

TRE SAGGI SULLA SAPIENZA MESOPOTAMICA - II

IL DIALOGO DEL PESSIMISMO: LA SCIENZA DEGLI OPPOSTI COME IDEALE SAPIENZIALE

G. BUCCELLATI - Los Angeles e Roma

Un'opera che termina con l'asserzione che la miglior cosa da farsi è di rompersi il collo e gettarsi nel fiume sembra ben meritare di aver, come parte del titolo, la parola « Pessimismo », un titolo, beninteso, moderno e che riflette un'interpretazione moderna. « Una » interpretazione, perché in effetti il poema si presta, quasi altrettanto facilmente, a una lettura opposta: il vivido contrasto fra i due punti di vista rappresentati nel dialogo, la prontezza con cui lo schiavo cambia costantemente opinione come una banderuola per far piacere al padrone, persino il tono cinico del finale, così aspro ed estremo, tutto ciò, e altro, rende credibile la spiegazione in chiave satirica. Questa è stata proposta da Speiser, in un articolo del 1954, e suggerita anche indipendentemente, e con qualche differenza, da Böhl ⁽¹⁾. Gli studi precedenti sul soggetto erano tutti concordi in una valutazione pessimistica donde, appunto, il titolo. I due più recenti editori dei testi sapienziali accadici, Lambert e Castellino ⁽²⁾, riconoscono i meriti dell'interpretazione satirica, ma preferiscono considerarla sostanzialmente come un'opera seria, sia pure tale da rivelare tratti abnormali (Lambert) o cinici (Castellino) nella personalità dell'autore.

(1) F. M. Th. De Liagre Böhl, *Die Religion der Babylonier und Assyrer*, in F. König, *Christus und die Religionen der Erde*, 2 (1951), pp. 493 sg.; ristampato come *Religion und Sitte der Babylonier und Assyrer*, in F.M. Th. De Liagre Böhl, *Opera Minora*, Groningen 1953, pp. 318 sg., 509; E. A. Speiser, *The Case of the Obliging Servant: JCS*, 8 (1954), pp. 98-105 = *Oriental and Biblical Studies*, Philadelphia 1967, pp. 344-66; F. M. Th. De Liagre Böhl, *Das Menschenbild in Babylonischer Schau: Numen, Supplements 2* = C. J. Bleeker, *Anthropologie religieuse* (1955), p. 47 sg.

(2) W. G. Lambert, *Babylonian Wisdom Literature*, Oxford 1960, p. 141 (citato come *BIVL*); G. R. Castellino, *Sapienza Babilonese*, Torino 1962.

Nel 1965 Jean Bottéro tenne a Ginevra una conferenza sul nostro testo, che pubblicò poi l'anno seguente sotto il titolo « Le ' Dialogue pessimiste ' et la transcendance »⁽³⁾. Questo apparve in un periodico non di circolazione orientalista, la « Revue de théologie et de philosophie » di Losanna, ed è perciò forse, e sfortunatamente, meno « visibile » di quanto non meriti fra Assiriologi e studiosi dell'Oriente Antico. Con una argomentazione convincente e con fine sensibilità letteraria, Bottéro suggerisce che l'interpretazione del testo non deve basarsi su una dicotomia – o pessimismo o satira –, e che invece bisogna accettare entrambi gli aspetti come costitutivi dell'opera. Questa è però di carattere fondamentalmente serio, e propugna la tesi dell'incomprensibilità delle cose, della debolezza della mente umana, e della trascendenza degli dei che, soli, hanno la chiave per spiegare la realtà. I risultati principali dell'analisi di Bottéro mi sembrano ben fondati, e se io desidero proporre qui ancora un'altra interpretazione, essa non è da considerarsi in contrasto, ma piuttosto in complementarità con quella dello studioso francese. Da un lato sento anch'io la necessità di integrare l'uno con l'altro i due aspetti, pessimistico e satirico, non solo perché mi sembrano di fatto presenti nell'opera, ma anche perché, come cercherò di dimostrare, la polarità dei contrasti è una tesi precisa che l'opera vuole sviluppare. D'altro canto, vorrei suggerire che l'ideale sapienziale dell'autore è sì, come vuole Bottéro, *trascendente*, in quanto la finitezza della mente umana viene ammessa di fronte al superiore intendimento degli dei, ma è anche, a mio modo di vedere, *immanente*, in quanto vien difesa la capacità da parte dell'uomo di acquisire un inventario intellettuale, per così dire, sempre più vasto.

Anche qui come nel caso di Gilgamesh, vorrei sottolineare l'importanza metodologica di stabilire una correlazione fra l'analisi letteraria e quella contenutistica di un'opera; in particolare, mi sembra che l'interpretazione del messaggio di un'opera acquisti grandemente in valore se la si può ancorare a una convincente disamina formale della composizione e struttura dell'opera. In tal modo si ha come una riprova che il messaggio intravisto dall'esegeta corrisponde a una concezione di base dell'autore, invece di dover esser attribuito ad assorbimento di materiali antecedenti sull'asse sincronico, o ad accrezioni redazionali sull'asse diacronico. Quello del dialogo del Pessimismo è forse un buon caso per mostrare l'utilità di tale procedimento. Aspetti dell'opera che rimangono enigmatici a prima lettura acquistano di colpo un significato nuovo una volta chiariti i canoni formali secondo i quali s'articola la composizione del poema. E l'esegesi contenutistica condotta in tal modo dovrebbe, credo, riuscire più convincente in quanto basata su un'analisi formale e strutturale.

(3) J. Bottéro, *Le ' Dialogue pessimiste ' et la transcendance*: « Revue de théologie et de philosophie », 99 = 3/16 (1966), pp. 7-24.

Iniziamo quindi con lo studiare la composizione del Dialogo, per rivolgerci poi nella seconda metà del saggio a un'esegesi del messaggio.

