

TRE SAGGI SULLA SAPIENZA MESOPOTAMICA - III

LA TEODICEA: CONDANNA DELL'ABULIA POLITICA

G. BUCCELLATI - Los Angeles e Roma

L'opera che ci proponiamo di esaminare è una delle più considerevoli realizzazioni formali della letteratura accadica. E perb, allo stesso tempo, un'opera con un messaggio profondo e sentito, senza nulla di pedante come può capitare a volte quando le limitazioni di rigide regole formali si sovrappongono all'ispirazione e ne soffocano la spontaneità. Qui invece vi è un libero flusso d'espressione, controllato e incanalato in schemi regolari da una istintiva sensibilità per ciò che è ordinato e regolare.

SCHEMA CONCETTUALE.

La Teodicea è scritta nella forma di un dialogo, tra un individuo che descrive le proprie sofferenze e un altro che risponde con espressioni varie di consolazione, esortazione o rimprovero. Il sofferente parla per primo, e si rivolge all'interlocutore chiamandolo « saggio » (*āšišu*); questi risponde riferendosi all'altro come « amico onorato » (*na'du ibru*). Il testo prosegue senza un ovvio sviluppo drammatico, ma solo con l'alternarsi di « domande » e « risposte ». Vedremo presto come si debba qualificare la nozione stessa di « dialogo » e anche di « domanda » e « risposta », ma per ora cercheremo semplicemente di render conto del contenuto attenendoci ai significati più ovvi ed espliciti.

Le « domande », dunque, esprimono vari aspetti della sofferenza. Essi vertono, nell'ordine in cui vengono presentati dal poeta:

sulla mancanza di affetti familiari (strofa I),
la povertà (III),
la violenza e rapacità di ricchi e potenti (V),
la fortuna degli empi (VII),
l'impoverimento dei nobili (XVII),
il sovvertimento del diritto d'anzianità (XXIII),
l'accettazione da parte del pubblico dell'ingiustizia e della violenza (XXV).

Sono sette problemi diversi, a cui se ne aggiungevano certo, nel testo completo, altri cinque corrispondenti a cinque delle strofe mancanti. Pur considerando queste lacune, si riscontra nell'opera un certo crescendo, che va dalla descrizione di problemi personali incontrati dal poeta (mancanza d'affetti e povertà) a quella di problemi sociali che affliggono la comunità intera: e anche questi mali sembrano essere ordinati secondo un certo schema che include prima il peccato di *hybris* (violenza ed empietà di ricchi e potenti) poi l'inspiegato mutamento di sorti (impoverimento dei nobili e sovvertimento dei canoni d'anzianità) e si conclude con una condanna generale del pubblico che con apatia e irresponsabilità avalla i mali descritti precedentemente.

Due strofe in cui parla il «sofferente» non registrano tanto dei problemi come tali, quanto piuttosto delle dichiarazioni di cib che il «sofferente» ha deciso di fare. La prima si trova alla metà del poema, nella strofa tredicesima, che è la più bella di tutte e su cui ci soffermeremo a lungo più in là; è un manifesto «rivoluzionario», in cui il poeta dice di voler andar contro ogni tradizione religiosa e culturale, e di volersi dare al vagabondaggio. La seconda è alla fine, cioè la ventisettesima e ultima strofa, in cui il sofferente proclama di essersi sempre comportato con la più grande umiltà, e implora l'aiuto degli dei che sembrano averlo abbandonato.

Le «risposte» del «saggio» a cui il sofferente si rivolge riprendono naturalmente i temi proposti nelle domande, e servono anche spesso da transizione alle domande che seguono, ma nel proporre delle soluzioni ai problemi introducono anche dei temi secondari che vengono sviluppati come in contrappunto. Così la prima risposta proclama il valore della pietà e dell'umiltà (11), un tema che viene ripetuto nella seconda risposta (IV). Mancando con cib di convincere il suo interlocutore, il saggio elabora con una certa finezza due importanti corollari della sua fiducia nell'ordine divino: gli dei sono inscrutabili (VI) e immutabili (VIII). Più in là gli stessi argomenti vengono ripetuti (XX, XXII, XXIV), a volte con singolare efficacia espressiva, ma non con nuove elaborazioni tematiche. Solo alla fine vi sono, nel parlare del saggio, due sviluppi nuovi. Nella strofa ventiquattresima, dopo aver ripetuto l'assioma dell'inscrutabilità divina, il saggio ripete in effetti gli argomenti del sofferente facendoli suoi e così mostrando, per la prima volta, di capire e accettare i problemi del sofferente. Così pure e ancora più esplicitamente, il saggio accetta l'ultima ossewazione del sofferente, e cioè quella in merito alla colpevole apatia del pubblico, e vi dà una base teologica: gli dei, creando l'uomo, gli hanno dato «in eredità per sempre non la verità ma la falsità» (*sarrāti u lā kīnāti išrukūšu*, 280)⁽¹⁾; è perciò

(1) Tutti i numeri delle linee del testo si riferiscono all'edizione di W. G. Lambert, *Babylonian Wisdom Literature*, Oxford 1960, pp. 70-88.

che il pubblico non fa che dar briglia ai violenti e contribuire all'oppressione dei poveri.

UNITÀ COMPOSITIVA.

Guardando all'opera nel suo complesso ne risulta quindi una decisa unità di composizione, che non è ovvia a una prima lettura, e che non mi pare sia stata sufficientemente riconosciuta dai vari studiosi che se ne sono occupati. E vero che ogni conclusione in questo senso è viziata dal fatto che vi sono nel testo considerevoli lacune, ma almeno la tendenza generale mi sembra chiara.

Iniziatosi con l'espressione delle sofferenze personali del protagonista, il corso del dialogo viene mutato dal saggio che propone il tema della pietà e umiltà verso gli dei, e suggerisce al tempo stesso che i problemi individuali debbano essere visti nella prospettiva più ampia dei problemi generali della società. Il sofferente lo prende in parola e passa in rivista i mali che affliggono l'umanità intera. A metà strada esprime con intensa emozione i propri sentimenti di fronte alla situazione che sta dipingendo: è meglio rinunciare alle tradizioni religiose e culturali di una tale società e andarsene vagabondando in un superamento di ogni convenzione. Come la discussione dei mali sociali riprenda dopo una tale esplosione lirica non ci è dato, purtroppo, di sapere per via delle lacune, ma il dialogo sembra continuare l'esplorazione del male del mondo secondo le prospettive già delineate nella prima metà del dialogo.

