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, cosi aspro ed estremo, tutto cib, e altro, rende credibile la spiegazione in chiave satirica. Questa è stata proposta da Speiser, in un articolo del 1954, e suggerita anche indipendentetnente, e con qualche differenza, da Bohl [1]. Gli studi precedenti sul soggetto erano tutti concordi in una valutazione pessimistica donde, appunto, il titolo. I due pih 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. Konig, *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 Bohl, *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 Bohl, *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 *BWL*); G. R. Castellino, *Sapienza Babilonese*, Torino 1962.

Nel 1965 Jean BottCro tennc a Ginevra una conferenza sul nostro testo, che pubblicò poi l'anno seguente sotto il litolo « 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 percib forsc, e sfortunatamente, meno « visibile » di quanto non meriti fra Assiriologi e studiosi dell'Oriente Antico. Con una argomentazione convincente e con fine sensibilità letteraria, BottCro suggerisce che l'interpretazione dcl 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 pcrb di carattere fondamentalmente serio, e propugna la tesi dell'incomprensibilità delle cose, della debolezza della mente umana, e della trascendenzn degli dei che, soli, hanno la chiave per spiegare la realtk. I risultati principali dell'analisi di BottCro mi sembrano ben fondati, e se io desidero proporrc qui ancora un'altra interpretazione, essa non è da considerarsi in contrasto, ma piuttosto in complementarità con quella dello studioso francesc. Da un lato sento anch'io la necessità di integrare l'uno con l'altro i due aspetti, pessimistic~e satirico, non solo perch6 mi sembrano di fatto presenti nell'opera, ma anche perché, come cercherb 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 BottCro, *trascendente*, in 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 cosi dire, sempre pit 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'interpretazionc del messaggio di un'opera acquisti grandemente in valore se la si pub ancorarc 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 concezionc 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 pit 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 antefatto, 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 chc si riferiscono agli stessi o a simili argomenti. A volte, la connessione fra proverbi è ovvia:

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

Il rapporto fra il primo detto e il secondo è ovvio (e qucsto è un esempio volutamente scmplice per mettere più facilmente in mostra, quasi come un paradigma, le caratteristichc che ci interessano). È un rapporto che viene stilisticamente sottolineato dalle ripetizioni in entrambi i detti di parole identichc, trannc che per la doppia negazionc nel secondo. Il tcsto cunciforme usa poi anche un simbolo grafico per indicare la stretta corrclazione 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 suggcrisce immediatamente chc 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 effctti il rapporto fra i due non è cosi ovvio e immediato come nel primo caso:

Mannu gitrun, mannu šar?	Chi ha soldi, chi è ricco?
Ana manni uṭli anaṣṣar?	Per chi dcvo riscrvarmi (in sposa)?
Ša tarammi,	Colui che ami—
u nīra tušatti (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 effctti 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 scmplice di struttura che non il precedcnte, ma anch'esso trasmette un senso di contrasto in quanto la risoluzione della scenetta & 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	Di colui che ami
niršu tušatti.	(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, si che insieme li si possa considerare un'unità pih 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, cih 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	*Amēlu ša sinništa irammū*	L'uomo che ama una donna
		kūra u nissata imašši.	dimentica dolore e tristezza.

b	51	*Sinništu būrat,*	La donna è una trappola,
		būrat, šuttat, ḫirīt;	una trappola, un buco, una fossa;
	52	*sinništu patar parzilli šēlu*	la donna è un affilato stiletto di ferro
		fa *ikkisu kišād eṭl*[*i*] (6).	che taglia il collo degli uomini.

Non vi è certo difficoltà a cogliere il significato delle singole massime. Inoltre si pub 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 pub essere una bella, ma anche una brutta cosa. La connessione resterebbe perb 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	'*Arad* [*mita*]*ng*[*ur*]*anni!*'	'Schiavo, sentimi bene!'
		'*Annū, bēli, annū!*'	'Eccomi, padron mio, eccomi!'
	47	'*Sinniš*[*ta*] lilyam[–ma]! '	'Voglio innamorarmi d'una donna'
		'*Rāma, bēli, rā*[*ma*]*!*	'Sì, padron mio, innamorati pure!
a	48	*Amēlu* fa *sinništa irammū*	l'uomo che ama una donna
		kūra u nissata imašši'.	dimentica dolore e tristezza'.
	49	'*Ē arad, anāku*	'No, schiavo, non io,
		sinništam–ma lā arām'.	non m'innamorerb d'alcuna donna'.
	50	'[*Lā ta*]*rāma, bēli,*	'Certo che no, padron mio,
		lā tar[*āma*]!	non innamorarti!
b	51	*Sinništu būrat,*	La donna è una trappola,
		būrat, šuttat, ḫirīt;	una trappola, un buco, una fossa;
	52	*sinništu patar parzilli šēlu*	la donna è un affilato stiletto di ferro
		ša ikkisu kišād eṭl[*i*]'.	che taglia il collo degli uomini'.