* * *

ANALISI FORMALE. DIALOGO FITTIZIO E COLLEZIONI DI MASSIME.

Il tratto compositivo più ovvio del poema è la forma dialogica, che è riflessa, appropriatamente, nel titolo usato dagli studiosi moderni. Gli interlocutori del dialogo sono noti solo dalle formule che essi stessi usano nel rivolgersi l'uno all'altro: il primo si riferisce all'altro con il termine « schiavo » (*arad*), e il secondo risponde dicendo « mio Signore » o « padrone » (*bēli*). I due termini sono usati regolarmente in ogni strofa, e punteggiano chiaramente, seppure con una certa monotonia, il ritmo del poema.

Questo è tutto ciò che abbiamo come informazione riguardo al *Sitz im Leben* del Dialogo: a parte questi riferimenti, insistenti ma scheletrici, al rispettivo livello sociale degli interlocutori, non troviamo alcuna indicazione diretta di tempo o luogo, e ancor meno una « cornice » esplicita. Vale a dire che il Dialogo non è ambientato in un contesto storico concreto, e che gli interlocutori ne risultano più come tipi astratti che come individui in carne e ossa.

Tale conclusione è poi confermata da un'altra considerazione, e cioè che il Dialogo non presenta alcuno sviluppo drammatico (tranne che per quanto avremo a dire a proposito dell'ultima strofa), sicché gli interlocutori non sembrano neppure avere una personalità « letteraria » vera e propria. La mancanza di sviluppo drammatico è specialmente evidente nel fatto che non vi è alcun antifatto, né esplicito né sottinteso, e che parimenti non vi è alcun cambiamento nel carattere degli interlocutori, alcun « itinerario spirituale ». E ciò in contrasto, proprio, con Gilgamesh in cui l'elemento narrativo di sviluppo drammatico è prevalente. Tant'è che nell'ambito del movimento sapienziale in genere, io vorrei considerare l'ultimo Gilgamesh come l'espressione narrativa, romantica, drammatica, che dir si voglia; e i due dialoghi (il Pessimismo e la Teodicea) come l'espressione della riflessione lirica. In altre parole, questi Dialoghi non sono dei dialoghi nel senso proprio, ma piuttosto, limitandoci per ora soltanto al Dialogo del Pessimismo, una serie di asserzioni, alternanti e contrastanti, che riterrebbero il loro valore anche se fossero poste una di fianco all'altra, come una raccolta di massime e senza la « cornice » delle formule dialogiche. Al più, quindi, il nostro dialogo è un dialogo fittizio.

Perseguiamo per un momento l'idea di un confronto con una raccolta di massime o proverbi - vedremo che si rivelerà fruttuosa per un intendimento formale del nostro Dialogo. Le raccolte di proverbi, per quanto non siano organizzate sistematicamente come farebbe un editore moderno, non sono però neanche messe insieme a caso. Vi sono invece, chiaramente, gruppi e

sottogruppi che si riferiscono agli stessi o a simili argomenti. A volte, la connessione fra proverbi è ovvia:

<i>Ūma takappud</i>	Un giorno ti dai da fare—
<i>ilka kū,</i>	il tuo dio è tuo (= hai successo),
<i>īma ul takappud</i>	un giorno non ti dai da fare—
<i>ilka ul kū</i> ⁽⁴⁾ .	il tuo dio non è tuo (= non hai successo).

Il rapporto fra il primo detto e il secondo è ovvio (e questo è un esempio volutamente semplice per mettere più facilmente in mostra, quasi come un paradigma, le caratteristiche che ci interessano). È un rapporto che viene stilisticamente sottolineato dalle ripetizioni in entrambi i detti di parole identiche, tranne che per la doppia negazione nel secondo. Il testo cuneiforme usa poi anche un simbolo grafico per indicare la stretta correlazione fra i due, e cioè due righe, una all'inizio e l'altra alla fine; non vi è alcuna riga, invece, in mezzo, il che suggerisce immediatamente che i due detti sono in realtà da considerarsi come due metà di un tutt'unico.

Subito prima di questo « doppio » proverbio si trovano, nella stessa raccolta, due proverbi che vengono isolati, graficamente, come due unità separate. In effetti il rapporto fra i due non è così ovvio e immediato come nel primo caso:

<i>Mannu gitrum, mannu šar?</i>	Chi ha soldi, chi è ricco?
<i>Ana manni uḫli anaššar?</i>	Per chi devo riservarmi (in sposa)?
<i>Ša tarammi,</i>	Colui che ami—
<i>u nīra tušatti</i> ⁽⁵⁾ .	(ne devi) poi anche portare il giogo.

Ogni distico, preso di per sé, è in effetti un tutt'uno completo e circoscritto. La prima massima è messa in bocca a una ragazza che vuol sposare solo un uomo ricco: fa due domande, di cui la prima è in effetti una risposta alla seconda, di modo che ne risulta un pungente effetto ironico. Anche il secondo distico è completo: qualcuno parla a una ragazza e l'ammonisce che l'amore, nel matrimonio, vuol anche dire sottomissione. Questo distico è più semplice di struttura che non il precedente, ma anch'esso trasmette un senso di contrasto in quanto la risoluzione della scenetta è data in maniera anacolutica. La costruzione normale sarebbe senza la congiunzione *u*, e invece con un suffisso pronominale riassuntivo dopo la parola « giogo »:

(4) *BWL*, p. 227: 23–26.

(5) *BWL*, p. 227: 19–22.

Ša tarammi
niršū tušatti.

Di colui che ami
(devi) poi anche portare il giogo.

Si noti come la mancata risoluzione della costruzione sintattica (cioè propriamente l'anacoluto: « colui che ami – ne devi poi anche portare il giogo ») è un efficace meccanismo stilistico per sottolineare l'inaspettato contrasto della risoluzione concettuale: l'amore – un *giogo* vi ci si accompagna.