Verso la fine si apre uno squarcio di comprensione tra sofferente e saggio: quest'ultimo fa sua l'angustia del sofferente, ammettendo la propria incapacità di spiegare l'ingiustizia. Il sofferente approfitta subito dello spiraglio e propone quella che è in effetti una soluzione del problema, ma lo fa in sordina, senza fanfare, tanto che non ci s'accorge che questa è la soluzione: la radice dei mali sociali è nell'apatia del pubblico. Il saggio riecheggia subito il tema e lo fa suo, introducendo la dimensione teologica: il pubblico è *così* perchè è stato *creato* tale. E questa la conclusione intellettuale dell'opera; ma è seguita ancora dalla conclusione lirica, l'ultima strofa, in cui il sofferente torna inaspettatamente alla propria miseria personale, ed esprime la propria speranza nel mondo divino.

LA TESI CENTRALE: CONDANNA DELLA SOCIETÀ.

Così, alla fine, gli dei sono effettivamente rivendicati e giustificati. Questa « teo-dicea » è avvenuta emotivamente con l'accettazione, da parte del sofferente, dei suoi guai e il rinnovamento della sua speranza personale verso l'efficacia operativa degli dei. Ed è avvenuta anche sul piano intellettuale, ma non tanto con i motivi tradizionali dell'inscrutabilità e immutabilità degli

dei, quanto piuttosto con la tesi originale che la colpa dei mali sociali è da trovarsi nella società stessa, nella irresponsabilità con cui il pubblico di fatto protegge il ricco e abbandona a se stesso il povero. Dio è assolto perchè bisogna incriminare la società. Ecco come la tesi appare nelle parole del sofferente che, come si è detto, la propone per primo:

| | | | | |
|-----|----------------------------------|-------------------------------------|--|--|
| 267 | <i>Ušašqū</i> <i>ušappal</i> | <i>amāt kabti</i> <i>dunnamā</i> | <i>ša litmudu</i> <i>ša lā išū</i> | <i>šagāša</i> <i>hibi[ltā].</i> |
| 269 | <i>Ukannū</i> <i>uṭarradū</i> | <i>ragga</i> <i>kīna</i> | <i>ša anzillašu</i> <i>ša ṭēm ili</i> | <i>ki[ttu]</i> ⁽²⁾ <i>pu[qqu].</i> |
| 271 | <i>Umallū</i> <i>uragqā</i> | <i>pašalla</i> <i>išpikka</i> | <i>ša ḥabbili</i> <i>ša pišnuqi</i> | <i>ni[sirtašu]</i> <i>ti'us[su].</i> |
| 273 | <i>Udannan</i> <i>ulāla</i> | <i>šaḷṭa</i> <i>ibbatū</i> | <i>ša puḥuršu</i> <i>idarrisū</i> | <i>ann[u]</i> <i>lā le'[ā].</i> |

267 Si esalta la parola del potente che è un esperto nel malfare, e si opprime il poveretto che non ha fatto niente di male.

269 Si accetta il malvagio i cui crimini vengono giustificati, e ci si disfa dell'onestuomo che bada al voler di dio.

271 Si riempie d'oro il magazzino dei gangsters, e si svuota di cibo l'armadio del mendicante.

273 Si sostiene il signorotto, la cui compagnia (dovrebbe essere considerata) un delitto, e si distrugge il debole, si esilia chi non ha potere.

La dicotomia, sottolineata ritmicamente dalla serie di doppi versi, è chiara, ed è su essa che si basa la condanna dell'agire del pubblico. E il pubblico che favorisce il continuare dell'ingiustizia e della violenza coprendo, come fa, di onorabilità il malvagio e lasciando invece andare alla deriva i poveretti; con tal modo d'agire la società mina i presupposti dell'ordine su cui è fondata, e si scava da sé la fossa.

Nella sua rielaborazione teologica dello stesso tema, che segue immediatamente nella strofa seguente, il saggio dice che gli dei creatori Enlil, Ea e Ninḥursag

| | | | | |
|-----|--------------------------------|--|----------------------------------|----------------------------------|
| 279 | <i>šarkū</i> <i>sarrāti</i> | <i>ana amelūti</i> <i>u lā kīnāti</i> | <i>itgura</i> <i>išrukūšu</i> | <i>dabāba</i> <i>santakka</i> |
|-----|--------------------------------|--|----------------------------------|----------------------------------|

279 in dono all'umanità diedero una lingua doppia, e in permanente eredità non la verità ma la menzogna.

(2) Per la lettura *ki[ttu]* cf. CAD A/2, p. 153 s. v. *anzillu*; R. D. Biggs, *ANET*³, p. 604.

Dopo di che riccheggia da vicino le parole del sofferente:

| | | | | |
|-----|----------------------------------|---|---|---------------------------------------|
| 281 | <i>Šarhiš</i> 'šay-mi, | <i>ša šarī</i> <i>mešrū</i> | <i>idabbubū</i> <i>illakū</i> | <i>dumqīšu:</i> <i>idāšu.'</i> |
| 283 | <i>Šarrāqiš</i> <i>šarkūš</i> | <i>ulammanū</i> <i>nullāti</i> | <i>dunnamā</i> <i>ikappudūšu</i> | <i>amēla</i> <i>nirta.</i> |
| 285 | <i>Sarris</i> <i>Šarbābiš</i> | <i>kala lumni</i> <i>ušharammūšu</i> | <i>šūhuzūšu aššu</i> <i>uballūšu</i> | <i>lā išū...</i> <i>kīma lāmi.</i> |

281 Così gli uomini proclamano ad alta voce la bontà del ricco:
'E (come) un re - (dicono) - gli è compagna la ricchezza '.

283 (E al tempo stesso) calunniano il povero come se fosse un ladro,
gli regalano maldicenze, e ne procurano (in pratica) la morte;

285 come se fosse un criminale gli fan soffrire ogni sorta di male,
perché non ha un protettore influente (?),
spaventandolo lo riducono al nulla, lo spengono come brace
in cenere.

