, continuing. It would be unfair to dismiss the ending as simply a “pun”, since the contrasting potential meaning of the words express the poet’s own wondering stance, caught between annihilation and the possibility of something else, something undefined and unspecified, an agnosticism through which one might catch strains of deep stoicism being expressed, even if they have been covered liberally with an overlay of post-existentialist whimsy.

3. McGuckian

Medbh McGuckian’s “The Flower Master” is amongst the first poems she published, in small pamphlet, *Single Ladies: sixteen poems*, produced by Interim Press (Salterton and Devon 1980); it became the title-poem of her volume produced by Oxford University Press, in 1982. Another, expanded edition of this collection, with a slightly adapted title, *The Flower Master and Other*

2 And presumably a nod to the garish taste for bright and clashing colours that had been promulgated by style gurus, such as David Hicks (1929-98), for example in his *On living – with taste* (1968), which also occupied itself with flower arrangements as part of an overall schema which produced such grievous ocular harm, it can only be understood as both product of excessive consumption of illegal substances, and incentive to continue their incessant use in a domestic setting. See, further, Prendergast (1997).

Poems was published by Gallery Books eleven years later, after McGuckian's relationship with Oxford University Press had broken down due to heavy-handed and deeply unsympathetic editing.³

The Flower Master

Like foxgloves in the school of the grass moon
 We come to terms with shade, with the principle
 Of enfolding space, our scissors in brocade.
 We learn the coolness of straight edges, how
 To stroke gently the necks of daffodils 5
 And make them throw their heads back to the sun.

We slip the thready stems of violets, delay
 The loveliness of the hibiscus dawn with quiet ovals,
 Spirals of feverfew the water splashing.
 The papery legacy of bluebells. We do 10
 Sea-foam with sea-lavender, moon-arrangements
 Roughly for the festival of moon viewing.

This black container calls for sloes, sweet
 Sultan, dainty nipplewort, in honour
 Of a special guest who summoned to the 15
 Tea ceremony must stoop to our low doorway,
 Our fontanelle, the trout's dimpled feet.

Nemerov's world of affluent safety is far away. The violence that filled the Northern Irish day-to-day profoundly affected McGuckian's work, as explored in relation to this poem most recently by McEvoy (2019). At the same time, and in common with many other Irish poets working during this period, there is a conscious exclusion of the themes of violence, a refusal to poeticise it, so that the world of poetry creates a space beyond the humdrum reality of sectarian tensions. Still, even with that proviso, nothing is obvious in her verse; in the words of John Goodby, her poetry «flaunts an obscurity without parallel among mainstream Irish poets» (2000: 238); in Maria Johnston's opinion (2018: 373), it is «incontestable that such poetry, through its mind-bending twists and turns, has disturbed the landscape of contemporary poetry in Ireland and beyond in ways that have yet to be properly understood». Nevertheless, it is perhaps important to bear in mind in our later discussion Boyle Haberstroh and Christine St. Peter's view (2007: 126) that McGuckian was not so much a *rara avis* as an exemplar of the writing style of a number of women poets of her time and place, but who are now neglected by the academy.

3 I cite from the Gallery Books edition; I have not been able to compare the text with the earlier versions, but do cite a later presentation copy, at note 13, below. For the publication history, see Flynn (2012).

“The Flower Master” is very much a statement of poetic intent, its hermetic juxtapositions foretelling many of the techniques of her later verse, and her fundamental intentions in writing.⁴

This poem, too, is concerned with the arranging of flowers – although here the highly stylized Japanese art-form of flower arranging, *ikebana*, in its most popular twentieth-century school, Sōgetsu (literally *grass-moon*,⁵ explicitly cited in the first line of the poem), and considers the ramifications of female creativity within a defined, even feminine space, seizing on the freedom provided by a foreign artistic tradition: a major art in Japan, a minor craft in the West; and possessing a much more complex relation to gender in the East than does its European homologue. As excellent Google-sleuthing and an *essai critique génétique* by Shane Murphy (1998: 114-119) has shown, even seemingly hermetic expressions obey an artistic purpose, and the reading of the poem can be enriched by carefully picking over the literary *objets trouvés* that provided the raw materials for much of her poetic output. Further, an important defence of the ordered nature of McGuckian’s verse is provided by Molly Bendall (1990) who looks below the self-consciously heterogeneous impression the verse initially makes upon the reader.