Ora si che la prima massima e le altre due sono chiaramentc poste l'una contro l'altra: il contrasto è enfatico e voluto. Le massime sono incastonate, per cosi dire, in una montatura che ne mettc in risalto l'interdipendenza *e*, per cib 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'cdizione 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 cib si evita la possibilità di ogni ambiguità nell'interpretazione delle massime. E 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, cd è percib 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 cib 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 perch6 il padrone, per la prima volta nel Dialogo, fa *una domanda* invece di annunciare una decisiorie:

80	'*Eninna mīnu ṭāba?*'	'Ma allora cos'è che è buono?'

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

contenuto, è perb positiva nella forma, cosi 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 ṭāba.*	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 pib sopra:

83	*Ayyū arku ša šamē illū*[1],	(Perchd) chi è cosi grande che possa salire in cielo,
84	*ayyū rapšu ša erṣetam ugammeru?'*	chi cosi vasto che possa comprenderc la terra?'

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

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

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

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

La congiunzione « e » lega saldamentr il proposito drl 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 acconsentc, ma rompcndo lo schema.

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

La ripetizione « Si 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 cercherb di mostrare pih in 18, un elemento di semplice e convinta adesione.

Ritornando per ora a considerazioni formali, vale la pena di mettei-e in risalto come una tale variazione, relativamente minore, appaia invece qualc un notevole salto stilistico rispetto alla monotonia (o devo dire « monotonalit8 » per evitare la sfumatura negativa del primo termine?) delle ripetizioni precedenti. Retrospettivamente, 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 clel finale non è propriamente una risoluzione in crescendo perché non vi è nulla che ne crei lentamentc l'anticipazione. Si tratta invcce di una rottura improvvisa, tanto più efficace in quanto è inaspettata. E perh una rottura che segnala, ben chiaramentc, la fine della composizione; il carnbio formale, piccolo di per sé ma ingigantito dal contrasto con la monotonia precedente, sottolinea l'introduzione di una risoluzione concettuale a cih che era stato esposto prima. L'effetto sul lettore, e specialmente sull'ascoltatore (tanto più se gli interlocutori univano un acconlpagnamento mimico alla presentazione orale), è di sbilanciare lo schiavo, che non pub più ormai servire come il servizievolc filosofo di palazzo pronto a razionalizzare una scelta già fatta. Al contrario cgli deve assumersi delle responsabilità proprie e dichiarare il suo credo. Tutto cib, ovviamente, dà un gran rilievo alla sua risposta che potrebbe prenderc dozzine di forme diverse.

Cib vuole anche dire chc entrambi gli interlocutori acquistano di colpo una certn personalità. Proprio la mancanza di un antefatto, di una cornice, di uno sviluppo drammatico aveva permesso di formarci un'idea della personalità degli intcrlocutori e di prepararci ad anticiparne le reazioni di fronte all'imprevisto. Ora che l'imprevisto succede, la personalità di entrambi emerge quasi in inaniera 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 inolto vicina, senonché nelle raccolte inanca l'irnpalcatura del dialogo fittizio. Di conseguenza le raccolte restano senza un'organica unit& 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, dimodochd 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 – cosi 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 c risposta. Cib che interessa qui è proprio notare come la tradizione sapienziale venisse sperimentando moduli diversi ma in partc 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 pub anche notare nel Dialogo uno sviluppo concettuale nella sequenza dei temi, il chc 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 piacerc: cosi la prima strofa prospctta un viaggio al palazzo (il contesto è rotto, ma potrebhe 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 cioi: 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 c 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
attività di maggiore impegno quale si manifesta nel	ottenere	strofa 4. figli strofa 5. proprietk strofa 6. amor di donna
	dare	strofa 7. sacrifici religiosi strofa 8. crediti a privati strofa 9. donazioni pubbliche
bene ultimo		strofa 10. morte

A parte i dettagli dello schema, che pub forse sembrare eccessivamcnte 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 piir serio e impegnativo di tutti.

Il Dialogo come gara di abilità sapienziale.

In ogni niodo, gli argomenti non sono schcrzosi, 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 cffetto ironico e satirico? Vorrei suggerire un'alternativa.

