

Corso di Laurea magistrale

in

Scienze dell'Antichità: Letterature, Storia e Archeologia

Tesi di Laurea

**La rappresentazione del paesaggio nei
grandi poemi babilonesi: *Atraḥasīs* e
*Gilgameš***

Relatrice

Prof.ssa Paola Coro'

Laureanda

Sara Mahmoudi

Matricola 849193

Anno Accademico

2019 / 2020

Ad Ercole e Giovina

Ringraziamenti

Tra i molti amici che mi hanno aiutato in questo lavoro, voglio ricordare, innanzitutto, il maestro Orlando Donadi a cui sono grata per la gentile concessione delle immagini; egli inoltre mi è stato prodigo di preziosi consigli durante il lavoro di ricerca.

Geraldina mi ha aiutato nei momenti più “bui”, in cui non riuscivo a procedere con la stesura di questa tesi; Paolo, per le indicazioni bibliografiche e per il supporto morale.

Sono grata alla mia famiglia: a Marianonietta, Rocco, Sofia, Riccardo e Andrea, grazie per avermi sempre sostenuto.

Desidero ringraziare la Professoressa Paola Corò, mia relatrice, per avermi fatto appassionare all’Assiriologia.

Indice

Introduzione	9
1. Atrahāsīs	15
1.1. Il paesaggio in Atrahāsīs	18
1.1.1. La rivolta degli Igigi.....	19
1.1.2. Il sovrappopolamento e il rumore umano	22
1.1.3. La prima piaga, la malattia.....	24
1.1.4. I consigli di Enki e la fine della malattia.....	24
1.1.5. La seconda piaga, la carestia.....	28
1.1.6. Il ritorno all'ordine, la fine della carestia	31
1.1.7. La terza piaga, la siccità	34
1.1.8. Il diluvio.....	37
2. Gilgameš	42
2.1. Il paesaggio in Gilgameš	46
2.1.1. Le mura di Uruk, l'ovile	46
2.1.2. I sogni di Gilgameš.....	51
2.1.3. I consigli di Šamaš e l'urlo di Ĥumbaba	57
2.1.4. La Foresta dei Cedri.....	58
2.1.5. La lotta contro Ĥumbaba	60
2.1.6. Ištar e il terribile Toro celeste.....	64
2.1.7. La morte del Toro Celeste e il lamento di Ištar.....	67
2.1.8. Il primo sogno di Enkidu e le confortanti parole di Šamaš.....	69
2.1.9. L'ultimo sogno di Enkidu: gli inferi	71
2.1.10. La morte di Enkidu, il pianto dell'umanità	74
2.1.11. Gilgameš e l'incontro con gli uomini scorpione	77
2.1.12. Il giardino di Šamaš	81
2.1.13. Gilgameš e il colloquio con la taverniera	87
2.1.14. L'incontro con Ūta-napišti	92
2.1.15. Il Diluvio.....	93
2.1.16. Il paesaggio al termine del diluvio	98
Conclusioni	100
Indice delle immagini	105
Indice delle tabelle	106
Abbreviazioni	107
Bibliografia	107

Introduzione

Alla base di questo studio vi è l'analisi e l'individuazione delle varie tipologie di paesaggio nei due grandi poemi babilonesi di *Atraḥasīs* e *Gilgameš*. Questi poemi fanno parte di un ampio corpus di testi definito, dagli studiosi moderni, "letteratura".

La maggior parte della letteratura accadica fu scritta da e per una piccola élite di professionisti e amministratori, ciò significa che la letteratura rispondeva agli interessi, alle preoccupazioni, alle tradizioni, ai valori e alle ideologie di tali persone. Le opere letterarie erano conservate in biblioteche e collezioni private, reali e istituzionali. La letteratura accadica fu scritta sia in prosa che in poesia ed era caratterizzata da un'impronta di creatività e d'immaginazione. La prosa era apprezzata per narrazioni storiche, commemorative, preghiere e composizioni didattiche. La poesia, invece, era utilizzata per narrazioni mitologiche ed epiche, inni, preghiere, lamentazioni e poesie d'amore e fu impiegata per enfatizzare e descrivere le vicende mitiche, di cui scandisce il mutamento e l'evoluzione. Le più significative opere letterarie sugli dei della Mesopotamia sono poesie narrative, inclusi resoconti su come gli dei avessero creato il mondo e la razza umana. Inoltre, vi sono raccolte di storie di conflitti e vittorie tra gli dei e narrazioni su come gli dei avessero creato le istituzioni sociali umane.¹ Attraverso l'analisi di questi testi emergono le voci e i rumori, i colori, le luci, le ombre del popolo e delle terre Vicino Orientali, mettendo in evidenza un'intera rete di significati, di corrispondenza e metafore.²

Obbiettivo della tesi

L'obbiettivo della tesi è di studiare le caratteristiche del paesaggio nei suoi diversi aspetti, di verificare quali tipi di paesaggi sono utilizzati nei poemi e a cosa sono funzionali le descrizioni, in relazione ai diversi episodi in cui si articola la narrazione.