We should start our exploration of the poem with its literal level: the poem very simply evokes the experience of attending a series of flower-arranging classes: the learning process moves from first instruction (stanza one), to guided creation (stanza two), to final autonomy and creative judgement (stanza three). At the same time, the feminine connexions of flower-arranging are asserted by comparison with dress-making: cutting into brocade (a costly fabric with, usually, raised flower designs; l. 3), equated to creating an “enfolding space”, which expresses the importance of emptiness within the zen-inspired aesthetics of *ikebana*; the allusion to slipped stitches in l. 7 (“We slip the *thready* stems of violets”) to produce a ring of flowers, the “quiet ovals” of l. 8. Finally, another gendered activity is highlighted in the tea ceremony, the Japanese ritual performed by women, and for which the final decoration would be designed as a centrepiece.

The first stanza provides an introduction to the art, and particularly the concepts of light and space. Like the purple foxgloves (*Digitalis purpurea*), they must “come to terms with shade”: foxgloves grow in shady spots, out of full sun. So must the learners “come to terms”, accept, after struggle, and understand the deployment of shade, and with the underlying zen aesthetic principle of empty space, “enfolding” the flower arrangement, forming an important element of the composition itself – in comparison to Western flower-arranging, which has traditionally aimed for a delimited shape fully fil-

4 For a rapid overview of her poetry and the vogues of theory to which it has been subjected, see Stenson (2006). Theoretical jam-making with McGuckian’s verse is found, for example, in Han (1996) and Docherty (1992).

5 See, for example, Weiss, A.S. (2013: 45). The grass here is *Miscanthus sinensis* (or, in an older taxonomy, *Eulalia japonica*), that is, Japanese pampas grass, also called *maiden silvergrass* (the latter name may have a bearing on the thematics of the poem).

led by flowers.⁶ At the same time, being *in the shade* implies a diminishment: acceptance that one is not centre-stage, in the limelight; the ego is subsumed into both the group (the plural *foxgloves*) and the art itself. As Inoue (2015: 28-29), observes, from its earliest period ikebana discouraged superficial self-expression, and inculcated an apprenticeship in technique before “reason”, even though, eventually, both become equally important. We might say there is even a commonality between the ethos of ikebana and McGuckian’s own mode of composition: «the writing process is [...] conceptualized as a passive process, which disregards the will of the creative mind» (Faragó 2014: 16).

And so, in line with this emphasis upon the abnegation of self, the first person *plural*, “we”, “our”, is the mode of enunciation throughout the poem. And so the first action is straightening the daffodil (*Narcissus*, l. 5) from staring down in self-love at its own reflection (to follow the Greek myth and its subsequent Freudian cross-fertilization): away from the earth and facing up to the sun and the heavens.

This submersion of ego is of one with learning the technique, the slow manipulation of the flower stem’s shape to transform it, through gentle massaging and rubbing, bending it according to the pattern sought, and so produce the required effects. Thus the two basic oppositions of form in *ikebana* are enumerated: vertical straight lines (ll. 4-6), and, in the following stanza, curved lines (ll. 7-8) produced by weaving wreaths of violets, shaping spirals of feverfew, sprays of sea-lavender. Here we see in the symbolism adumbrated – daffodil/sun, violets (*Viola odorata*)/night, hibiscus/dawn, feverfew (*Tanacetum parthenium*)/water as it falls, sea-lavender (*Limonium scabrum*)/sea-foam – the principles behind some of the earliest *ikebana* theorization, in that the external universe is reproduced within the flower arrangement: «To create high mountains and deep gulches readily in a small room, and to see grand scenery without going there: this is beyond the other arts».⁷ This apprenticeship culminates in the “moon-arrangements” for the Japanese mid-harvest festival of Otsukimi, centred around viewing the full (harvest) moon and reproducing it in flower. Yet these arrangements are done “roughly” (l. 12), perhaps without skill or finesse, perhaps – since what is being described is, after all, a class – not on the exact dates of the fertility festival itself (which follows, with regional variations, the Japanese lunar calendar). *Roughly*, too, because all the plants named are European varieties, evidently with analogues in the Japanese tradition, but not the actual Japanese plants.⁸

6 Although this was not the case for the more *outré* of interior designers (see above, n. 2) who were experimenting with Japanese forms in characteristically iconoclastic fashion.