I due distici sono quindi unità a sé stanti. Ma ciò non impedisce che li si possa anche considerare insieme come aventi un reciproco rapporto formale e contenutistico, sì che insieme li si possa considerare un'unità più alta. Sotto questa luce, la seconda massima appare come uno sviluppo della prima: la ragazza a cui la seconda massima è rivolta sarebbe cioè la stessa ragazza che parla nella prima massima:

« Chi ha soldi, chi è ricco?
per chi devo riservarmi in sposa? »
« Colui che ami –
(ne devi) poi anche portare il giogo »!

cioè:

« Dove c'è un ricco che possa sposare? »
« Bada bene che il matrimonio è un peso persino se veramente ami tuo marito! »

La morale sarebbe dunque che se c'è un peso persino nel matrimonio d'amore, tanto più in uno di convenienza.

IL DIALOGO COME SCHEMA FORMALE.

La lettura delle due massime insieme come un'unità a sé stante è necessariamente incerta, perché non vi è garanzia che la giustapposizione non sia fortuita. Ma questo è proprio il punto a cui volevo arrivare, a mostrare cioè che pur se è plausibile congiungere le due massime, ciò deve restare incerto senza l'avvallo di espliciti legami formali.

Proviamo ora a mettere l'una di fianco all'altra delle massime del Dialogo del Pessimismo, senza l'apparato formale del dialogo fittizio: tali massime resterebbero pur sempre connesse per via della somiglianza generica di contenuto, ma la correlazione resterebbe opaca ed incerta, senza una limpida percezione di contrasti. Leggiamo per esempio la sesta strofa del Dialogo nella seguente maniera:

a {	48	<i>Amēlu ša sinništa irammū</i>	L'uomo che ama una donna
		<i>kūra u nissata imašši.</i>	dimentica dolore e tristezza.

- | | | |
|-----|--|--|
| b { | 51 <i>Sinništu būrat,</i> | La donna è una trappola, |
| | <i>būrat, šuttat, ħirīt;</i> | una trappola, un buco, una fossa; |
| b { | 52 <i>sinništu patar parzilli šēlu</i> | la donna è un affilato stiletto di ferro |
| | <i>ša ikkisu kišād etl[i]</i> ⁽⁶⁾ . | che taglia il collo degli uomini. |

Non vi è certo difficoltà a cogliere il significato delle singole massime. Inoltre si può cogliere anche una tal quale connessione fra le varie massime in quanto parlano tutte del rapporto fra uomo e donna. Rileggendo attentamente, si potrà poi anche notare, forse, un certo contrasto fra la prima massima e le altre due: l'amore per una donna può essere una bella, ma anche una brutta cosa. La connessione resterebbe però abbastanza slegata, e certo poco sicura, soprattutto se le massime si dovessero trovare inserite in una più ampia raccolta dove altre massime fossero tutte giustapposte l'una all'altra. Tutte queste incertezze vengono messe immediatamente da parte appena le stesse massime vengono inserite nell'ambito di un dialogo per quanto fittizio.

- | | | |
|-----|--|--|
| 46 | ‘ <i>Arad [mita]ng[ur]anni!</i> ’ | ‘Schiavo, sentimi bene!’ |
| | ‘ <i>Annū, bēli, annū!</i> ’ | ‘Eccomi, padron mio, eccomi!’ |
| 47 | ‘ <i>Sinniš[ta] lūram[-ma]!</i> ’ | ‘Voglio innamorarmi d’una donna’ |
| | ‘ <i>Rāma, bēli, rā[ma]!</i> ’ | ‘Sì, padron mio, innamorati pure!’ |
| a { | 48 <i>Amēlu ša sinništa irammū</i> | l’uomo che ama una donna |
| | <i>kūra u nissata imašši</i> ’. | dimentica dolore e tristezza’. |
| 49 | ‘ <i>Ē arad, anāku</i> | ‘No, schiavo, non io, |
| | <i>sinništam-ma lā arām</i> ’. | non m’innamorerò d’alcuna donna’. |
| 50 | ‘ <i>[Lā ta]rāma, bēli,</i> | ‘Certo che no, padron mio, |
| | <i>lā tar[āma]!</i> | non innamorarti! |
| b { | 51 <i>Sinništu būrat,</i> | La donna è una trappola, |
| | <i>būrat, šuttat, ħirīt;</i> | una trappola, un buco, una fossa; |
| b { | 52 <i>sinništu patar parzilli šēlu</i> | la donna è un affilato stiletto di ferro |
| | <i>ša ikkisu kišād etl[i]</i> ’. | che taglia il collo degli uomini’. |

Ora sì che la prima massima e le altre due sono chiaramente poste l’una contro l’altra: il contrasto è enfatico e voluto. Le massime sono incastonate, per così dire, in una montatura che ne mette in risalto l’interdipendenza e, per ciò stesso, dà una nuova forza alle unità singole.

Nell’ambito del Dialogo del Pessimismo, la stessa « montatura » si trova ripetuta per ogni nuovo paio di massime contrastanti. La ripetizione è mono-

(6) La numerazione delle righe viene data secondo l’edizione di Lambert, *BWL*, pp. 144-48.

tona, ma serve bene allo scopo. Il lettore si avvede presto che gli argomenti pro e contro si susseguono sempre nello stesso ordine, e che l'arrivo di un nuovo argomento è preannunciato da una formula fissa. Con ciò si evita la possibilità di ogni ambiguità nell'interpretazione delle massime. È uno schema monotono, certo, ma proprio con questa monotonia l'autore ottiene un importante effetto stilistico: infatti, l'attenzione del lettore o ascoltatore è libera dal peso di dover seguire chi difende una certa posizione, e quando, e come; si sa già qual'è la posizione che verrà difesa subito dopo, sicché l'attenzione viene incanalata completamente sui meriti dell'argomentazione, senza il bisogno di scoprire ogni volta dalle ragioni addotte qual'è la posizione dell'interlocutore. La rigidità dello schema non lascia alcun posto per delle serie a caso, ed è perciò in contrasto con raccolte di massime o proverbi dove raggruppamenti in unità composite (quali abbiamo cercato di rintracciare più sopra) sono problematiche anche dopo aver letto il testo parecchie volte, e sono impossibili a una prima lettura, tanto più a un primo ascolto, tranne che in alcuni casi più ovvii. Naturalmente il meccanismo del dialogo fittizio è particolarmente utile se il pubblico a cui il testo era destinato non era tanto uno di lettori, quanto piuttosto di ascoltatori. La ripetizione serve allora da transizione che permette un attimo di distensione alla mente dell'ascoltatore, di modo che anche ciò che vi può essere di meno piacevole nell'insistente, monotona ripetizione risulta meno appariscente, soprattutto se gli interlocutori sono due persone diverse, che magari accompagnano la dizione con la mimica.