E di nuovo il tema della falsa onorabilità che il pubblico concede al ricco e potente solo perché è ricco e potente, e del mancato impegno al « contratto sociale » per cui il gruppo umano nel suo complesso viene meno ai suoi stessi membri individuali. Si noti bene che non è fatta menzione alcuna dei leader politici: la colpa vien fatta ricadere non sul re, su preti, militari o chi sa altri, ma sulla comunità che avalla ciò che non dovrebbe. Non è un processo a delle istituzioni, ma a degli atteggiamenti. Non si tratta di trovare capri espiatori, ma bensì di criticare alla radice la coscienza collettiva.

* * *

ANALISI FORMALE: ELEMENTI STATICI.

Vorrei dunque vedere nell'opera lo sviluppo di una tesi di pensiero, e non semplicemente una collezione di massime o di espressioni liriche sulla sofferenza. A tutta prima si direbbe che le strutture formali sono tali da mascherare, invece che mettere in evidenza, tale sviluppo. E, soprattutto, lo schema rigido dell'opera a creare tale impressione.

Ogni strofa corrisponde esattamente o a una domanda o a una risposta, in ordine perfettamente alternante. Le strofe sono tutte della stessa lunghezza, 11 versi per ciascuna, e i versi sono tutti della stessa struttura: due emistichi, ognuno diviso a sua volta a metà. Ogni verso risulta diviso, perciò, in quattro segmenti, che corrispondono probabilmente a quattro unità d'accento; bisogna dire che le nostre conoscenze in merito al sistema accentuativo accadico sono approssimative, ma siamo aiutati nella nostra analisi da

un sistema grafico piuttosto preciso che si trova su parte dei manoscritti cuneiformi del nostro testo: le linee orizzontali indicano la divisione in strofe, quelle verticali la divisione del verso in quattro segmenti. Unità di significato corrispondono per la maggior parte alla divisione in segmenti e in emistichi. Vediamo un distico a caso:

| | | | | |
|-----|---------------------|--------------------|----------------|--------------------|
| 245 | <i>išáddad</i> | ina <i>miṣrāti</i> | <i>zārū</i> | <i>eléppa</i> |
| | trascina | sui canali | il genitore | una barca |
| 246 | ina <i>qirib</i> | <i>dunni</i> | <i>rámi</i> | <i>bukiršu</i> |
| | (e) nel (suo) letto | | giace (malato) | il suo primogenito |

Si noterà l'insolito ordine delle parole, particolarmente nel primo verso, che in accadico normale suonerebbe: *zārū ina miṣrati eleppa išaddad*. L'inversione ha un effetto chiastico, in quanto il verbo *išaddad*, messo all'inizio della frase contro le regole normali della prosa, provoca una specie d'attesa che viene poi conclusa dalla sequenza normale nel verso seguente – un meccanismo, questo, che serve fra l'altro a far identificare il distico come un'unità a sé. Si noti anche come lo stato costruito venga rotto, per così dire, dalla divisione fra i due segmenti di un emistichio (*ina qirib dunni*) servendo così in effetti a segnalare la natura delle divisioni interne agli emistichi: i primi due e gli ultimi due segmenti di un verso sono infatti spesso congiunti strettamente fra loro da rapporti sintattici come quello notato, più che non sia vero di solito fra un emistichio e l'altro⁽³⁾. In un caso (l. 72) i due segmenti di uno stesso emistichio consistono persino di una stessa parola.

Ciò che bisogna ritenere da tutto ciò per la nostra argomentazione è semplicemente che la forte struttura ritmica all'interno di ogni strofa, e la perfetta corrispondenza formale tra una strofa e l'altra (cioè a dire tra domanda e risposta, domanda e risposta, e così via) provocano un'impressione fortemente statica soprattutto a una prima lettura del poema. Quest'impressione è poi anche intensificata dal fatto che tutti i versi di una stessa strofa, oltre alla forte uniformità ritmica, mostrano anche la peculiarità di cominciare con la stessa sillaba, dato che, infatti, il poema è acrostico (sul contenuto dell'acrostico ritorneremo più tardi). Da un punto di vista formale, la ripetizione della stessa sillaba per undici volte di seguito all'inizio di ogni verso di una strofa serve da contrappunto qualitativo all'effetto ritmico che è già apparente, da un punto di vista quantitativo e tonico, nel numero di sillabe e nella natura accentuativa dei quattro segmenti di ogni verso.

Bisogna notare che l'acrostico ha un effetto unificatore solo all'interno delle singole strofe. Dal punto di vista della composizione intera del poema, invece, l'acrostico serve ben poco (da un punto di vista formale, almeno);

(3) Per i casi di stato costruito fra un emistichio e l'altro cf. linee 185 e 256.

contenutisticamente è un'altra storia, come si vedrà). Il lettore, o ascoltatore, non può tener presente allo stesso tempo lo sviluppo dell'acrostico e lo sviluppo interno del poema da una strofa all'altra. Quindi come meccanismo formale l'acrostico ha un'azione di freno anziché d'impulso dinamico.

ELEMENTI DINAMICI: IL VERSO ASIMMETRICO.

Tale impulso non manca, perb, nella Teodicea, solo che bisogna guardare in un'altra direzione. Si è già notato che ogni strofa consiste di undici versi, e che, d'altro canto, i versi possono essere raggruppati in distici. La disparità numerica è subito apparente, cioè: l'unità strofica non può consistere solo di distici. Consiste invece, regolarmente, di cinque distici e un verso a sé. La posizione di questo verso non è fissa, perb per le 18 strofe preservate sulle 27 originarie si può osservare che il verso a sé non è mai il primo, e che vi è una certa preferenza per la terza o l'ultima posizione.

Dal punto di vista tematico questo verso è importante perché costituisce come l'apice dello sviluppo concettuale. E perciò che si trova di preferenza in terza o ultima posizione, cioè alla fine come la conclusione di un crescendo, oppure, come preannuncio, all'inizio (all'inizio cioè: dopo il distico in cui di solito un interlocutore si rivolge all'altro).

Da un punto di vista formale mancano indicazioni esplicite per segnalare di volta in volta la posizione del verso isolato, mancano cioè sia indicazioni intrinseche alla struttura stessa della strofa, come indicazioni grafiche nella tradizione manoscritta. Per isolare il verso, perciò, dobbiamo ricorrere a procedimenti d'esclusione (il verso in questione è quello che rimane dopo aver eliminato gli altri versi come costitutivi di distici a sé) oppure a una identificazione basata sul contenuto. In pratica vi sono pochi dubbi sulla scelta, ma è importante notare come tale scelta non sia predeterminata strutturalmente: ciò vuol dire che vi è un elemento di suspense, di attesa, che serve ad alleggerire l'impressione complessiva di staticità ritmica. La regolarità dei distici è interrotta dal verso asimmetrico che compare inaspettatamente nei punti chiave dello sviluppo tematico.