7 Fushunken Senkei, *Rikka Imayō-sugata* (1688), cited by Inoue (2014: 20).

8 For the moon festival, for example, there are seven canonical blooms: hagi (bush clover, *Lespedeza*), obana (pampas grass: see above, n. 5), nadeshiko (*Dianthus japonicus*), ominaeshi (*Patrinia scabiosaefolia*), kuzu (*Pueraria lobata*), kikyō or bellflower (*Platycodon grandiflorus*), fujibakama (thoroughwort, *Eupatorium fortunei*). At least some of the flowers mentioned in the poem bear similarities to their Japanese exemplars: thus *Prunus spinosa*/blackthorn flowers echo hagi; sweet

The third stanza begins with the base which forms the support for the arrangement, and which was, in Sōgetsu, an integral part of the flower-sculpture. Here the black receptacle is to be combined with the dark purple-black berries of the sharp-spiked blackthorn (*Prunus spinosa*); the large mauve, explosive flowers of *Amberboa moschata*, in turn contrasting with the small yellow flowers of *Lapsana communis*. Again, the formation of the arrangement is not an ego-trip of creative brilliance: it is the container which “calls for” – both “creates an obligation to provide” and also “demands”: the arrangement is not an imposition upon the vase, but a completion in harmony with its nature; the vase is, also, the only object or person to be given a speaking role in the poem. This combination of vase, drupes and flowers is to be created for a “special guest”, presumably the Sōgetsu-master for whom the poem is titled, who is “summoned” to another Japanese ritual, the tea ceremony, yet must in courtesy bow, “stoop to our low doorway”, their lack of expertise or high standards, their infancy (“our fontanelle”), even their unevolved primitiveness (the trout’s feet are fins, for fins eventually evolved into feet).

Yet there is still an attempt to recreate a Japanese scene within a Western context. Etymologically, a *fontanelle* is a small fountain, a spring, or, by extension, a pool, such as those in an ideal Japanese tea-garden, filled with fish. The image perhaps extrapolates from the “pools” of water in which the flower arrangements are fixed. The fish, though, are not multi-coloured Japanese carp (as one might expect at a tea ceremony), but, European like the flowers, a *trout*, whose “dimpled feet” evoke the shape of fins, dimpled in the webbing between their spines that form them; furthermore, floating close to the surface, the trout’s upper fins will dimple the water, displaying its presence in the enfolding space, the water of its existence.

Critics have, however, been much more enthralled by the traces of sexuality or eroticism in the poem, placing the artistic aspect of flower-arranging in a decidedly second rank. Even whilst we recognize the flirtatious eroticism of the poem, it is still important to respect the structure of the poem, how it lays out a progress in an art, the gaining of a form of mastery over its techniques and its philosophy. One of the difficulties faced by the critic who approaches the poem and is sensitive to the eroticism, however, particularly if that critic is male, is the difficulty of reconciling this evident sensuality with the first person plural, which runs against the Western lyric tradition of lover and beloved, a one-on-one which must exclude others. In the last lines of the first stanza, the drooping daffodil becomes erect by the stroking of its neck (and the narcissus flower, whilst still in its spathe, is most decidedly phallic) – but it is “we” who learn this, the class, working together. The poet is not depicting herself alone,

sultan/*Amberboa moschata*, nadeshiko; nipplewort/*Lapsana*, ominaeshi; foxgloves/*Digitalis purpurea*, kuzu; and the bluebell – if referring to the Scottish bluebell, *Campania rotundifolia* (simply called bluebell in both Scotland and parts of Northern Ireland) –, kikyō; the common bluebell, *Hacinthoides non-scripta*, however, may be indicated by the word-play “papery legacy” (l. 10). The use of European blooms was championed by Ohara Unshin during the Meiji period, and continues as a significant force within Japanese ikebana (cf. Steere 1972: 123).

providing intimate erotica for an unnamed other. Rather there is the humour of innuendo, and (more importantly) an assertion of female control exerted over the male sexual response, just as the ovals of violets “delay” the phallic stamen of the hibiscus: the night-sky symbolized by the oval of dark petals elongating the night, deferring the day.⁹ The black container has been almost universally equated with the womb; yet this itself demands the astringent and spiky sloe, contrasting with the sweet sultan, completed by the suggestively named nipplewort, all to be placed (shamelessly?) on display.