RISOLUZIONE FORMALE DELLO SCHEMA DIALOGICO.

Lo schema ripetitivo è dunque monotono non per difetto, ma a ragion veduta: qualunque politonalità stilistica avrebbe detratto dallo scopo centrale dell'autore, specialmente di fronte a un pubblico di ascoltatori. Ma l'autore ha poi anche usato il suo stesso meccanismo per ottenere un semplice ma reale contreffetto stilistico. La ripetizione delle clausole è alterata, alla fine, da una pur minima ma importante variazione, che occorre mettere in luce.

L'ultima strofa del Dialogo è introdotta prima dal solito scambio fra padrone e schiavo:

79	'Arad mitanguranni!'	'Schiavo, sentimi bene!'
	'Annū, bēli, annū!'	'Eccomi, padron mio, eccomi!'

Ma subito dopo il cliché è rotto perché il padrone, per la prima volta nel Dialogo, *fa una domanda* invece di annunciare una decisione:

80	'Eninna mīnu t̄aba?'	'Ma allora cos'è che è buono?'
----	----------------------	--------------------------------

Lo schiavo risponde prontamente, con una massima che, agghiacciante nel

contenuto, è però positiva nella forma, così come il primo intervento dello schiavo era stato regolarmente positivo negli scambi precedenti:

- 81 ' *Tikki tikkaka šebēru* ' Rompere il mio collo e il vostro,
82 *ana nāri nasāku tāba.* e gettarsi nel fiume è buono.

Ma ecco poi che ancora nella risposta dello schiavo c'è una ulteriore deviazione dagli schemi, e cioè un'altra domanda – una domanda retorica invero, e fortemente tradizionale in quanto si tratta in effetti di una massima che compare altrove nella letteratura sapienziale, e pure in Gilgamesh come abbiamo visto più sopra:

- 83 *Ayyū arku ša šamē illū¹,* (Perché) chi è così grande che possa
salire in cielo,
84 *ayyū rapšu ša eršetam* chi così vasto che possa comprendere
ugammeru? la terra? '

Il padrone risponde in maniera che non è per ora del tutto chiara e che riprenderemo più in là chiarendone, spero, la portata. Per ora importa solo notare che il padrone ritorna allo stile solito, annunciando una decisione – anche qui però con una variazione, perché la decisione, questa volta, coinvolge anche lo schiavo:

- 85 ' *Ū'a arad: adakkam-ma* ' Ahimè, schiavo; (allora) ti dovrò
uccidere
pānātu'a *ušallakka* ' (7). e mandare innanzi a me '.

Imperturbabile lo schiavo risponde senza espressioni personali di paura o altro; non è però neanche una convalida astratta di ciò che il padrone aveva detto, anche qui deviando perciò dalla formula usata prima regolarmente nel Dialogo; è invece una predizione di ciò che accadrà al padrone stesso in maniera molto personale, coinvolgendo il padrone come il padrone aveva coinvolto lo schiavo:

- 86 ' *U bēli lū 3 ūmī* ' E al mio padrone neanche tre giorni
kī arkīya iballutu '. sarà possibile di vivere dopo di me '.

La congiunzione « e » lega saldamente il proposito del padrone con la predizione dello schiavo, e sostituisce il procedimento usato nelle strofe precedenti in cui lo schiavo ripeteva la stessa parola già usata dal padrone, secondo il tipo: « mi voglio *innamorare* » – « sì certo, *innamorati* pure ».

Anche nell'ultima strofa lo schiavo acconsente, ma rompendo lo schema.

(7) Per la lettura *ū'a* « ahimè » cf. sotto, p. 99.

La ripetizione « Sì certo mandami pure innanzi a te » è evitata ma sottintesa: lo schiavo acconsente in maniera implicita, indicando quale sarà la conseguenza della decisione del padrone; sembrano esservi in ciò sfumature di minaccia e d'ironia allo stesso tempo, ma vi è anche, come cercherò di mostrare più in là, un elemento di semplice e convinta adesione.

Ritornando per ora a considerazioni formali, vale la pena di mettere in risalto come una tale variazione, relativamente minore, appaia invece quale un notevole salto stilistico rispetto alla monotonia (o devo dire « monotonalità » per evitare la sfumatura negativa del primo termine?) delle ripetizioni precedenti. Retrospectivamente, è quasi come se le formule ripetitive avessero acquistato una velocità interna proprio in funzione della loro pesantezza, come un volano o una ruota in discesa, di cui venga poi improvvisamente bloccato il corso dalla barriera di una minuscola variazione stilistica. Il cambio del finale non è propriamente una risoluzione in crescendo perché non vi è nulla che ne crei lentamente l'anticipazione. Si tratta invece di una rottura improvvisa, tanto più efficace in quanto è inaspettata. È però una rottura che segnala, ben chiaramente, la fine della composizione; il cambio formale, piccolo di per sé ma ingigantito dal contrasto con la monotonia precedente, sottolinea l'introduzione di una risoluzione concettuale a ciò che era stato esposto prima. L'effetto sul lettore, e specialmente sull'ascoltatore (tanto più se gli interlocutori univano un accompagnamento mimico alla presentazione orale), è di sbilanciare lo schiavo, che non può più ormai servire come il servizievole filosofo di palazzo pronto a razionalizzare una scelta già fatta. Al contrario egli deve assumersi delle responsabilità proprie e dichiarare il *suo* credo. Tutto ciò, ovviamente, dà un gran rilievo alla sua risposta che potrebbe prendere dozzine di forme diverse.