Vediamone alcuni esempi. Nella terza strofa il sofferente cerca di parare gli insulti del saggio, che nella sua prima risposta (la seconda strofa) lo aveva chiamato un imbecille, invitandolo a riconsiderare con un po' di simpatia i motivi delle sue sofferenze e perciò dei suoi lamenti.

| | | | | |
|----|---------------------------------|---|---|--------------------------------------|
| 23 | <i>Kuṣṣu,</i> <i>kumurrē</i> | <i>ibri, libbaka</i> <i>gipiš tamtim</i> | <i>ša lā iqattū</i> <i>ša lā išū</i> | <i>naqab[su]</i> <i>miṭī[ta].</i> |
| 25 | <i>Kuāšu</i> <i>qūlam-ma</i> | <i>luṣṣiṣka,</i> <i>ana surri</i> | <i>limad</i> <i>šime</i> | <i>amā[tī]</i> <i>qabā[ya].</i> |

| | | | | |
|----|--|---|------------------------------------|--|
| 27 | <i>Kuttum</i> <i>kuširi</i> | <i>gatti</i> <i>šutuqa,</i> | <i>makū</i> <i>ētetiq</i> | <i>ḥāt[i]</i> (4) <i>muttu[ri]</i> (5). |
| 29 | <i>Kubukku</i> <i>kūru</i> | <i>iteniš,</i> <i>u nissatum</i> | <i>baṣil</i> <i>uqattirū</i> | <i>išdi[hu]</i> <i>zimūl'a</i> . |
| 31 | <i>Kurummat</i> ¹ <i>kurunnu</i> | <i>sahḥiya</i> <i>nablaṭ</i> (6) <i>nišī</i> | <i>ana nešbē</i> <i>ṭapāpiš</i> | <i>nes[anni],</i> <i>rū[qanni].</i> |
| 33 | <i>Kunnam-mā</i> | <i>ūm dumqi</i> | <i>alaktašu</i> | <i>alam[mad].</i> |

- 23 Una sorgente la cui riserva non vien mai meno, fratello mio,
così è il tuo spirito,
l'immensità delle maree rigonfie, che non si svuotano mai.
- 25 Ma lasciati porre una domanda, cerca di capirmi bene,
fammi attenzione per un sol momento, ascolta ciò che ho da dire.
- 27 Coperto solo dalla mia pelle, la fame è la mia paura:
scomparsa la mia fortuna, andato il mio prestigio.
- 29 La forza si è indebolita, è la prosperità svanita:
col lamentarmi e il pianto mi si è oscurato il viso.
- 31 Il prodotto dei miei campi è tale che non può neppure saziarmi,
la birra, una necessità per gli altri, è lungi dal bastarmi.
- 33 Se (solo) la felicità fosse ferma in vista, come ci vorrei arrivare!

La suddivisione interna delle strofe sembra fuori dubbio. Dopo i due distici iniziali che servono da *captatio benevolentiae* vengono tre distici che descrivono lo sfacelo fisico e materiale del sofferente. Questi tre distici ripetono tautologicamente lo stesso tema, forse con una traccia di variazioni formali in uno schema chiasmico:

27. male di oggi
28. scomparsa dei beni di ieri
29. scomparsa dei beni di ieri
30. male di oggi.
31-32. scarsità dei beni di oggi.

Resta così a parte, come verso asimmetrico, l'ultimo, che proietta in un certo senso l'attenzione verso il *futuro*, esprimendo il desiderio di felicità permanente, ma che riassume allo stesso tempo, nel dire che la felicità è inarri-
vabile, le delusioni del passato e del presente descritte subito prima.

(4) Per *ḥāt[i]* cf. *AHW*, p. 336, s.v. *ḥātu*; R. D. Biggs, *ANET*³, p. 602.

(5) Per la traduzione di *mutturu* come « prestigio » cf. G. R. Castellino, *La sapienza babilonese*, Torino 1962, p. 53.

(6) Per *nablaṭ* cf. *AHW*, p. 698, s.v. *nablaṭu*; R. D. Biggs, *ANET*³, p. 602.

Un po' più in 18, nella sesta strofa, il saggio risponde di rimettersi al giusto consiglio degli dei, giusto anche se remoto e non sempre tempestivo come si vorrebbe:

| | | | | |
|----|---|--|--------------------------------------|--------------------------------------|
| 56 | <i>Gišimmaru</i> <i>gimil</i> | <i>iš mašrē</i> <i>nagab nēmeqi</i> | <i>aḫi</i> <i>illuk</i> | <i>agr[u]</i> <i>li[qtī].</i> |
| 58 | <i>Gināta-ma</i> | <i>ammatiš</i> | <i>nesi</i> | <i>milik ilim.</i> |
| 59 | <i>Gitmālu</i> <i>gē'iš qarbatim</i> | [<i>siḫrimu</i> <i>irḫiṣu</i> | <i>uṭul</i> <i>itaršu</i> | <i>in[a šēri]:</i> <i>mulmul.</i> |
| 61 | <i>Gēr būli</i> <i>gillat nēšu</i> | <i>lāba</i> <i>īpušu</i> | <i>ša taḫsusu</i> <i>petassu</i> | <i>gana bitru:</i> <i>ḫaštum.</i> |
| 63 | <i>Gīs mašrē</i> <i>gīriš</i> | <i>bed pāni</i> <i>ina ūm lā šimāti</i> | <i>ša gurrunu</i> <i>iqammēšu</i> | <i>makkuru</i> <i>malku.</i> |
| 65 | <i>Girri annūtu</i> <i>Gimil dumqi</i> | <i>īkušū</i> <i>ša ili</i> | <i>alāka</i> <i>darā</i> | <i>taḫših?</i> <i>šite'e!</i> |

56 (Tu sei) di gran valore (come) una palma, fratello mio, un albero prezioso,

dotato di gran sapienza, come un gioiello (d'oro).