Nell'anibito del dialogo fittizio è il padrone che dà il tono, per cosi dire: è lui che fa le domande, e con cib determina la direzione che deve prendere il poema. È anche lui che, facendo ogni volta niarcia 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 tnettere 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 piir difficili – e lo schiavo si mostra sempre all'altezza. Lo schiavo sa offrire cib 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 cosi 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 c 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. Cib 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 pub 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: cib è si 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 delln sapienza è di conoscere tutto, tutti i molteplici aspetti della realtà nella loro opposizione come pure nella loro complementarità. Conoscere gli estrcmi termini vuol dire anche conoscere tutto cib che vi è in mezzo: conoscere i duc lati della medaglia, le due versioni di una storia significa avvicinarsi il più possibile alla realtà di cih che accade – visto da destra e visto da sinistra, diremmo noi [8].

In questa concezione la sapicnza 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 realtk. E 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. E quindi il risultato di osservazioni caleidoscopiche sulla fioritura esterna invece che di riflessioni penetranti fino allc radici. È in linea con questo ideale che il modello paradigmatico della sapienza mcsopotamica, è, cotne lo vedo io, Gilgamesh – o per lo meno l'ultimo Gilgamesh –, l'uomo assctato 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... iiberschreiben ».

sempre più vasta di contatti, e con cib assetato di maggiore esperienza, più ampie conoscenze, l'uomo - come dice il prologo -

fa nagba īmuru [adi ši]ddi māti	che vide tutto, fino ai confini della terra
[fa kullat]a idū kalā[-ma ilḫ]⌜susu⌝	che sperimentb ogni cosa, considerò tutto quanto,
.....	.....
[rā]š nēmeqi fa kalāmi ī[dū]	dotato di sapienza, che conosce tutto,
[ni]ṣirta īmur-ma katimta [upattā] (9)	che vide cib che è nascosto, rivelb cib che è coperto.

La formula del sapere globale, dell'onniscienza come *summum bonum* e ideale di perfezione, è visibile in tanti aspetti della civiltà mesopotamica. Dai vocabolari ai codici, dalle liste degli dèi agli omina - dappertutto si manifesta la passione per l'elenco. I Mesopotainici non svilupparono una teoria linguistica, ma in quanto a « schedari » di materiale grezzo non ebbero rivali; e nello stesso modo misero insieine una casistica legale attentissima e anchc bene organizzata, ma senza enucleare principi di giurisprudenza; e conseguirono notevoli altezzc nell'empirismo tccnico, ma senza formulare dottrine scientifiche di matematica, geometria o chimica. Vi è nei loro elenchi una specie di *horror vacui* concettuale: ogni particolare deve essere inserito, e nessun peccato è più grande di un peccato di omissione, un atteggiamento di cui gli antichi stessi mostrano consapevolezza quando, per esempio, si riferiscono nelle loro preghiere a peccati che conoscono o che possono non conoscere. Vale anche la pena di notare come nella lingua la giustapposizione di antonimi si trovi spesso in formule idiomatiche proprio per indicare totalità e compiutezza - come per esempio nell'espressione *eliš u šapliš* « sopra e sotto » praticamente nel significato di « dappertutto » (10). Questo modulo lessicale si trova, com'è ben noto, anche in altre lingue semitiche, ed è stato studiato specialmente in ebraico, dove si trova a volte in contesti esegeticamente importanti - per esempio nella descrizione del peccato di Adamo ed Eva, per i quali mangiare del frutto proibito significava venire a conoscere *ṭob ûra'* « il bene e il male » (11).

(9) *Gilgamesh* I i 1-2. 4-5, cf. F. M. Th. De Liagre Böhl, *Het Gilgamesj Epos*, Paris-Amsterdam 1958, p. 119.

(10) *CAD* E, p. 96.

(11) Cf. recentemente J. Bailey, *Initiation and the Primeval Woman in Gilgamesh and Genesis: JBL*, 89 (1970), pp. 144 sgg. Per un'analisi filologica dei termini per opposti in ebraico cf. P. Boccaccio, *I termini contrari come espressioni della totalità in ebraico (I)*: « Biblica a, **33** (1952), pp. 173-90 (la continuazione dell'articolo resta inedita). Sull'ideale enciclopedico o « elencativo » della sapienza antico-orientale cf. A. Alt, *Die Weisheit Salomos*: « Theologische Literatur-Zeitungo, 76 (1951), pp. 141-44 = *Kleine Schriften zur Geschichte des Volkes Israel* II, München 1964³, pp. 94-98.