Similarly the tea ceremony, another female activity, performed by women, generally to honour a (male) guest – we might see a parallel with *ikebana*, which had become a primarily female activity, often presided over by male masters (although, at least in Sōgetsu, female masterhood was not unenvisioned, and the founder’s daughter, Kasumi Teshigahara, took a crucial role in the formation of artists and led the movement after her father’s death in 1979).¹⁰ Yet the authority figure, the “special guest” is not invited: he is “summoned”; he does not come of his own accord, but is *obliged* to attend the women’s ceremony. He must “stoop” (and in a sense, humiliate himself) not only to the low doorway, but to “our fontanelle, the trout’s dimpled feet” – these are, as we have already seen, a multivalent pair of images, to whose freight we may attribute an erotic, or perhaps it would be better to say generative, current.¹¹

The *trout* is a symbol of perhaps magical fertility, used in “Gateposts”, a poem which came to be included in the final form of the collection: “She tosses stones in basins to the sun, | And watches for the trout in the holy well” (McGuckian 1993a; see Flynn 2012: 425; Collins 2015: 142). The low doorway might well be equated with the female pudenda, the opening in “nether regions”, “down there” (as the euphemisms would have it), which is placed immediately in apposition to “our fontanelle” or *soft spot*; the fontanelle is the space between the baby’s cranial bones that allow for compression of the head during natural delivery; this “low doorway” (in the first sense) does not fuse and close with adulthood, but instead renders possible conception and birth itself. As Wills (1993: 160) observes, McGuckian’s poetry foregrounds “the bodily and corporeal nature of the meanings of motherhood” (although it does not, at least explicitly, oppose them in quite the confrontational manner Wills assumes).

9 From very early within the tradition of *ikebana*, the circle symbolized the heavens: Inoue (2014: 25). And is there a wink towards the well-known association of violets with lesbianism (see, for example, Weiss, A. 1992: 2-3), which had become common currency from the end of the nineteenth century (Gatton 1992: 262-263)?

10 For her biography, see Sogetsu Ikebana Organisation 2010. Kasumi trained her niece, Akane Teshigahara, who now leads the school. Up until the Meiji government of the late nineteenth century, *ikebana* was almost exclusively a male art form in Japan; it was then appropriated as something particularly fitting for “good wives and wise mothers”, turning it into a hybrid: practised mainly by women, initially overseen by a limited and reducing number of men (Ohi 1962: 32-33; Guth 1997: 39). Khon Choi Lee (1995: 141-142) points to the continuing popularity amongst Japanese housewives of the *ikebana* developed during the Meiji revival, and particularly the Sōgetsu school.

11 Cp. Brazeau (2004), who argues that McGuckian’s poetry attempts to destabilize ideological discourses that limit the autonomy of women in Northern Ireland.

That early conception, the baby-to-be-born, the embryo, is a fish with dimpled feet. This is not so weird, at least not for the late seventies. In the (erroneous) words of the then-authority on childrearing, Dr Spock, “as the baby lies in the amniotic fluid of the womb, he [sic] has gills like a fish” (Spock 1957: 223);¹² and, about five-six weeks after its conception, shows the dimpled extremities to limbs that will develop into fingers and toes. We have thus a direct evocation of the feminine power of producing new life, linked directly to the creative process of flower-arranging, not an individual attribute, but shared, communal: *our* is specified on the last line. This direct link provides a superiority of sorts, a superiority over the male “masters”, which simply expresses a natural order, in the way that *ikebana* reproduces the natural forms of flowers. The link is even deeper, since *ikebana* means “giving life to flowers”, or, in the further definition by the founder of the Grass-Moon school, Sōfu Teshigahara, “flowers become human in *ikebana*” (Teshigahara 2010).

We might summarize the poem as an expression of female control over this process of “giving life”, including of the male “masters” that may take part in it;¹³ although “control” is the wrong word; and perhaps “curation” would be better. As Collins (2015: 144) says, «The maternal instinct recorded by the poet does not emphasize only the childbearing capacity of the body but rather its entire creative nature» (and, further, in the same line of thought, Sullivan 2004; 2005: 106; Wills 1988).