58 (Ti senti) certo come la terra (è ferma) ma ben remoto è il piano degli dei.

59 Guarda, nella campagna aperta, all'onagro, che è pien di sé: col calpestare quasi un diluvio i campi, (si provoca) la freccia che sta per coglierlo.

61 Vieni a guardar bene: hai parlato del leone, il terrore del bestiame -
(orbene) per i crimini che il leone ha fatto la fossa, aperta, lo (sta già aspettando).

63 O il nuovo ricco che si dB le arie, che ammuccia e ammassa i beni:
al rogo il re lo farà bruciare, senza che arrivi a una fine naturale.

65 Desideri anche tu d'incamminarti per questa strada ch'essi hanno percorso?

E la buona e certa ricompensa degli dei che tu devi cercare invece!

I tre esempi dell'onagro, del leone e dell'arricchito costituiscono chiaramente un'unità, suddivisa in tre distici, con un certo crescendo interno: l'onagro borioso, il leone potente, e l'arricchito sia borioso che potente. Si tratta di esempi che vogliono avere il valore di documentazione reale, e che si presentano allo stesso tempo come metafore che devono applicarsi

al caso specifico del sofferente: bisogna considerare il tuo caso sub specie *aeternitatis*, come nel caso dell'onagro, ecc. Si noti come anche qui lo sviluppo del tema principale occupi un'intera terzina, come nella terza strofa che abbiamo visto prima.

La *captatio benevolentiae* del sofferente non è andata persa, e questa volta il saggio, invece che con insulti, si rivolge al sofferente con grandi complimenti – che hanno forse una nota ironica proprio in quanto sono iperbolici, e anche dato che il saggio procede subito a dire che il sofferente è pur sempre un illuso e un ignorante. Il verso asimmetrico, che è qui in terza posizione, enunzia appunto il tema che è poi sviluppato nella terzina: «sembri ben sicuro nel giudicare che tutto va storto, ma in effetti non vedi abbastanza lontano, non hai la pazienza d'attendere che gli dei possano manifestarsi: se dessi solo tempo al tempo!» L'ultimo distico è una esortazione moralistica che trae la lezione dagli esempi precedenti, e nel contrasto fra il valore negativo degli esempi addotti e l'incoraggiamento a cercare in futuro ciò che è positivo sembra costituire un'unità a sé, cioè: un vero distico.

L'esempio delle due strofe che abbiamo commentato sarà sufficiente per mostrare il valore stilistico del verso asimmetrico: esso serve a rompere la monotonia dello schema che si era notata prima, e introduce un elemento dinamico nella composizione. Mentre la transizione da domanda a risposta è sempre prevedibile, neutralizzando così, come si è visto, quell'effetto drammatico che ci si potrebbe aspettare per via della forma dialogica, il movimento all'interno di ogni stanza è invece imprevedibile, e perciò molto più reale e vario. Bisogna anche notare che benché non vi siano segnalazioni formali per individuare il verso asimmetrico, né di struttura né di grafia, lo sviluppo concettuale è tale che non vi è praticamente mai dubbio nella scelta. Per lo meno, mi trovo personalmente d'accordo con le scelte fatte da Lambert (7) in ogni caso tranne uno, quello della strofa tredicesima che vedremo fra poco.

LA PERSONALITÀ DEGLI INTERLOCUTORI.

In genere è vero, come ho detto poco sopra, che il poema non presenta alcuno sviluppo drammatico – che anche qui, cioè, come nel Dialogo del Pessimismo, la struttura dialogica è semplicemente fittizia. Come nel Dialogo, non vi è antifatto, non vi è cornice o contesto narrativo, non vi è azione che si accompagni allo scambio di domande e risposte. Non solo tutto ciò non è esplicito, ma non è neanche sottinteso, in quanto ogni intreccio sarebbe superfluo per la comprensione del messaggio.

(7) Se non vado errato, Lambert è stato il primo a notare l'esistenza e il ruolo del verso asimmetrico (*BWL*, p. 66) e a isolarlo consistentemente nella sua edizione.

E anche vero perb, e merita d'essere sottolineato nei particolari, che vi è uno sviluppo d'altro genere e cioè quello che si pub notare nella personalità dei due interlocutori - anche se è ridotto e velato. Il sofferente e il saggio sono più che semplici portavoci in bocca ai quali vengono messe piccole collezioni di massime. Hanno invece anche una certa caratterizzazione, che trapela da ciò che dicono. Il «saggio» è un po' come una *caricatura* di un vero saggio: mostra una certa intolleranza per il sofferente e in genere ben poca sensibilità per la sofferenza come tale; per converso, è troppo sicuro di sé, compiacente e con un'aria di affettata superiorità. Così il presunto saggio non esita a insultare il sofferente, e lo sforzo che fa per portar conforto e consiglio sembra insincero. E lui che adduce argomenti, diciamo, filosofici e teologici, ma ne esce principalmente come un pedante senza originalità. In effetti la conclusione originale che abbiamo notato, quella che accusa il pubblico di indifferenza, è suggerita non dal saggio ma dal sofferente, benché il saggio la faccia subito sua e la provveda della «necessaria» impalcatura teologica. Questo è in essenza un cambiamento d'opinione da parte del saggio e, in quella che è altrimenti una completa mancanza di sviluppo drammatico, il cambiamento è come un piccolo colpo di scena. E la prima volta che i due acconsentono; l'accordo è di carattere intellettuale, ma il sofferente lo vede e lo sente sul piano emotivo, soprattutto dopo gli insulti che ha ricevuto, e così dice al saggio:

287 *rēmēnāta ibri*

Sei (proprio) uno che ha compassione, amico mio!

L'esclamazione è tanto più significativa in quanto poco prima il sofferente aveva richiesto con un accento particolare la comprensione del saggio:

265 *utaqqam-ma ibri, limad šibqīya*

fa' bene attenzione, amico mio, (cerca di) capire le mie idee.

Il sofferente emerge dunque come dotato di maggior sensibilità e maggior originalità allo stesso tempo, e si acquista rapidamente la simpatia del lettore, in contrasto con il saggio. Dei due interlocutori, quindi, si pub ben dire che il sofferente è il vero *protagonista*: la lunghezza reciproca delle due parti è identica, tranne che il sofferente ha una strofa in più, quella della conclusione; ma la quasi parità è solo sul piano quantitativo, perché altrimenti dal confronto con il saggio il sofferente esce molto avvantaggiato.