Ciò vuole anche dire che entrambi gli interlocutori acquistano di colpo una certa personalità. Proprio la mancanza di un antefatto, di una cornice, di uno sviluppo drammatico aveva permesso di formarci un'idea della personalità degli interlocutori e di prepararci ad anticiparne le reazioni di fronte all'imprevisto. Ora che l'imprevisto succede, la personalità di entrambi emerge quasi in maniera esplosiva – il che è un piccolo trionfo stilistico considerando com'è ridotto l'inventario dei mezzi formali usati.

Ritornando per un momento al confronto con raccolte di massime e proverbi, e paragonandone specificamente la struttura complessiva, si potrà dire dapprima che l'impostazione concettuale è molto vicina, senonché nelle raccolte manca l'impalcatura del dialogo fittizio. Di conseguenza le raccolte restano senza un'organica unità interna e con limiti imposti dal di fuori con mezzi del tutto estrinseci, per esempio la suddivisione canonica in diverse tavolette. Per contrasto i limiti del Dialogo sono stabiliti dal di dentro, dimodoché l'ultima strofa è l'ultima proprio perché null'altro di convincente potrebbe essere detto, anziché per via di un taglio arbitrario fatto a quel punto dalla tradizione. La tensione interna che tiene insieme la struttura del poema è minima,

ma sufficiente per trasmettere al lettore, quando viene rilasciata, un senso vero di conclusione.

Si potrà notare di passaggio che la letteratura sapienziale conosce altre « cornici » per presentare massime o proverbi in altra forma che quella della semplice raccolta – così per esempio, al di fuori della tradizione accadica, con le storie di Ahiqar e Tobia, che rappresentano sviluppi narrativi di ideali sapienziali, simili in questo all'ultimo Gilgamesh di cui si è parlato. All'interno dello sviluppo narrativo si trovano, raccolte antologicamente, delle sillogi sapienziali che si adattano a un determinato momento dell'azione. Si tratta quindi di blocchi a sé stanti, non articolati internamente come nel caso del Dialogo, ma inseriti d'altra parte in un vero sviluppo drammatico, e non disposti in modo fittizio come botta e risposta. Ciò che interessa qui è proprio notare come la tradizione sapienziale venisse sperimentando moduli diversi ma in parte analoghi per una espressione più completa e adeguata del proprio messaggio.

* * *

ANALISI CONTENUTISTICA. SCHEMA CONCETTUALE GENERALE.

In aggiunta ai meccanismi formali che sono utilizzati per assicurare l'unità di composizione si può anche notare nel Dialogo uno sviluppo concettuale nella sequenza dei temi, il che contribuisce ovviamente a una configurazione ben integrata del poema. Le dieci strofe della recensione principale possono venir divise in vari modi. Un taglio netto è chiaro soltanto per l'ultima strofa, che si differenzia già per motivi formali, come abbiamo visto più sopra, e che sta anche a sé da un punto di vista contenutistico, come vedremo fra un momento. Per le altre nove strofe io suggerirei la divisione che segue. Una prima parte, che comprende le prime tre strofe, parla di attività umane di carattere non molto impegnativo e fatte per lo più per piacere: così la prima strofa prospetta un viaggio al palazzo (il contesto è rotto, ma potrebbe trattarsi di un viaggio per qualche incontro di carattere sociale), la seconda propone il tema di una cena e la terza quello di un viaggio in aperta campagna a quanto pare per una caccia.

La seconda parte del poema, che comprende le rimanenti sei strofe prima di quella finale, introduce degli argomenti che richiedono maggior impegno da parte di chi pone le domande, e cioè il padrone, in affari sia privati che pubblici. Questa seconda parte può venire ulteriormente divisa in due gruppi di tre strofe ciascuno. Il primo gruppo tratta in genere dell'idea di acquistare vari beni e cioè dei figli nella quarta, delle proprietà nella quinta e amor di donna nella sesta strofa. Il secondo gruppo tratta invece dell'idea, opposta, del dare, e precisamente agli dei mediante sacrifici (settima strofa), a individui mediante crediti privati (ottava strofa) e al paese mediante donazioni pubbliche (nona strofa).

Riassumerei quindi lo schema concettuale nel modo seguente:

attività fatte per piacere	{	strofa 1. (incontro sociale) a palazzo strofa 2. cena strofa 3. caccia
<hr/>		
attività di maggiore impegno quale si manifesta nel	{	strofa 4. figli strofa 5. proprietà strofa 6. amor di donna

	{	strofa 7. sacrifici religiosi strofa 8. crediti a privati strofa 9. donazioni pubbliche
<hr/>		
bene ultimo		strofa 10. morte

A parte i dettagli dello schema, che può forse sembrare eccessivamente simmetrico e che è certo aperto a discussione, mi sembra fondato notare nella sequenza generale degli argomenti un chiaro progredire del senso di serietà e d'impegno, che diventa sempre maggiore col passare da una strofa all'altra. Da questo punto di vista, l'ultima strofa costituisce veramente un climax concettuale, dato che il problema della morte è il più serio e impegnativo di tutti.

IL DIALOGO COME GARA DI ABILITÀ SAPIENZIALE.

In ogni modo, gli argomenti non sono scherzosi, né vengono trattati in maniera scherzosa - a parte l'effetto ironico che si ricava dal facile e continuo cambiamento d'opinione da parte dello schiavo. Ma è poi valido vedere in questo cambiamento un effetto ironico e satirico? Vorrei suggerire un'alternativa.