It thus is perhaps no surprise that her later poetry has been described as a “palimpsest”, a conflation of various voices into her own, the act of composition that of “unmooring words from the work of others” (Johnston 2018: 373). As McGuckian (1993b) herself wrote in the year the second edition of *The Flower Master* appeared,

The female poet’s basic problem is an anxiety of authorship; a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’, the act of writing will isolate or destroy her ... Her battle is not against her (male) precursor’s reading of the world but against his reading of *her*. In order to define herself as an author she must

12 Spock was the go-to author for expectant mothers during the latter half of the twentieth century; here he was merely reproducing a common misconception of the period: the “gills” were properly referred to (at the time) as “gill-slits” by analogy with fish; more accurately, they are now referred to as “pharyngeal pouches”. For Spock’s importance, see *inter alia* Graebner (1980); Jenkins (1998).

13 One should note that any male elements that do occur are invariably given positive associations: the “gentle” handling required by the daffodil, “the *loveliness* of the hibiscus dawn”, “*special* guest”, even, perhaps, “*sweet* | Sultan”. Michael Allen (1992: 289-290) makes much of the capitalization of the latter, in his attempt to cram in a male, equal partner to the poem and so return its eroticism to a normative heterosexual partnership. On a technical note, the poet’s own (rather careless) presentation copy held by University College Dublin (<<https://digital.ucd.ie/view/ucdlib:46209>>) eschews line-initial majuscules, and so “Sultan” may well be a preference more of the printer than the poet. Regarding the poem’s thematics, however, the eroticism is much more diffuse than Allen would wish it, much more playful, and much more communally feminine. If, as Hillary Rodham Clinton (1996) learnt from Africa, “it takes a village to raise a child”, we might observe that it takes a whole *ikebana* class to conceive one.

redefine the terms of her socialisation. ... Frequently, moreover, she can begin such a struggle only by actively seeking a female precursor.

4. Conclusion

We have ended on a note of meta-reference. The art of flower-arranging is also a means of creating poetry by reflecting on the nature of the art of poetry. This also holds true for Nemerov, who affects a detached intimacy which is decidedly not earthy. Whilst McGuckian is, in a sense, world-building, evoking and creating a communal understanding rooted in allusion, elision, nods and winks, Nemerov seems much more haphazard, responding to events and processes through ambiguous comment. As Prunty (2003: xi) acutely observed, Nemerov appears to be playing a game, an adversarial game like tennis, where it is important that the ball should be returned, should not go past one's racket: «for Nemerov, the afterlife was a perennial object of debate, if not belief. It was a hope to be batted over the locutionary net, a pursuit whose charm derived more from the motion of the thought than from any conclusions drawn». Combined with Nemerov's self-definition as an "agnostic Jew" (*ibidem*), we might suspect that Nemerov himself enjoyed playing on both sides of the net, the absence of any definitive commitment to either side a crucial element of his poetics – the definitive commitment was only to an elegantly maintained equipoise, a stance which underlay his acceptability to widely differing groups of readers.

At the same time, though, both the flowers as they waste away, and their depiction by the poet, express a fundamental passivity, a carefully-evoked theoretical *aporia*. Engagement is kept to a minimum. And the artistry is concentrated on appearing to say more than is actually said. McGuckian, on the other hand, is concentrated on what she can *do* with the flowers. The doing, however, no less than Nemerov, is carefully calibrated. The evocations of femininity, or perhaps better female generativity and creativeness, avoid the highly confessionalized allegiances of the Northern Irish political situation, where a campaign for civil rights had steered the Protestant ascendancy into violent repression and a sporadic civil war, and Catholics were placed between the rigorously patriarchal structures of Church or Irish Republican Army. McGuckian can only adumbrate a shared femininity through the un-confessionalized space of a Japanese cultural form, which has no links to Christianity of any stripe. Just as Nemerov uses the *aporia* of *paronomasia* to avoid situating himself withing the philosophical questions he raises, McGuckian can use "the language of flowers" to avoid the crucial Northern Irish question of confessional identity and express some form of traditional spirituality (the importance of womanhood, motherhood, of the nurturing, erotic and creative female) outside narrowly-defined religious terms. In the words of Lesley Wheeler (2003: 498), «a traditional understanding of maternity blossoms into a radically experimental poetics. She investigates subversive possibilities within confined gardens and traditionally feminine spaces».