L'«IO LIRICO» DEL SOFFERENTE.

Quest'impressione che il sofferente sia il vero protagonista viene convalidata da un'osservazione di fatto che mi sembra importante. Il sofferente

parla spesso in prima persona, il saggio invece solo una volta ⁽⁸⁾:

34 sanpa *p̄iya*

La mia bocca è moderata.

Il saggio parla invece quasi sempre in seconda persona:

13 *Narām saḥḥika tušakpid lemuttam*

Caro (il mio amico) il tuo spirito (ribelle) non fa che pensare al peggio.

14 *Na'da temka tumaššil lā lē'īš*

Hai reso il tuo fine intendimento simile a quello di un imbecille.

78 *Ša tuštaddinu lā murqā*

79 kitta tattad?—ma *uṣurti ili tanaṣṣu*.

Cib a cui pensi tu è perverso,

ti sei disfatto di cib che è giusto e bestemmi i disegni divini.

E così via. Non è quindi a caso se il lettore viene a considerare l'«io» del poema come il protagonista, e si identifica sempre più con lui, a contrasto con il saggio. Il fatto è che l'autore stesso, volutamente, ci prospetta il sofferente come la personificazione del suo punto di vista, come il suo eroe.

In linea con queste osservazioni vorrei anche suggerire che l'acrostico non si riferisce necessariamente all'autore, come si intende di solito, ma piuttosto al sofferente. L'acrostico dice:

Anāku Saggil—kinam—ubbib, mašmaššu, kāribu ša ili u šarri

Io, Saggil—kinam—ubbib, l'esorcista, sono uno che benedice sia gli dei che il re.

L'accento è precisamente su *anāku*, «io», l'«io» che parla in tutto il poema. Certo non è escluso che il nome possa anche essere quello dell'autore, ma cib è di importanza relativa come fatto letterario. Nell'economia del poema, mi sembra che l'«io» dell'acrostico debba essere lo stesso «io» del testo, cioè un «io» lirico prima che un «io» storico.

In tal caso, il sofferente viene individuato in maniera concreta, con il nome proprio, la professione, e, per così dire, la confessione religiosa e politica. Vi è, in questo, in maniera velata, quasi un antefatto per il poema.

(8) I verbi che iniziano la dodicesima strofa, in cui parla il saggio, vengono di solito intesi come di prima persona. Essendo per tutti nella coniugazione D, potrebbero anche essere della terza persona e avere come soggetto o dio (al quale vengono altrove attribuiti i benefici di cui l'uomo può godere) o forse meglio un saggio ideale a cui il sofferente dovrebbe conformarsi. Dato lo stato lacunoso del testo è impossibile scegliere fra le varie possibilità; io propenderei per l'ultima soluzione, per i motivi indicati più giù nel corso dell'articolo.

Ma più che altro vi è una tal quale precisazione della personalità di uno degli interlocutori che era già emerso, dall'analisi interna, come il vero protagonista. Questa differenziazione tra sofferente e saggio, e la risoluzione finale del saggio che acconsente con il sofferente e che si apre a lui con uno spiraglio di comprensiva sensibilità, è l'unico elemento di sviluppo drammatico che si può rintracciare nel poema. E come se il contrasto grammaticale e psicologico dell'«io» e del «tu» nel corso del poema si risolvesse alla fine in un comune «noi», derivante dall'aver conseguito accordo e sintonia - un passaggio, si potrebbe dire, da un formale «io e voi» all'amichevole «io e tu».

* * *

Nel corso dell'esposizione fatta finora ho suggerito dapprima una tesi d'interpretazione generale (unit8 di sviluppo concettuale con risoluzione in chiave più propriamente politica che non religiosa) e poi ho analizzato alcuni tratti della struttura formale dell'opera (natura fittizia del dialogo, valore stilistico del verso asimmetrico e presenza di un certo sviluppo nella personalità degli interlocutori). Vorrei ora rivolgermi da ultimo alla considerazione di due temi particolari che hanno un posto di rilievo nella Teodicea: chiamiamoli il tema dell'ideale nomade e quello della finitezza umana.

L'IDEALE NOMADE.

Proprio nel bel mezzo del poema, alla strofa tredicesima, si trova una specie di manifesto rivoluzionario, proclamato dal sofferente, che è un piccolo gioiello nel suo genere. Purtroppo le strofe che precedono e seguono sono quasi completamente distrutte, sicché il contesto immediato resta in parte oscuro. Da quello che rimane della strofa dodicesima sembra che il saggio porti ad esempio qualcuno le cui azioni dovevano essere tipiche della cultura mesopotamica comunemente accettata. Il soggetto dei verbi può essere della prima o della terza persona, e io inclinerei per la terza persona. Comunque sia, questa persona modello si prende cura di bambini, bada al volere degli dei, «cerca cib che e nei comuni desideri della gente» (*hiših̄tu*). Questa ultima frase è importante, perché la stessa radice *hašāhu* «desiderare» si ritrova nell'appassionata risposta del sofferente e poi di nuovo nella replica del saggio. Ma leggiamo ora la sorprendente proclamazione del sofferente:

| | | | | |
|-----|--------------------|------------------|------------------|------------------|
| 133 | <i>Bīta</i> | <i>luddi</i> | [|] |
| | <i>bīšā</i> | <i>ayyahših̄</i> | [|] |
| 135 | <i>Pilludē ili</i> | <i>lūmēš</i> | <i>parš[ī</i> | <i>luka]bbis</i> |
| | <i>bēra</i> | <i>lunakkis</i> | <i>lu[šabši]</i> | <i>akla.</i> |
| 137 | <i>Birta</i> | <i>lullik</i> | <i>nēsāti</i> | <i>lūhuz.</i> |

| | | | | |
|-----|---------------------------------|--|---|---|
| 138 | <i>Bēra</i> <i>bēra</i> | <i>lupti</i> <i>kēdi</i> | <i>ag[ā]</i> <i>šarrāqiš¹</i> | <i>lumaššir,</i> <i>[lu]rtappud.</i> |
| 140 | <i>Bitbītiš</i> <i>beriš</i> | <i>lūterruba</i> <i>lutte''elū-me</i> | <i>lūnē'</i> <i>sulē</i> | <i>bubūti</i> <i>lūšā[d]</i> |
| 142 | <i>Pisnuqiš</i> <i>bēš</i> | <i>ana qirbi</i> • <i>dumqu</i> | <i>lūt[ēr</i> [|]] |

133 Non voglio più saperne di una casa, ...
né desiderare beni e proprietà...

135 lasciar perdere la religione e mettermi sotto i piedi il culto
e i riti,
ammazzare un vitello ma solo per farne cibo.