¹ Foster B., 2009.

² Rendu Loisel A.C., 2016, p.19.

Nel corso dell'analisi saranno messi in luce gli artifici retorici (come, ad esempio, formule narrative, similitudini e metafore) utilizzati nella descrizione del paesaggio per esprimerne le peculiarità.

Fonti

La tesi, che si fonda sulle edizioni dei due poemi curate, rispettivamente, da Lambert e Millard e George³, prende in esame il lessico del paesaggio, le caratteristiche della sua rappresentazione, e il linguaggio figurativo che lo caratterizza, per evidenziarne il significato in quanto artificio poetico e retorico.⁴

L'edizione di Lambert e Millard redatta nel 1969 e della sua successiva revisione del 1999, prendono in esame la recensione del testo di *Atraḫasīs* del periodo paleobabilonese, redatta dallo scriba Ipiq-Ayia durante il regno del sovrano Ammi-saduqa. Questa recensione è ripartita su tre tavole e ciascuna di esse presenta otto colonne.⁵

Per quanto concerne il poema di *Gilgameš* come testo di riferimento è stato preso in esame il volume edito da George nel 2003. In questa edizione lo studioso prende in esame diverse versioni e recensioni del poema, come la recensione medio babilonese e quella redatta in babilonese standard, raccogliendo tutti i testi esistenti ed includendo 23 nuovi frammenti. Di queste diverse recensioni è stata presa in esame la versione in babilonese standard. Questa versione è composta da diversi frammenti, i quali sono per lo più rotti o poco leggibili, pertanto il testo è stato integrato con l'ausilio di diverse tavole provenienti da luoghi differenti e appartenenti, in alcuni casi, a recensioni o versioni diverse. I testi presi in considerazione da George provengono dai manoscritti della collezione Kuyunjik

³ Lambert W. G., Millard A. R., 1969; George A., 2003.

⁴Per rappresentazione del paesaggio si indica la descrizione di questo mediante l'ausilio di figure retoriche. Queste servono a dare maggiore incisività a un particolare effetto sonoro o contenuto ad una descrizione, un'immagine e ad un'emozione.

In questi procedimenti stilistici è possibile individuare alcune immagini figurative, queste sono l'insieme di alcune figure retoriche atte ad esprimere una somiglianza o un'analogia. Le immagini figurative sono concrete ed esprimono un tema significativo all'interno del testo. Inoltre, alcune di queste presentano una forte connotazione emotiva e trasmettono "impliciti giudizi di valore". Watson, Wilfred G.E., 1984, p. 251-253.

⁵ Lambert W. G., Millard A. R., 1969.

di Ninive, dagli scavi di Nimrud, Huzirina, Uruk, Babilonia e Borsippa. La datazione di questi manoscritti, inoltre, varia dall'inizio del I millennio a.C. alla fine di questo.⁶ Inoltre, per integrare alcuni sogni dell'eroe Gilgameš è stata presa in esame la versione ittita redatta da Parpola.⁷

Stato degli studi

Il paesaggio, con i suoi diversi aspetti e valori, è stato studiato, prendendo in esame una sola tipologia paesaggistica ed un ampio corpus di testi, da Liverani e Rendou Loisel.⁸ Quest'ultima si è soffermata nello studiare il paesaggio sonoro, cercando di spiegare e contestualizzare tutti i suoni che possono caratterizzare un determinato luogo.⁹

Liverani, invece, si è soffermato sullo studio del paesaggio rurale e dei mutamenti avvenuti a causa dei cambiamenti climatici e dell'urbanizzazione. Nella sezione finale di questo lavoro Liverani fa un breve sunto dei diversi paesaggi che “non sono reali” ma sono descritti in un'ampia documentazione scritta. Questi paesaggi sono amministrativi, normativi, propagandistici, mitico-letterari e delineano la realtà in chiave decisamente diversa.¹⁰ Liverani afferma che “nei miti e nei testi letterari si ha un maggiore interesse più per lo sviluppo della trama narrativa che non per il suo contesto ambientale”.¹¹ Partendo da questa considerazione, il mio lavoro mira a mettere in luce quelle descrizioni dell'ambiente che vengono utilizzate nel poema in funzione dello sviluppo della narrazione.