References

- Allen, Michael
1992 “The Poetry of Medbh McGuckian”, in Andrews E. (a cura di), *Contemporary Irish Poetry*, London, Macmillan, pp. 286-309.
- Austerlitz, Saul
2010 “Jewish American Poetry: is there something uniquely Jewish about the poetry of Jewish Americans?”, *My Jewish Learning*, at <www.myjewishlearning.com/article/jewish-american-poetry/> [last accessed 5 May 2020].
- Bendall, Molly
1990 “Flower Logic: the poems of Medbh McGuckian”, *The Antioch Review*, 48, pp. 367-371.
- Boyle Haberstroh, Patricia; St. Peter, Christine
2007 *Opening the Field: Irish Women, texts and contexts*, Cork, Cork University Press.
- Brazeau, Robert
2004 “Troubling Language: *avant-garde* strategies in the poetry of Medbh McGuckian”, *Mosaic*, 37, pp. 127-144.
- Collins, Lucy
2015 *Contemporary Irish Women Poets: memory and estrangement*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Costello, Bonnie
2008 *Planets on Tables: poetry, still life and the turning world*, Ithaca, Cornell University Press.
- Docherty, Thomas
1992 “Initiations, Tempers, Seductions: postmodern McGuckian”, in Corcoran N. (a cura di), *The Chosen Ground: essays on contemporary poetry of Northern Ireland*, Bridgend, Seren, pp. 191-210.
- Faragó, Borbála
2014 *Medbh McGuckian*, Lanham (Maryland), Bucknell University Press.
- Gatton, John Spalding
1992 *Natalie Clifford Barney: Adventures of the Mind, translated with annotations*, Oxford, Oxford University Press.
- Flynn, Leontia
2012 “Domestic Violences: Medbh McGuckian and Irish Women’s Writing in the 1980s”, in Brearton F., Gillis A. (a cura di), *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*, Oxford, Oxford University Press, pp. 419-434.
- Gillum, John Michael
1973 *Mind, World and Word in the Poetry of Howard Nemerov*, University of Wisconsin.
- Goodby, John
2000 *Irish Poetry since 1950: from stillness into history*, Manchester, Manchester University Press.

Graebner, William

1980 “The Unstable World of Benjamin Spock: Social Engineering in a Democratic Culture, 1917-1950”, *The Journal of American History*, 67, 1980, pp. 612-629.

Guth, Christine

1997 “Some Reflections on the Formation of the Meiji Artistic Canon”, in Hardacre H., Kern A.L. (a cura di), *New Directions in the Study of Meiji Japan*, Leiden, Brill, pp. 35-41.

Han, Eunwon

1996 “A Possibility of Women’s Writings: a study of Medbh McGuckian’s poems in the context of J. Kristeva’s theory”, *English Language and Literature*, 42, 1996, pp. 791-811.

Hicks, David

1968 *On living – with taste*, London, Leslie Frewin.

Inoue, Osama

2014 “Nature and Art in Ikebana”, *International Journal of Ikebana Studies*, 2, 2014, pp. 17-30.

2015 “Shugyo Theory in Ikebana”, *International Journal of Ikebana Studies*, 3, 2015, pp. 27-38.

Jenkins, Henry

1998 “The Sensuous Child: Benjamin Spock and the Sexual Revolution”, in Jenkins H. (a cura di), *The Children’s Culture Reader*, New York, New York University Press, pp. 209-230.

Johnston, Maria

2018 “Medbh McGuckian”, in Dawe G. (a cura di), *The Cambridge Companion to Irish Poets*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 373-386.

Lan, Conrado Eggers

1995 “Body and Soul in Plato’s Anthropology”, *Kernos*, 8, 1995, pp. 107-112.

Lee, Khon Choi

1995 *Japan: between myth and reality*, Singapore, World Scientific.

McEvoy, Tara

2019 “Bearing Witness to the Body: Medbh McGuckian’s ‘The Flower Master’ and Paul Muldoon’s ‘Quoof’”, *Australasian Journal of Irish Studies*, 18, 2019, pp. 63-76.