137 E invece mi metterò per la strada, in cammino verso lontani
luoghi.

138 Mi scaverò un pozzo per dissetarmi quanto voglio,
come un ladro vagabonderò per la campagna aperta.

140 Andrò di casa in casa per tener via la fame,
e pur con la fame andrò di su e di giù, seguendo la mia strada.

142 Ridotto a mendicare, mi volgerò di dentro
perché lontano è ciò che è buono...

E l'unica volta che il sofferente annuncia un programma di vita, e non è a caso che questo squarcio si apre proprio nel mezzo dell'opera: partito dalla considerazione delle sofferenze personali e trasferitosi sul livello dei mali che affliggono il gruppo sociale intero, il sofferente sembra perdere, invece di guadagnare, speranza. E così dà voce al suo nuovo credo, spregiudicato e rivoluzionario, in cui si rivolge proprio contro i beni tradizionali, quel normale desiderio (*hišihitu*) dei beni della vita borghese che al «saggio» sembrava, nella strofa precedente, come l'ideale più semplice e raggiungibile. Quasi sopraffatto dall'impeto del sofferente il saggio risponde minimizzando certo molto le cose:

145 [E]pšēt nišī lā tahših []

Ma (allora) non desideri la (normale) attività umana...

Questo respingere la cultura normale è per ora in chiave emotiva e personale; attraverso una riconsiderazione che purtroppo è in parte perduta nelle lacune, arriveremo poi a risentire la condanna della società formulata, nelle ultime strofe, come una soluzione *razionale* dei problemi umani. D'altra parte vi è, in questa tredicesima strofa, un tono di vivo lirismo, che richiama da vicino le prime strofe dell'opera, dove i lamenti erano ancora in

chiave personale ed esistenziale. La strofa serve così da ponte fra l'inizio in chiave lirica e la fine in chiave razionalistica.

Con la condanna della società che vediamo alla fine è quindi come se il sofferente rivendicasse la sostanziale correttezza del rifiuto eniotivo da lui proclamato a voce alta a metà strada. L'ideale nomade è l'alternativa a vivere imprigionati nell'ambito di una società che non sa difendere i suoi valori propri. E meglio essere indipendente e autonomo a costo di soffrire la fame e di dover vagare come un ladro o un mendicante, che accettare le ristrettezze di una società che avalla il male sociale e, percib, quello individuale. E un ideale romantico, vago e, forse, senza reali possibilità di attuazione in quei tempi e luoghi. Ma non è un ideale che resti senza addentellati almeno letterari. Si pensi dapprima a ciò che si era visto a proposito di Gilgamesh: affamato, sporco, vagabondo, simile a un bandito (come dice letteralmente il testo) Gilgamesh vaga per la steppa alla ricerca della vita - quasi personificazione di quello («hippy» che il sofferente vuol imitare. E quando trova il suo prototipo, Utnapishtim, questi gli presenta un'immagine simile nel racconto del diluvio, l'immagine dell'uomo che aveva lasciato perdere casa e beni, anch'egli alla ricerca della vita⁽⁹⁾. Si potrà anche ricordare il dialogo del Pessimismo:

19 *ša amēli muttapaššidi mali karassu*

Di chi se ne fugge (per la campagna) è (sempre) pieno il ventre.

Se si vuol guardare per un istante più a occidente, si potrà ricordare l'ideale di vita «ḥapiru» che sembra trasparire da alcune lettere di el-Amarna⁽¹⁰⁾, oppure, più tardi in Palestina, l'ideale nomade del Vecchio Testamento come rappresentato, ad esempio, dai Recabiti⁽¹¹⁾.

Ho notato all'inizio che il poema non mette in causa i leader politici, ma solo la società stessa e i suoi atteggiamenti. Poteva essere però che pur anche con tale obiettivo limitato ci fosse pericolo che l'opera potesse venir considerata di carattere sedizioso e pericoloso; dopotutto il normale ordine di cose era quello su cui si basavano i governanti, e se molti si fossero associati al credo del sofferente la stabilità del regno non ne avrebbe guadagnato. E forse percib che l'acrostico si preoccupa di puntualizzare le cose dicendo che il nostro eroe è rimasto un suddito leale, «uno che benedice sia gli dei che il re» - la firma non di uno hippy ma di un leale borghese.

(9) Cf. sopra, p. 27.

(10) Cf. M. Liverani, *Il fuoruscitismo in Siria nella tarda età del bronzo*: «Rivista Storica Italiana», 77 (1965), pp. 315-336; id., *Implicazioni sociali nella politica di Abdi-Ashirta di Amurru*: *RSO*, 40 (1965), pp. 267-277; G. Buccellati, *Cities and Nations of Ancient Syria*, Roma 1967, p. 72.

(11) Cf. per es. R. de Vaux, *Les institutions de l'Ancien Testament*, vol. I, Paris 1958, pp. 15-33.

IL TEMA DELLA FINITEZZA UMANA

Accanto al tema dell'ideale nomade si trova accentuato nel poema quello della finitezza umana. E sviluppato da entrambi gli interlocutori, quasi in contrappunto: il sofferente lo propone, potremmo dire, liricamente o esistenzialmente, in quanto descrive i propri limiti ed esprime un forte anelito per andarvi oltre; il « saggio » riprende il tema da un punto di vista oggettivo e cerca di metterlo su basi teologiche. Così, ad esempio, il sofferente in frasi che abbiamo già visto:

33 *Kunnam-mā dm dumqi alaktašu alam[mad]*
Se (solo) la felicità fosse ferma in vista, come ci vorrei arrivare!

143 *Bēš dumqu []*
Lontano è cib che è buono...

Il saggio non manca neanche lui di afflato poetico:

82 *Kī qirib šamē šibqi ilī []*
Come il centro dei cieli sono i piani degli dei...

256 *Libbi ili kīma qirib šamē nesī-ma*
lē'ussu šupšugāt-ma nišū lā lamdā
La mente divina è lontana come il centro dei cieli,
comprenderla è la più gran difficoltà, certo la gente ne è ignorante.