Il mio lavoro si prefigge il compito di studiare il paesaggio e le sue diverse tipologie in modo sistematico, prendendo in considerazione due tra i principali testi mitologici della tradizione babilonese.

⁶ George A., 2003.

⁷ Parpola S., 1997.

⁸ Liverani M., 2018.; Rendu Loisel A.C., 2016.

⁹ Rendu Loisel A.C., 2016.

¹⁰ Liverani M., 2018.

¹¹ *ibid*, p.137.

Metodologia

L'approccio usato per analizzare l'argomento è stato quello di individuare i versi e isolare al loro interno i lemmi utilizzati per caratterizzare la narrazione.

Secondo Eugenio Turri il paesaggio è la "manifestazione sensibile dell'ambiente, realtà spaziale vista e sentita" ed è l'identificazione delle sue complesse strutture e relazioni, pertanto il paesaggio viene descritto in base alla percezione spaziale e sensoriale. Queste percezioni avvengono mediante la manifestazione di odori, luci, colori e rumori.¹²

Per individuare il paesaggio attestato nel poema, sono partita dallo studio sulle diverse tipologie paesaggistiche e delle loro peculiarità.

Con il termine paesaggio non si definisce soltanto una dimensione visiva ma anche una percezione e organizzazione di ciò che lo sguardo cattura: in tal modo il paesaggio può essere invaso da diversi valori: estetico, emotivo, filosofico, sociale.¹³

Questi valori in connessione alle percezioni spaziali e sensoriali possono caratterizzare un paesaggio antropico, naturalistico, sonoro, cromatico e ultraterreno.

Il paesaggio naturalistico è il frutto degli agenti atmosferici ed è caratterizzato da tutti quegli elementi che contraddistinguono la flora e la fauna. In contrapposizione al paesaggio naturalistico vi è quello antropico, il quale è il frutto dell'elaborato lavoro umano.

Un'altra tipologia di paesaggio è quello paesaggio sonoro (*Soundscape*). In quest'ultimo vi è l'insieme dei suoni che caratterizzano un determinato luogo distinguendoli in suoni della natura, quelli degli animali e quelli prodotti dall'uomo. Questa definizione può essere applicata sia ad ambienti reali che astratti.¹⁴

I suoni, i rumori e le voci dell'antica Mesopotamia, trascritti sulle tavolette, ci restituiscono non solo una realtà sonora ma anche i valori, gli stati affettivi, gli stati di coscienza, gli stili di vita e il pensiero di questa cultura. Questi aspetti influenzano il tono, il timbro e il ritmo della voce, testimoniando sia l'intimità dell'essere che la sua azione nella società.¹⁵

¹² Turri E., 1983, p.52.

¹³ Rendu Loisel A.C., 2016, p.19.

¹⁴ Murray Schafer R., 1985.

¹⁵ Rendu Loisel A. C., 2016, p. 25.

Il paesaggio cromatico è caratterizzato dalla menzione dei colori che caratterizzano un determinato luogo.

Invece, per paesaggio ultraterreno si definiscono tutti quei luoghi in cui dimorano le divinità e i defunti. Questo paesaggio, a seconda di coloro che ne dimorano, è caratterizzato dalla presenza e dall'assenza di luce, da una vegetazione rigogliosa e non. Dopo aver individuato le diverse tipologie paesaggistiche, e gli specifici contenuti secondo cui si sviluppano ho, quindi, individuato i lemmi, le figure retoriche e le immagini figurative utilizzati per delinearli, cercando di spiegare le motivazioni di tali utilizzi, contestualizzandole in base al pensiero, all'ideologia e alle fonti storiche.

Articolazione del lavoro

La tesi è articolata in due capitoli: nel primo capitolo viene preso in esame il poema di *Atraḥasīs*. Dopo una sintesi della vicenda narrata nel poema, il lavoro si sofferma ad esaminare il paesaggio così come è descritto in relazione ai momenti cruciali della narrazione. A tal fine, il capitolo è stato suddiviso in otto paragrafi, ciascuno centrato su un episodio narrativo del poema. In ognuno di questi paragrafi, dopo aver individuato i versi dove viene descritto il paesaggio, mi sono soffermata sui lemmi, le formule e le immagini figurative utilizzate per delineare le diverse caratterizzazioni. In alcuni casi, inoltre, ho cercato di determinare se durante queste descrizioni vi siano degli elementi di continuità o di contrapposizione.