Nell'ambito del dialogo fittizio è il padrone che dà il tono, per così dire: è lui che fa le domande, e con ciò determina la direzione che deve prendere il poema. È anche lui che, facendo ogni volta marcia indietro e mutando la decisione già presa, provoca le razionalizzazioni contrastanti che lo schiavo deve produrre a giocoforza. Tutto sommato, a me pare che il padrone voglia mettere lo schiavo alla prova: non solo si aspetta ogni volta che lo schiavo sia capace di capovolgere la sua argomentazione, ma gli propone anche degli argomenti che diventano sempre più difficili - e lo schiavo si mostra sempre all'altezza. Lo schiavo sa offrire ciò che da lui ci si aspetta: precisamente, una *dimostrazione di sapienza*, né più né meno. Questa dimostrazione è in parte anche uno spettacolo (soprattutto se è plausibile pensare che venisse

non solo recitato ma impersonato con una semplice mimica); e parte fondamentale di questo spettacolo è il senso d'ammirazione che cresce nel vedere lo schiavo destreggiarsi così bene, come pure il senso d'ilarità per i contrasti repentini (anche se i termini del contrasto stesso sono seri). Un messaggio serio, dunque, ma in una forma che, negando ogni pedanteria, sa essere seria e satirica al tempo stesso.

LA SCIENZA DEGLI OPPOSTI COME IDEALE SAPIENZIALE.

Questo ci porta al punto centrale della mia interpretazione. Il Dialogo è, a mio giudizio, un'opera sapienziale seria. Ma la serietà non deriva dal fatto che vi è una forte vena di pessimismo, quanto piuttosto dal fatto che pessimismo e ironia si danno la mano, e non solo questi due ma molti altri termini contrastanti eppure correlativi. Ciò che il Dialogo sottolinea è la nozione stessa di contrasto: per ogni pro c'è un contro, per ogni più un meno. In altre parole, il leitmotif del Dialogo è la *polarità*. A tutta prima, questa può sembrare un'idea troppo moderna, ma credo sia facile convincersi che corrisponde realmente alla mentalità degli antichi. Si badi bene che parlando di polarità non intendo un tentativo di estrarre sinteticamente dei principi teoretici: ciò è sì estraneo all'universo mentale degli antichi Mesopotamici. Voglio invece descrivere soltanto l'accentuazione messa sui poli opposti della realtà e della attività umana; invece di una teoria deduttiva, si tratta dunque di un elenco pratico che deriva dal desiderio di coprire, analiticamente, il maggior terreno possibile. Un ideale della sapienza è di conoscere tutto, tutti i molteplici aspetti della realtà nella loro opposizione come pure nella loro complementarità. Conoscere gli estremi termini vuol dire anche conoscere tutto ciò che vi è in mezzo: conoscere i due lati della medaglia, le due versioni di una storia significa avvicinarsi il più possibile alla realtà di ciò che accade – visto da destra e visto da sinistra, diremmo noi ⁽⁸⁾.

In questa concezione la sapienza non è, o non è ancora, la capacità di scoprire poche, semplici, indivisibili e ultime cause da cui si possano derivare gli aspetti superficiali, gli « accidenti », della realtà. È in questo senso che la sapienza non è filosofia come la intenderanno i Greci, non è metafisica o ontologia. Invece, sapienza è molteplicità d'esperienza, ampiezza di conoscenza, capacità di scoprire le reciproche relazioni fra opposti. È quindi il risultato di osservazioni caleidoscopiche sulla fioritura esterna invece che di riflessioni penetranti fino alle radici. È in linea con questo ideale che il modello paradigmatico della sapienza mesopotamica, è, come lo vedo io, Gilgamesh – o per lo meno l'ultimo Gilgamesh –, l'uomo assetato di esporsi a una cerchia

(8) Vedi già un accenno in questo senso in A. Ungnad, *Zur babylonischen Lebensphilosophie: AfO*, 15 (1951), p. 74: « 'Jedes Ding hat zwei Seiten' so könnte man das... überschreiben ».

La struttura formale è diversa perché presenta due contendenti che vantano le rispettive virtù, combattendo quindi, verbalmente ma accanitamente, l'uno contro l'altro con lo scopo di dimostrare, ciascuno, la propria superiorità sull'altro. Gli argomenti sono presentati dunque da persone diverse (invece che dalla stessa, come lo schiavo del Dialogo), riguardano tutti lo stesso argomento (mentre nel Dialogo gli argomenti cambiano con ogni strofa, sì che da questo punto di vista il Dialogo appare come un catalogo di tenzoni), sono *pro domo sua* (invece che in astratto), e sono di solito piuttosto lunghi (senza, dunque, il vivace gioco di botta e risposta che troviamo nel Dialogo). Ma vi è una somiglianza di base nello sforzo di individuare i pro e i contro per determinati aspetti della realtà, oltre ad altri paralleli come quello di una possibile rappresentazione mimica. Due aspetti delle tenzoni, possono aiutarci a comprendere meglio la natura del Dialogo, e cioè in primo luogo l'introduzione mitologica delle tenzoni, che dà un tono di serietà e impegno alla tenzone stessa (nonostante i controeffetti satirici che si ritrovano nel testo), e in secondo luogo il verdetto finale che viene dato fra i due contendenti: vi è, in altre parole, un'impostazione teleologica che non solo documenta, di nuovo, la fondamentale serietà dell'opera, ma che mostra anche un barlume di quella capacità per la sintesi che abbiamo detto essere tipica dei Greci e che si manifesta in modo incipiente qui nel desiderio di stabilire delle gerarchie fra gli esseri. Se il Dialogo è un erede spirituale delle tenzoni, ne resta confermata la serietà, in modo particolare per la strofa finale che corrisponde a quello che nelle tenzoni è il giudizio: la morte è l'unica cosa certa per l'uomo, ed è comune a tutti, questo il verdetto che è dato non in forma mitologica da un dio, ma in spirito sapienziale da uno schiavo. Inoltre si può anche osservare che lo schema giuridico delle tenzoni, con l'accento posto sulla capacità di convincere un giudice o un pubblico mediante l'uso di argomenti e di una retorica convincente, ci riporta anch'esso al confronto con i sofisti che si presentavano appunto con quell'interesse per valori relativi che è proprio degli avvocati.