264 *Li'id mind pakkī ilim-ma nišū lā lamdā*
Anche se s'indaga cos'è che vogliono gli dei, certo la gente ne è
ignorante.

L'insistenza sull'ignoranza della « gente » è forse un riflesso del tema centrale dell'opera che è la condanna della società, cioè, appunto, della « gente ». Però l'incertezza e l'ignoranza sono il retaggio di tutti, compresi il saggio e il sofferente. Di fronte a questo mistero che è la presenza superiore degli dei, con una volontà loro ben precisa anche se remota, qualunque uomo deve chinarsi e accettare l'incertezza come un fatto di vita; è così che il saggio rimprovera il sofferente:

58 *Gināta-ma ammatiš nesi milik ilim*
(Ti senti) certo come la terra (è ferma), ma ben remoto è il piano
degli dei.

Cib che il saggio non capisce è che l'unica certezza del sofferente è proprio la sua stessa sofferenza. Ma per il resto, a parte la ribellione romantica della strofa tredicesima, il sofferente non si ribella: è solo questione, per

lui, di *esprimere* dei sentimenti, non tanto di proporre seriamente un credo rivoluzionario, ed è percib che si preoccupa di far domande, secondo l'ideale sapienziale, e di sottolineare la propria umiltà. Ci appare dunque, a voler usare una analogia moderna, più come un Kierkegaard che come un Marx.

L'IDEALE BORGHESE DEL POEMA.

In effetti, non bisogna evitare di mettere l'opera nel suo adeguato contesto letterario, che si potrebbe definire quello di un romanticismo borghese. I problemi personali del sofferente sono mancanza d'affetti, povertà, debolezza fisica. Ma a cercar di stabilire i dettagli della sua situazione si trovano solo delle generalità, e tali che non sembrano per nulla inaudite: perdita del padre in giovane età, scarsità d'affetti, fine del successo di una volta. Gli scappa persino di parlare del «prodotto dei suoi campi», che, sì, è poco, ma dà pur sempre testimonianza di proprietà che restano tuttora sue. Più importante ancora, è il *mutamento* delle sorti che lo affligge:

76 *Elānu kuṣṣudu, pānānu lillu*
iltaqū ḥarḥarū anāku' attāšpil

Lo storpio è (arrivato) in cima, l'idiota avanti (a tutti);
i furfanti salgono, e io mi metto a scendere.

La strofa diciassettesima, purtroppo mutilata, registra i reclami del sofferente perch5 il principe è vestito male, e il povero invece bene, un custode s'è trovato dell'oro e chi era invece preposto all'oro è in povertà, uno che non aveva da mangiare è ora ben pasciuto, mentre il figlio del ricco e del nobile non ha che erba da mangiare ⁽¹²⁾.

Se questo è lo scandalo del sofferente non si tratta certo di un gran rivoluzionario. E allora forse l'acrostico non è tanto una precauzione per difendersi da guai politici, quanto piuttosto una sentita confessione di fede: il sofferente, o l'autore, è *veramente* uno che benedice gli dei e il re, perché la sua fiducia è nei poteri costituiti che lo possono salvare dal caos sociale; è un uomo dunque dell'ordine e della legalità, anche se con notevoli digressioni romantiche.

La struttura formale della sua poesia rispecchia bene questo duplice aspetto. Da un lato, compostezza e equilibrio, sviluppati fino al limite; è questa, in effetti, una delle composizioni, o forse *la* composizione più complessa, formalmente, della letteratura accadica, e la complessità è strettamente connessa con una consapevole maturità nell'uso di moduli e schemi stilistici.

(12) Per il tema del mutamento delle sorti, concepito come un male, cf. il mio articolo *Le Beatitudini sullo sfondo della sapienza mesopotamica*, di prossima pubblicazione in « Bibbia e Oriente ».

Se non è una composizione monotona, è non solo per l'afflato poetico che l'ispira, ma anche per il riuscito impiego del verso asimmetrico che assicura un minimo di dinamismo formale. Siamo dunque di fronte a un autore che sa conseguire stabilità e movimento al tempo stesso.

La delineazione del sofferente che abbiamo or ora tracciato, sul piano personale e letterario, aiuta anche a capire perché non vi sia, alla fine, un giudizio, un verdetto dato da un terzo sulla sua situazione. Il disaccordo fra saggio e sofferente viene risolto, in modo più civile ed elegante, con un compromesso fra i due, un ((gentleman's agreement », per così dire, che non è articolato in maniera precisa, ma che provvede ciononostante una vera risoluzione. Il saggio si associa, come abbiamo visto all'inizio, alla tesi della indifferenza del pubblico. Il sofferente da parte sua proclama esplicitamente la sua fiducia negli dei, che, egli spera, verranno in aiuto a *lui* personalmente e alla *società* che da essi pub aspettare direttive sicure:

295 *Rēša liškun ilu ša idda[n]ni*
rēma lirša ištar ša []:

297 *rē'ūm šamši niši iliš ir[e'e]*

Mi possa portare aiuto il dio che mi gettò da parte
 mi voglia commiserare la dea che (mi lasciò da solo):

certo il mio sole⁽¹³⁾, proprio come un dio, è un buon pastore per
 la società.

(13) Invece che a Šamaš, il dio del sole, quest'espressione potrebbe far riferimento al re, così già B. Landsberger, *Die Babylonische Theodizee: ZA*, **43** (1963), p. 73. L'immagine del sole, come naturalmente quella del pastore, sono comuni per i re mesopotamici, cf. M. J. Seux, *Épithètes royales akkadiennes et sumériennes*, Paris 1967, pp. 244-250, 283-284, 441-446, 460. In tal modo si spiegherebbe bene l'uso del paragone *iliš* « come un dio », che poco bene si adatterebbe a un dio vero e proprio. D'altra parte, a giudicare dalla documentazione raccolta da Seux, la forma *Šamši*, usata del re, occorre solo presso gli Ittiti e in Siria; la stessa forma non è peraltro neanche comune per il dio Šamaš, cf. per esempio C. J. Mullo Weir, *A Lexicon of Accadian Prayers in the Rituals of Expiation*, Oxford 1934, p. 404.

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 ANTIQVVS - XI (1972)

ROMA 1972