Nel secondo capitolo, invece, viene descritto il paesaggio nel poema di *Gilgameš*: anche in questo caso, dopo una sintesi della vicenda narrativa, il lavoro si sofferma sugli episodi in cui vengono descritti dei paesaggi. Questo capitolo è suddiviso in sedici paragrafi: in ognuno di questi verrà presa in esame una determinata impresa o avvenimento che scandisce la narrazione, in cui la descrizione di un paesaggio abbia un ruolo centrale.

Durante la stesura di questa tesi il mio pensiero veniva spesso rapito da immagini che associavo ai dipinti dell'artista Orlando Donadi, un pittore contemporaneo, a me tanto caro. I suoi lavori sono frutto di ricerche sul mito, sul sogno, sul paesaggio, sull'interpretazione della figura fiabesca e leggendaria. Pertanto, ho voluto, dove

possibile, inserire alcune immagini di questo artista tanto lontano ma così vicino a questa idea di paesaggio e mito.

1. *Atraḥasīs*

Il poema che prende il nome *Atraḥasīs* venne ritrovato dall' assiriologo britannico George Smith nel 1873 durante uno scavo a Ninive.¹⁶

La traduzione del nome *Atraḥasīs* è letteralmente “immensa saggezza”. Questo poema tratta la storia di un uomo che per salvare la propria vita ascolterà con pazienza i consigli del dio Enki e con saggezza darà vita alle sue parole.¹⁷

Il poema, divenuto famoso e popolare dal secondo millennio al primo millennio a.C. in tutta la Mesopotamia, nel Levante e in Anatolia, venne tramandato sia in forma scritta che in forma orale: l'esortazione delle ultime righe¹⁸ lascia presupporre una sua recitazione in pubblico, anche se non conosciamo le modalità con cui questa doveva avvenire. Nonostante la sua popolarità quest'opera non è mai stata canonizzata e standardizzata. Il poema si caratterizza per un tipo di letteratura molto particolare con formule, parallelismi e ripetizioni che testimoniano l'origine orale della composizione. Questo componimento presenta una serie di ripetizioni aventi lo scopo di affermare, ampliare, spiegare e riprendere un determinato messaggio per far crescere la tensione nell'uditore. Vengono usate per aumentare la drammaticità delle scene, come la ricorrente descrizione di una situazione di crisi. Due sono i momenti di apice nel poema collocati lontani tra loro ma connessi. Il primo, riguarda la narrazione della gerarchia divina. Le divinità erano divise in due “famiglie”, gli Anunnaki e gli Igigi. Gli Anunnaki erano coloro che dopo la creazione del cosmo si erano stabiliti nei luoghi a loro assegnati. Gli Igigi, invece, stanziatesi sulla terra, erano divinità minori con il compito di scavare i canali. Il poema prosegue con lo squilibrio tra questi due poteri. Le fatiche resero stanche le divinità minori fino al momento in cui il malcontento si trasformò in ribellione. Il conflitto prosegue e si concluderà con la creazione dell'umanità. La creazione

¹⁶ Ermidoro S., 2017, p. 17.

¹⁷ Verderame L., 2016, p. 28.

¹⁸ Le ultime righe del poema presentano il seguente testo: “Anche se abbiamo provoc[ato il diluvi]o l'umanità è sopravvissut[a alla catastrofe.] E tu, consigliere d[ei grandi dei:] secondo i tuoi comandi io ho messo in scena il conf[litto.] Per la [tua] gloria questo canto ascoltino gli Igigi, e rendano onore alla tua grandezza. Il diluvio a tutte le genti ho cantato: ascoltate.” Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 113, tav. III, col. viii, v. 9-19.

dell'umanità sarà così la risoluzione al malcontento degli Igigi. Il poema lascia dedurre che l'uomo sarà creato per adempiere alle fatiche del lavoro di corvée e garantire il sostentamento degli dei. Secondo il poema, nel momento della creazione dell'uomo, gli dei doneranno all'umanità la vita eterna.

Nel secondo apice viene introdotta una constatazione: la demografia della terra aumenta per via dell'immortalità fino a far diventare il pianeta troppo rumoroso. Il frastuono umano disturba il sonno divino, tanto da scatenare l'ira degli dei. Questa rabbia sarà riversata sulla terra sotto forma di tre piaghe: la malattia, la carestia e la siccità; oltre le quali gli dei decidono, come ultima punizione: un grande diluvio.