Alla luce di queste considerazioni, il Dialogo del Pessimismo emerge come il manifesto intellettuale dell'ideale caleidoscopico della sapienza. Lo scopo è sapere il pro e il contro di ogni aspetto della realtà, e in cib rientra pure la capacita di riconoscere il lato pessimistico e quello ironico della vita. La stessa scelta degli interlocutori segue lo schema dei contrasti: un padrone e uno schiavo, i due poli opposti della società umana. In tal modo il loro carattere di « tipi », invece di individui concreti, che avevamo gia notato, è accentuato dal contrasto: servono a simboleggiare proprio il contenuto del dialogo in cui appaiono come interlocutori. E sono anche complementari l'uno all'altro: il padrone dà il tono, propone gli argomenti e determina l'andamento del Dialogo; lo schiavo è come un corridore che fa una buona corsa e sc la cava bene in tutti gli ostacoli. Lo schiavo ci appare dunque come lo sfavorito dei due che perb non solo accetta, ma anche supera la sfida, ottenendo con cib immediatamente la simpatia del lettore. È lo schiavo, percib, che emerge come il « filosofo », e che si guadagna la nostra stima per la sua destrezza. Xllo stesso tempo, perb, la ginnastica mentale del passare disinvoltamcnte da una posizione all'altra con un atteggiamento accomodante e servile sembrano mettere su di lui il marchio dell'opportunista.

SOFISTI, TENZONI, PRESOCRATICI.

L'opportunismo dialettico dello schiavo fa ripensare all'atteggiamento dei sofisti in Grecia. Erano anch'essi filosofi che si gloriavano della loro sagacità e destrezza nell'addurre argomenti pro e contro qualunque posizione, anche pro e contro la stessa posizione allo stesso tempo. L'assoluto era per loro meno iinportante che non una raccolta di valori relativi: si direbbe che loro meta era totalità d'esperienza invece che verità ontologica. Il contrasto con Socrate (accentuato certo dall'impostazione pregiudiziale delle nostre fonti) doveva per forza farli passare nella storia come opportunisti con scarsa integrità intellettuale. Ma se li si considera sullo sfondo della cultura sapienziale del vicino Oriente antico (senza voler percib sostenere una tesi di derivazione storica diretta) si pub vedere nel loro sforzo, proprio come nello sforzo dell'autore del nostro Dialogo, l'attuazione cosciente di un valido ideale intellettuale. E come se i loro metodi avessero provvisto i dati analitici, derivati da osservazioni empiriche, su cui, e su cui soltanto, poteva basarsi la formidabile spinta interiore verso una sintesi sistematica e unificatrice da parte di Socrate e dei suoi seguaci.

Voglio anche accennare qui, ma solo di passaggio, a un altro confronto che si potrebbe stabilire fra il Dialogo del Pessimismo e, da una parte, un tipo precedente di letteratura sapienziale mesopotamica, dall'altra, ancora un diverso filone della filosofia greca.

Il primo confronto è con le tenzoni, che abbondano fin da epoca sumerica.

La struttura formale è diversa perché presenta due contendenti che vantano le rispettive virth, 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, si 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 realta, 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 pub anche osservare che lo schema giuridico delle tenzoni, con l'accento posto sulla capacitn 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 dl una dottrina teorica hasata su principi universali quale era impensabile in Mesopotamia (nessuna dottrina del «divenire» costi). Ma ciononostante non sembra ozioso notnre come la ricognizione empirica di contrasti esistenti di fatto nella realta 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,
χειμὼν θέρος	inverno estate,
πόλεμος εἰρήνη	guerra pace,
κόρος λιμός	sazietà e fame
[τἀναντία ἅπαντα,	[cioè tutti gli opposti,
οὗτος 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 oltrc, e che il confronto addirittura con Eraclito it eccessivo. Non si tratta forse soltanto, nel caso del Dialogo, di un'operetta modesta, senza pretese speculative, che intende solo riprcsentare materialc già noto in una cornice che it di per sé semplice e che pub avere al massimo il valore di dare una certa unità letteraria ai *disjecta 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 sistematicamentc inteso. Vi è pcrb, 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 addotti pro e contro derivano da una lunga tradizione proverbiale, e lo stesso tema centrale del contrasto e della polarità si pub riportarc molto in là nel tempo. Ma vi è una innegabile freschczza 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, cib che sccoli di cultura avevano intravisto in modo più o meno chiaro. Il Dialogo rapprcsenta ciot 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.