McGuckian, Medbh

1980 “The Flower Master”, in *The Flower Master and Other Poems*, Oldcastle (County Meath), Gallery Books, 1993³, p. 41.

1982 *The Flower Master*, Oxford, Oxford University Press.

1993a “Gateposts”, in *The Flower Master and Other Poems*, Oldcastle (County Meath), Gallery Books, 1993³, p. 35.

1993b “Birds and their Masters”, *Irish University Review*, 23.1, 1993, pp. 29-33.

Murphy, Shane

1998 “‘You Took away My Biography’: The Poetry of Medbh McGuckian”, *Irish University Review*, 28, 1998, pp. 110-132.

Anthony John Lappin | *Giving and taking life. Flower arranging in Howard Nemerov and Medb McGuckian*

Nemorov, Howard

1975 “Flower Arrangements”, *Poetry* (August), p. 272.

Ohi, Onobu

1962 *History of Ikebana*, Tokyo, Shifunotomo.

Pettingell, Phoebe

1992 “Knowledge Turning into Dream: recollections of Howard Nemerov”, *The Sewanee Review*, 100, 1992, pp. 706-715.

Potts, Dana L.

1994 *Howard Nemerov and Objective Idealism: the influence of Owen Barfield*, Missouri, University of Missouri Press.

Prendergast, Sara

1977 “Hicks, David (Nightingale): British interior and furnishings designer”, in Prendergast S. (a cura di), *Contemporary Designers*, London, St James’ Press, pp. 365-367.

Prunty, Wyatt

2003 “Foreword”, *Selected Poems of Howard Nemerov*, Ohio, Swallow, pp. ix-xiv.

Rodham Clinton, Hillary

1996 *It Takes a Village: and other lessons children teach us*, New York, Simon & Schuster.

Sogetsu Ikebana Organization

2010 “The Iemotos: Kasumi”, at <www.sogetsu.or.jp/e/about/iemoto/kasumi/> [last accessed 5 May 2020].

Spock, Benjamin

1957 *Baby and Child Care*, New York, Cardinal.

Steere, William Campbell

1972 *Flower Arranging: the ikebana way*, New York, Madison Square Press.

Stenson, Sara E.

2006 “Medbh McGuckian (1950-)”, in González A.G. (a cura di), *Irish Women Writers*, Westport, Greenwood, pp. 200-208.

Sullivan, Moynagh

2004 “The In-formal Poetics of Medbh McGuckian”, *Nordic Irish Studies*, 3, 2004, pp. 75-92.

2005 “‘Dreamin’ My Dreams With You’: Medbh McGuckian and the Theatre of Dreams”, *Metre*, 17, 2005, pp. 100-111.

Teshigana, Akane

2010 “Message”, in *Fourth Headmaster of Sogetsu School of Ikebana*, at <www.sogetsu.or.jp/e/about/iemoto/> [last accessed 5 May 2020].

Weiss, Allen S.

2013 *Zen Landscapes: perspectives on Japanese gardens and ceramics*, London, Reaktion.

Anthony John Lappin | *Giving and taking life. Flower arranging in Howard Nemerov and Medbh McGuckian*

Weiss, Andrea

1992 *Vampires and Violets: lesbians in cinema*, London, Johathan Cape.

Wheeler, Lesley

2003 “Both Flower and Flower-Gatherer: Medbh McGuckian’s ‘The Flower Master’ and H.D.’s ‘Sea Garden’”, *Twentieth-Century Literature*, 49, 2003, pp. 494-519.

Wills, Claire

1988 “The Perfect Mother: authority in the poetry of Medbh McGuckian”, *Text and Context*, 3, 1988, pp. 91-111.

Anthony John Lappin è nato a Liverpool nel 1968. Ha studiato a Oxford, dove ha conseguito il dottorato in studi medievali. Ha insegnato nelle università di Oxford, Manchester, Maynooth (dov'è stato per quattro anni professore di ricerca) e Uppsala. Ha pubblicato numerose ricerche su temi storici tra la tarda antichità e l'età contemporanea. Tra le sue più recenti pubblicazioni, due studi sulla tradizione manoscritta di John Donne (*Baroquely Valedicting: Donne forbidding mourning*, «Studia neophilologica» 2019 e *A Hymne? To God the Father?*, «Variants» 2020). Vive in Svezia.