Enki (dio della saggezza) consiglierà ad Atrahāsīs vari espedienti per placare le piaghe e come sfuggire alla distruzione causata dal cataclisma; ordinandogli di costruire una barca. Atrahāsīs, seguendo i consigli del suo dio costruirà l'imbarcazione mettendo in salvo sé stesso, la sua famiglia ed alcune specie di animali.

Nel poema l'uomo ricopre un ruolo centrale, solo il rito lo rende libero, dandogli la consapevolezza di non essere un semplice strumento nelle mani degli dei. Dal momento in cui gli dei "dipendono" dal genere umano ammetteranno che essi stessi dipendono dal servizio operato dall'uomo. Enki, sarà il primo a capire che la scomparsa degli uomini avrebbe riportato la situazione a quella originaria in cui gli dei dovevano lavorare. Lo comprenderanno anche le altre divinità a proprie spese in seguito al diluvio. Molti sono i richiami che sanciscono il rapporto tra divinità e uomo.

Quando nasce l'esigenza di creare un uomo, quello creato da Enki appare simile agli Igigi che dovrà infatti sostituire, in quanto incaricato di svolgere gli stessi compiti. La materia prima utilizzata per plasmare l'uomo è l'argilla, questa viene depurata tramite "la carne e il sangue" di un dio, inumidita con gli sputi degli Igigi, creando così un essere per metà umano e metà divino destinato al lavoro di corvée. La componente divina donerà all'uomo la forza, l'energia e l'intelletto necessari a svolgere i lavori per cui è stato concepito; mentre, la componente umana a non mettersi in competizione con il divino.

Dalla creazione dell'uomo, il tempo verrà scandito in modo ciclico di "600 in 600" anni con eventi simili che si ripetono, come le piaghe e i mezzi per risolverle. Questa scansione temporale è data dalla innaturale longevità dell'uomo che Enlil risolverà assegnandogli una vita più breve, permettendo al tempo di tornare a scorrere in modo lineare e contribuendo alla nascita della civiltà umana.

La civiltà umana, nella visione mesopotamica, è un dono divino, il cui punto di riferimento è la città. Questa fa sì che i suoi membri vivano in maniera ordinata. Ogni componente della città è tenuto, a seconda del proprio ruolo, a contribuire al bene comune. Una disarmonia provocherebbe disaccordi in tutto il creato, anche nel mondo divino. Una convivenza ordinata, invece, deve contribuire per il bene di tutti, a seconda del proprio ruolo. Il mondo umano ripropone le stesse modalità organizzative del mondo divino. La condizione degli uomini è fragile e la morte ineluttabile, perciò l'unico modo per ottenere l'immortalità è tramandare la propria specie, con il matrimonio e la prole. In *Atrahāsīs*, dopo la creazione degli uomini viene indicato da Enki e Nintu il momento in cui essi possono sposarsi e avere figli (barba per uomo, seno e peli pubici per la donna), ciò indica proprio che l'istituzione del matrimonio è stata voluta dagli dei stessi.¹⁹

¹⁹ Ermidoro S., 2017.

1.1. Il paesaggio in Atrahāsīs

Il paesaggio in cui si svolgono le vicende del poema muta a seconda della narrazione e del momento in cui si inserisce nello sviluppo della trama. Nello svolgimento del racconto è possibile individuare diverse tipologie di paesaggio, la cui descrizione è particolarmente ricca nell'ambito della narrazione delle piaghe e del diluvio sulla terra. La minuziosa descrizione del paesaggio, nel contesto delle punizioni è da ricondursi alla concezione che ogni evento atmosferico è causato e voluto delle divinità, infatti, secondo la visione mesopotamica, le divinità erano coloro che decidevano i destini dell'uomo.

Gli dei puniscono l'umanità perché disturbati dal suo continuo vociare e privati del proprio sonno ristoratore. L'uomo per scampare a tali punizioni e far cessare le piaghe sulla terra, dispone di una sola ed unica arma, ovvero l'offerta al dio. Proprio grazie a queste offerte cessano le piaghe inflitte sulla terra e il paesaggio ritorna al suo ordine.

Il paesaggio descritto è noto a colui che redige il poema e a coloro che lo ascoltano, poiché periodi di siccità, di malattia, di carestia e alluvioni sono parte dell'esperienza quotidiana dell'uomo mesopotamico.²⁰

Il rumore ha un ruolo fondamentale, in relazione al quale è possibile studiare "il paesaggio sonoro". Il tema del rumore lo troviamo grazie all'utilizzo di due parole chiave, ovvero

²⁰ In Babilonia l'esperienza delle inondazioni era ricorrente e costituiva la struttura alla base dei ritmi stagionali: ogni anno, in aprile e maggio, le acque del Tigri e dell'Eufrate fuoriuscivano dal loro letto naturale e si riversavano in pianura. Infatti, per questo motivo, gli abitanti di quei territori operavano una sistemazione territoriale costante che prevedeva la costruzione di argini rialzati, canali e bacini di raccolta e di drenaggio con il fine di incanalare le piene stagionali per irrigare i campi. Poteva accadere che le piene da controllabili mutassero in eccezionali trasformando così questo evento da positivo e funzionale a negativo, sfuggendo al controllo dell'uomo e allagando il territorio: Liverani M., 2012, p. 257-259.