Le tenzoni e il Dialogo ci riportano forse anche, secondo una direzione diversa, verso un altro filone della filosofia presocratica, cioè Eraclito, che sottolineava con passione il valore positivo del contrasto, della polarità, della « guerra » come diceva lui. Certo vi è in lui un superamento della semplice constatazione, e lo sviluppo incipiente di una dottrina teorica basata su principi universali quale era impensabile in Mesopotamia (nessuna dottrina del « divenire » costì). Ma ciononostante non sembra ozioso notare come la ricognizione empirica di contrasti esistenti di fatto nella realtà avesse già subito una lunga maturazione in quell'Oriente che era effettivamente *vicino*, dopo tutto, all'Efeso di Eraclito. Sorprendente è soprattutto che i confronti possono estendersi anche sul piano formale, come nel passo seguente (per citare solo uno fra i tanti frammenti che potrebbero quasi addursi come commentario al nostro Dialogo):

ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη	Dio è il giorno e la notte,
χειμῶν θέρος	inverno estate,
πόλεμος εἰρήνη	guerra pace,
κόρος λιμός	sazietà e fame
[πάναντία ἄπαντα,	[cioè tutti gli opposti,
οὔτος ὁ νοῦς] ⁽¹²⁾ .	questo è il significato].

I LIMITI DELLA FORMULAZIONE DIALOGICA.

Potrà sembrare a questo punto che l'interpretazione « filosofica » del Dialogo è stata spinta troppo oltre, e che il confronto addirittura con Eraclito è eccessivo. Non si tratta forse soltanto, nel caso del Dialogo, di un'operetta modesta, senza pretese speculative, che intende solo ripresentare materiale già noto in una cornice che è di per sé semplice e che può avere al massimo il valore di dare una certa unità letteraria ai *disiecta membra* di recezione folkloristica? Certo dev'essere messo in chiaro che con la mia interpretazione non ho inteso ritrovare nel Dialogo le tracce di un vero e proprio sforzo filosofico sistematicamente inteso. Vi è però, mi sembra, un certo impegno e una certa ispirazione sapienziale che fanno del poema più di una semplice farsa. Non vi sarà magari grande originalità: gli argomenti adottati pro e contro derivano da una lunga tradizione proverbiale, e lo stesso tema centrale del contrasto e della polarità si può riportare molto in là nel tempo. Ma vi è una innegabile freschezza e originalità nel modo in cui il vecchio problema è risentito e ripresentato: si tratta di uno sforzo riuscito di portare, in modo enfatico e drammatico, al livello della coscienza, ciò che secoli di cultura avevano intravisto in modo più o meno chiaro. Il Dialogo rappresenta cioè il momento in cui percezioni di fondo sulla natura dell'universo e della realtà — quali quelle sul cotto e sul crudo studiate da Lévi-Strauss — vengono elevate a un livello di riflessione più conscia e sofisticata. Non è, quindi, la filosofia greca, ma un passo sulla strada che vi ci porta.

Né d'altro canto, mi pare che la mia interpretazione sia troppo « ottimista ». Quelli che nel passato hanno visto nel Dialogo un'opera fondamentalmente seria, l'hanno concepito appunto come un Dialogo del *Pessimismo*, dove pessimismo vuol dire cinismo, relativismo. L'unica risposta che il Dialogo potrebbe provocare sarebbe un'alzata di spalle, ed è in questo senso che si intende il finale «Ma allora cos'è che è buono?» del padrone. Questa sfumatura è certo parte del Dialogo, ma il punto è che non si tratta di un relativismo fine a se stesso. Si ricollegano a questo le osservazioni fatte da Bottéro nell'articolo citato all'inizio, secondo il quale l'accettazione del relativismo umano è precisamente una prova della trascendenza divina; in altre parole,

(12) G. S. Kirk e J. E. Raven, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge 1962, N. 207 (= Diels 67), da Ippolito.

il relativismo si c'è, ma solo sul piano umano. Quello che io ho voluto sottolineare qui è la controparte delle conclusioni di Bottéro, e cioè che è una funzione del saggio di sapere riconoscere e additare le forme prese da questo relativismo. Si pensi ai versi ben noti dell'Ecclesiaste:

<i>'et lāledet</i>	C'è un momento per la nascita
<i>w'et lāmūt</i>	e un momento per la morte,
<i>'et lāta'at</i>	un momento per piantare
<i>w'et lā'āqōr nātūa'</i> ⁽¹³⁾ .	e un momento per sradicar ciò che s'è piantato.

L'elenco degli opposti è simile a quello che troviamo nel Dialogo, ed è un elenco che di per sé potrebbe essere letto con disperazione, proprio perché non vi è niente di semplice e stabile. Se ciò non è il caso è perché i contrasti sono introdotti da un versetto che dà la chiave giusta per la lettura del passo:

<i>lakkol z'mān</i>	C'è un tempo per tutto,
<i>w'et l'kāl-ħefes</i>	e un momento per ogni scelta
<i>taħaṭ haššāmāyim</i> ⁽¹⁴⁾ .	qui sotto il cielo.