NC 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 padronc. Questa sfumatura è certo parte del Dialogo, ma il punto è che non si tratta di un relativism fine a se stesso. Si ricollegano a questo le osservazioni fatte da Bottéro nell'articolo citato all'inizio, secondo il quale I'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 sì c'è, ma solo sul piano umano. Quello che io ho voluto sottolineare qui è la controparte delle conclusioni di Bottéro, e ciot 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:

'eṯ lāledeṯ	C'è un momento per la nascita
w^e'eṯ lāmûṯ	e un momento per la morte,
'et lāṭa'aṯ	un momento per piantare
w^e'et lā'ăqôr nātûa' (13).	c un momento per sradicar cib 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 perchd non vi è niente di semplice e stabile. Se cib non è il caso è perché i contrasti sono introdotti da un versetto che dà la chiave giusta per la lettura del passo:

lakkol z^emān	C'è un tempo per tutto,
w^e'eṯ l^ekāl–ḥefeṣ	e un momento per ogni scelta
taḥaṯ haššāmāyim (14).	qui sotto il cielo.

I contrasti ci sono, si, 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't 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 percib 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 cib è un risultato inevitabile della forma letteraria scelta, come troviamo essere il caso pih 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 impcgnativa. Nel Dialogo, l'impostazione seria risulta soprattutto dal finale che serve a dare unit& 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 dccisione, e d'altro canto non prospetta un'alternativa allo schiavo, sicché a prima vista non si nota alcun contrasto di opposti. In effctti, pcrb, il tema della polarità viene reintrodotto in manicra 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'esserc umano:

83	*Ayyū arku ša šamē illū*[1],	Chi e cosi grande che possa salire in cielo,
84	*ayyū rapšu ša erṣetam ugammeru?*	chi cosi 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, pih 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 cib dichiarare esplicitamente il tema centrale del proprio messaggio, cioè appunto il tema della polarità.

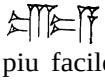
Allo stesso tempo l'ultima strofa propone anche la *risoluzione* del contrasto insito nell'idea di polarità – poiché alla morte non si pub dire né sì né no, e in essa le due classi sociali dei liberi e degli schiavi si trovano accomunate e livellate. Percib non vi è altro per entrambi che accettare, 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 ucciderh te ». Ma non credo che questa sia la giusta lettura.

Prima di tutto, è stato proprio lo schiavo a suggerire che la morte deve sopraggiungere per *entrambi*, cioè per sé stesso oltre che il padrone:

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

Una risposta negativa non avrebbc molto significato. Ma, inoltre, il padrone dice che « manderà » lo schiavo *innanzi* a lui, il che sottintende che anche lui, il padrone, lo seguirà. Il « no » del padrone non è quindi rivolto all'idea della rnorte, ma si riferisce piuttosto alla massima che precede immediatamente nel testo:

85	*Ē arad: adakkam–ma,*	No, schiavo (hai ragione, nessuno pub salire in cielo o abbracciare la terra, percib)
	pānātu''a ušallakka.	ti manderb innanzi a me uccidendoti.

A volere, si potrebbe plausibilmente emendare il testo, che a questo punto ci è conservato in un solo manoscritto (a, di Assur) che contiene già parecchi errori [15]. Invece di *ē* « no », si potrebbe leggere  *ū'a* « ahimé », ammettendo un semplice caso di aplografia reso anche piu facile dal fatto chc nelle strofe precedenti il padrone aveva in effetti sempre detto *ē* « no ». Di conseguenza la lettura sarebbe:

85	*Ū'a! arad adakkam–ma*	Ahimé, schiavo! (hai ragione, percib non mi resta che)
	pānātu''a ušallakka.	mandarti innanzi a me uccidendoti.

In ogni modo, la risposta finale dello schiavo arriva come un assenso:

86	*U bēli lū 3 ūmī*	(Si) e per il mio padrone neanche tre giorni
	kī arkīya iballuṭu.	sarà possibile vivere senza di me.

Vi è certo una nota ironica in questo finale, soprattutto nel senso che il padronc, prendendo alla lettera l'osservazione dello schiavo, intende subito passare a fatti estremi; mostra dunque poca intelligenza, confermando l'impressione che il lettore si era venuto formando durante il dialogo, al quale il padrone non apporta nulla se non i soggetti. E per contrasto vien messa in rilievo una volta di più l'astuzia mentale dello schiavo – invece di spaventarsi, acconsente freddamente e oggettivamente. L'epilogo sottinteso è che il padrone cambierà un'ennesima volta d'opinione!

(15) Cf. *BWL*, p. 143.

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 perb 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 σαυτόν «Conosci te stesso!».

A 15
A 16
A 17

CENTRO PER LE ANTICHITÀ E LA STORIA DELL'ARTE DEL VICINO ORIENTE

G. BUCCELLATI

TRE SAGGI SULLA SAPIENZA MESOPOTAMICA

Estratto da ORIENS ANTIQWS - XI (1972)

ROMA 1972