Le alluvioni e le inondazioni sono note ai territori della Mesopotamia meridionale, infatti, gli archeologi, grazie allo studio dei depositi di limo, hanno constatato che vi sono state diverse alluvioni ma nessuna di esse indica un evento catastrofico: Dalley S., 2000, p. 4-5.

*hubūru*²¹ e *rigmu*.²² I due termini servono a definire la realtà urbana e a determinare il suono prodotto da essa.

I suoni sono di due tipologie: quelli creati dall'uomo e quelli prodotti della natura. Nella prima c'è il linguaggio parlato, il canto e tutti quei suoni legati alle attività umane. Nella seconda categoria, sono presenti i suoni prodotti dagli agenti atmosferici e dagli animali.²³

Di tutti questi aspetti mi occuperò nei paragrafi che seguono.

1.1.1. La rivolta degli Igigi

La prima tavola del poema narra della rivolta degli Igigi, i quali si ribellano agli Anunnaki, perché stanchi del pesante lavoro di corvée a cui sono destinati.

Al centro della narrazione vi è la descrizione di un paesaggio caratterizzato da fiamme e incendi che propagano circondando la dimora del dio Enlil.

“Gli dei prestarono ascolto alle sue parole:
appiccarono il fuoco (*išatam iddûma*) ai loro utensili,
incendiarono (*išatam*) le loro vanghe
e i loro canestri da lavoro, li consegnarono alle fiamme (*Girra*).”²⁴

L'immagine descritta in questi versi narra di un paesaggio in fiamme, ove le vanghe e i canestri vengono bruciati per mano degli Igigi. L'immagine del fuoco è descritta tre volte e in tre modi differenti, rafforzando ed ampliando il concetto attraverso una gradazione ascendente (climax). Le espressioni usate sono *išatam iddûma*, *išatam* e *Girra*, con le

²¹ CAD H, p. 220-221, il lemma *hubūru* viene tradotto come fragore, frastuono, e viene utilizzato per identificare un suono forte e fastidioso.

²² CAD R, p. 328-334, il termine *rigmu* significa genericamente suono, voce, comprende anche la “voce” delle cose come gli elementi, la tempesta, il diluvio; gli animali; i fantasmi; l'urlo; il lamento e il dolore di disperazione e di morte.

²³ De Zorzi N., 2011.

²⁴ *i-lu iš-mu-ú sí-qi-ir-šu i-ša-tam ne-pí-ši-šu-nu id-du-ú-ma ma-ar-ri-šu-nu i-ša-ta-am šu-up-ši-ik-ki-šu-nu* ^d*girra it-ta-ak-šu*. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 46, tav. I, vii, v 63-67. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 79-80.

quali si vuol descrivere un paesaggio ove le fiamme vanno progressivamente estendendosi. Con l'espressione *išatam iddûma* (appiccarono il fuoco) si descrive l'inizio dell'incendio, invece, nel verso successivo viene utilizzato solo il lemma *išatam* (fuoco). In questo verso è presente un'ellissi, ovvero il verbo è sottinteso e si riprende il verbo del verso precedente,²⁵ e viene descritto il momento in cui le fiamme prendono forza ed iniziano ad invadere ogni cosa. Come si può notare in entrambi i casi viene utilizzato il lemma *išatam* da *išatu* "fuoco", il quale viene impiegato per indicare l'incendio²⁶ come prodotto generato dalla rivolta. Infine, l'apice di questa estensione la ritroviamo con il termine *Girra*. Con questo termine viene identificato il fuoco divinizzato e rappresenta il fuoco in tutte le sue forme, dalla forza distruttrice delle fiamme, al calore ardente dell'estate.²⁷

Nelle righe successive viene, inoltre, affermato che la ribellione degli Igigi avviene di notte a metà del turno di guardia.