I contrasti ci sono, sì, in questo mondo, ma la sapienza sta appunto nel saperli valutare e nel scegliere i momenti giusti; per ogni cosa si può trovare una ragione: bisogna avere la destrezza mentale per saperlo fare, e per saper cogliere il momento adatto a questa, il momento adatto a quella ragione. Nel nostro Dialogo, il « momento » è dettato allo schiavo dalle continue giravolte del padrone; il dialogo serve bene a fissare lo sfondo contro il quale si staglia con chiarezza lo sviluppo che l'autore vuol dare al suo pensiero: per ogni decisione, ecco una giustificazione, per ogni difficoltà, una soluzione. Il dialogo, anche se fittizio, comporta pur sempre un certo movimento, e lo scontro continuo che ne risulta fra padrone e schiavo accentua l'effetto di cinismo. Non è come nell'Ecclesiaste, dove i contrasti sono espressi in forma pacata ed espositiva, a illustrazione della premessa iniziale: «C'è un momento per tutto...». Nel Dialogo invece il riconoscimento degli stessi contrasti diventa una forma di autodifesa da parte dello schiavo di fronte ai capricci del padrone, e dà perciò l'impressione che allo schiavo importi solo di sapersi barcamenare, e meno invece di un messaggio sapienziale più profondo. Quest'impressione di indifferenza di fronte alla verità è anche rafforzata dal fatto che il padrone, immancabilmente, cambia il parere proprio subito dopo che lo schiavo gli ha dato dei buoni motivi per attenersi alla sua prima decisione. Al padrone,

(13) Eccl. 3 : 2.

(14) Eccl. 3 : 1.

dunque, non importa sapere i motivi per cui un'azione mette o non mette conto, è sostanzialmente indifferente all'argomentazione.

Tutto ciò è un risultato inevitabile della forma letteraria scelta, come troviamo essere il caso più e più volte nella letteratura « comica » di tutti i tempi – basti pensare a uno dei capolavori di questo tipo, cioè Don Chisciotte, comico e forsanche cinico in certi rispetti, soprattutto a prima lettura, ma certo ricco di una ispirazione seria e impegnativa. Nel Dialogo, l'impostazione seria risulta soprattutto dal finale che serve a dare unità alla serie di contrasti espressi nel corpo del Dialogo.

L'ULTIMA STROFA COME RISOLUZIONE TEMATICA.

Nell'ultima strofa lo schema della polarità viene interrotto, in due modi: da un lato il padrone, come abbiamo già notato, pone una domanda invece di annunciare una decisione, e d'altro canto non prospetta un'alternativa allo schiavo, sicché a prima vista non si nota alcun contrasto di opposti. In effetti, però, il tema della polarità viene reintrodotta in maniera sottile, con una deviazione dallo schema solito che, proprio in quanto deviazione, acquista un rilievo speciale. Mi riferisco alla massima che viene citata dallo schiavo per descrivere la limitazione dell'essere umano:

- 83 *Ayyū arku ša šamē illū'*, Chi è così grande che possa salire
in cielo,
84 *ayyū rapšu ša eršetam ugammeru?* chi così vasto che possa comprendere
la terra?

Il massimo raggiungibile, che è appunto negato all'uomo, è formulato proprio in termini di contrasto, e complementarità, fra due termini antitetici, alto e basso, cielo e terra. Il posto di preminenza che questa massima ha nell'ambito del Dialogo, più il fatto che è una massima di lunga tradizione sapienziale (l'avevamo già anche trovata in Gilgamesh), può essere visto come un gesto consapevole da parte dell'autore, che vuole con ciò dichiarare esplicitamente il tema centrale del proprio messaggio, cioè appunto il tema della polarità.

Allo stesso tempo l'ultima strofa propone anche la *risoluzione* del contrasto insito nell'idea di polarità – poiché alla morte non si può dire né sì né no, e in essa le due classi sociali dei liberi e degli schiavi si trovano accomunate e livellate. Perciò non vi è altro per entrambi che accettare, insieme, la comune fine. A una prima lettura, non si ha, a dire il vero, l'impressione che padrone e schiavo siano d'accordo, soprattutto perché il padrone risponde, alla l. 85, con un « no », e questo « no » sembra esprimere il suo rifiuto di accettare le osservazioni dello schiavo riguardo alla morte. Il padrone, in effetti, par quasi che voglia rivolgere lo stesso argomento contro lo schiavo e dire: « No, invece ucciderò te ». Ma non credo che questa sia la giusta lettura.

L'ironia del finale è intesa ad alleviare il colpo di una rude verità: il ruolo della morte nella vita. Ma neanche l'ironia della situazione vale a neutralizzare completamente lo sfondo triste della conclusione, dal che resta forse pur sempre giustificato il titolo moderno di Dialogo del Pessimismo. Cerchiamo però di capire anche questo sullo sfondo della tradizione sapienziale. La controparte dell'ideale di un sapere caleidoscopico è la convinzione che l'umiltà è un atteggiamento fondamentale dell'uomo di fronte alla realtà (questo è il tema sviluppato da Bottéro nell'articolo più volte ricordato). Il saggio non è un Prometeo che vince le sue battaglie da sé; è un individuo impegnato sì a sviluppare le proprie doti ma anche pronto ad accettare i propri limiti; il saggio è, per riprendere pensieri già sviluppati, non il primo, ma l'ultimo Gilgamesh. Anche nel Dialogo, si noti, come in Gilgamesh, il padrone mostra una certa umiltà ponendo una domanda, e una domanda fondamentale, dopo nove strofe di decisioni indipendenti che l'avevano lasciato insoddisfatto; alla fine anch'egli si accorge, da arrogante e autosufficiente che era, che ha bisogno degli altri. Quanto allo schiavo, proprio dopo essersi destreggiato con abilità di fronte a ogni ostacolo, dopo aver vinto, da un punto di vista personale, quella che era stata come una tenzone, dopo aver sfoggiato l'ampiezza del suo sapere, ne mostra ora anche la profondità, accettando i propri limiti, che sono i limiti della finitezza umana. Nessuna traccia, più, di sofismo, in questo - forse invece, un'anticipazione dell'esperienza socratica, γνῶθι σεαυτόν «Conosci te stesso!».