“Era notte (*mūšum*), a metà del turno di guardia (*mišīll maššarti*):
 la casa era circondata, ma il dio non lo sapeva.
 Era notte (*mūšum*), a metà del turno di guardia (*mišīll maššarti*):
 l'Ekur era circondato, ma Enlil non lo sapeva.
 Se ne accortse però Kaskal e ne fu turbato,
 tirò il chiavistello e sorvegliò [la porta];
 Kalkal svegliò [Nisku]
 e (insieme) ascoltarono il clamore (*rigma*) degli Igigi.”²⁸

²⁵ Il verbo utilizzato per indicare l'inizio dell'incendio e la sua propagazione è il verbo *nadû* (gettare nel fuoco). Secondo il CAD N, p. 98 l'uso poetico di questo verbo è attestato solo in questo poema.

²⁶ CAD I-J, p. 227- 233, afferma che con il lemma *išātu* vengono indicati gli incendi intesi come fenomeni naturali e incendi appiccati per scopi specifici. In questo caso l'incendio qui menzionato fa parte della seconda tipologia di incendi.

²⁷ Black J., Green A., 1992, p.88

²⁸ *mi-ši-il ma-aš-ša-ar-ti mu-šum i-ba-aš-ši bītu la-wi i-lu ú-ul i-di mi-ši-il ma-aš-ša-ar-ti mu-šum i-ba-aš-ši è-kur la-wi ^den-lil ú-ul i-di ú-te-eq-qi ^dkal-kal ú-te-[ši] il-pu-ut si-ik-ku-ra i-ḫi-iḫ [x x] ^dkal-kal id-de-ki ^d[nuskū] ri-ig-ma i-še-em-mu-ú š[a...]. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 46, tav. I, ii, v. 70-77. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 80.*

Con questi distici si hanno ulteriori informazioni riguardanti la caratterizzazione del paesaggio, infatti si afferma che le fiamme si propagano di notte (*mūšum*) a metà del turno di guardia (*mišīll maššarti*). Con il lemma *maššartu* si definiscono i tre turni di guardia, i quali hanno la stessa durata e vengono denominati in modo diverso. Infatti, il primo turno di guardia viene definito con il lemma *bararītu*, il secondo viene denominato *qablītu o šat maši* e il terzo *namarītu o šat urri*.²⁹ In questi versi non viene specificato quale sia il turno di guardia a cui si fa riferimento, ma è possibile dedurre che si tratti del secondo turno di guardia, ovvero il *qablītu*.³⁰ Oltre alla collocazione temporale in questi versi viene anche menzionato il luogo in cui avviene tale ribellione, affermando che l'Ekur³¹ è circondato dalle fiamme.

Durante questa rivolta gli Igigi non solo incendiano l'Ekur ma producono una serie di schiamazzi. Quest'ultimi è possibile riscontrarli nel momento della descrizione in cui si afferma che Kalkal³² e Nisku³³ ascoltano il loro baccano (*rigmu*).

Inoltre, è possibile riscontrare un ulteriore riferimento ai suoni prodotti durante la rivolta nei versi successivi, ove le divinità, dopo essersi riunite in assemblea, discutono su come affrontare e placare tali disordini. Durante questa discussione, Anu espone alle altre divinità, le motivazioni che hanno spinto gli Igigi a ribellarsi e a decide di creare l'uomo.

“Anu prese la parola

e rispose a suo fratello:

«Di che li accusiamo?

La loro fatica era insopportabile, lo sforzo insostenibile!

Ogni giorno la terra [...]

il lamento (*tukku*³⁴) era forte, potevamo udirne il suono (*rigma*).

²⁹ Sachs A.J., Hunger H., 1988.

³⁰ Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 150.

³¹ L'Ekur ovvero “La casa della Montagna” è la dimora del dio Enlil. George A., 1993, p. 116-117.

³² Kalkal è il guardiano del Ekur, ovvero il tempio del dio Enlil. Ermidoro S., 2017, p. 159.

³³ Nisku è una divinità minore associata al fuoco e alla luce, ha qualità benefiche ed apotropaiche. Questa divinità è il ministro del dio Enlil e veniva venerato nella città di Nippur. Ermidoro S., 2017, p. 160.

³⁴ Con il lemma *tukku* si identifica il rumore e il suono creato dalle voci. CAD T, p. 457.

Ma c'è [un lavoro] da fare!
 Ora che Bēlet-ili, la dea madre, è presente,
 la dea madre dia vita al primo uomo:
 che sia l'uomo, a farsi carico del lavoro degli dei».³⁵

In questi versi si narra che gli Igigi si lamentano (*tukku*) e che il suono prodotto da questo piagnucolio (*rigmu*) poteva essere udito dalle divinità.

Infine, è possibile affermare che il paesaggio della rivolta è notturno. Le fiamme divampano e si sente il costante vociare dei rivoltosi.

1.1.2. Il sovrappopolamento e il rumore umano

Dopo la rivolta degli Igigi viene creato l'uomo. L'uomo viene plasmato con l'argilla, la "carne e il sangue" di un dio, con ciò viene reso per metà umano e metà dio e gli viene donata l'immortalità. Questa immortalità renderà la terra sovrappopolata e rumorosa. Nei versi a seguire viene descritta tale situazione:

“[Non erano ancora trascorsi 1]200 anni:
 [la terra popolata si era estesa (*mātum itapiš*),]
 la popolazione si era moltiplicata.
 La te[rra] mugghiava (*išabbû*) [come un toro]
 e il dio era irritato a causa del loro [frastuono] (*hubūrišina*)
 [Enlil udì] il chiasso (*rigimšin*) che facevano”³⁶

³⁵ ^d*a-nu pa-a-šu i-pu-šá-[am-ma][is-sa]-aq-qar ana i-li aḥ-ḥi-šú mi-nam kar-ši-šu-nu n[i-ik]-ka-al ka-bit dul-la-šú-un m[a-a-a]d ša-ap-šaq-šu-un [u₄-mi-šam-m]a ir-[ši-x (...)]x-na-a-tu [tuk-ku ka-b]i-i[t ni?-še-e]m-me **ri-ig-ma** [...] x e-pe-ti [... iš-k]a-ra-a-tu [...] x x wa-aš-ba-at ^{db}[e-le-et-ì-lí šà-as-s]ú-ru [š]à-as-sú-ru li-gim?-ma?-a li-ib-ni-ma šu-up-is-ik ilim a-wi-lum li-iš-ši. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 52-56, tav. I, iv, v 174-191. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 83-84.*

³⁶ [*ú-ul il-li-ik-ma 600*].600 mu.ḥi.a [**ma-tum ir-ta-pí-iš**] ni-šu im-ti-da m[a-tum ki-ma li]-i i-ša-ab-bu i-na [**ḥu-bu-ri-ši-na**] i-lu it-ta-a'-da-ar [^d*en-líl iš-te-me*] **ri-gi-im-ši-in**. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, II, i, v. 1-5, p. 72. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 91.

In questi versi viene inizialmente descritto un paesaggio popolato dall'uomo, ove la popolazione, grazie alla sua immortalità, si era moltiplicata occupando tutta la terra. Per affermare tale concetto viene utilizzata l'espressione *mātum irtapiš*, la quale descrive un paesaggio abitato dall'uomo e il suo incontrollabile espandersi.

L'uomo a causa della sua moltiplicazione a dismisura offende con il suo operato le divinità fomentando la loro rabbia. L'ira delle divinità aumenta a causa del continuo vociare dell'uomo, il quale disturba e rende impossibile il sonno divino.³⁷

Si afferma che la terra “mugghiava come un toro” e con questa metafora si fa riferimento al fastidioso rumore dell'uomo che è come quello prodotto dagli animali ed è talmente fastidioso da irritare e infastidire gli dei. Inoltre, per indicare questo fastidio viene utilizzato il lemma *hubūru*. Invece, con *rigmu* si fa riferimento al rumore prodotto dall'uomo percepito dal dio Enlil, come l'effetto sonoro creato dalle canzoni.

Il paesaggio sonoro e la sua caratterizzazione viene descritta in tre punti fondamentali:

- La terra “mugghia” (*išabbu*);
- il vociare umano produce un frastuono (*hubūru*);
- Enlil sente il chiasso prodotto dell'umanità (*rigmu*).

Da questa escalation è possibile notare come i lemmi *rigmu* e *hubūru* vengano utilizzati per indicare un suono con intensità diverse, pertanto il suono identificato con il lemma *rigmu* è più di un frastuono.

Il termine *rigmu* è utilizzato diverse volte nell'arco della narrazione ed assume diversi significati: infatti, durante la rivolta degli Igigi, si riferisce al loro lamento, invece, in altri casi identifica il suono prodotto dall'uomo, come ad esempio il loro costante vociare.

Il lamento degli Igigi sembra non essere un suono fastidioso alle orecchie delle divinità, invece il *rigim awiluti* (il suono prodotto dall'uomo) è fastidioso, assordante, capace di disturbare il sonno divino e rendere irascibili le divinità.³⁸

Con il lemma *hubūru*, invece, si identifica, in modo generico, il frastuono creato dall'uomo e lo si riscontra solo nella descrizione del paesaggio sovrappopolato e rumoroso. Il termine *hubūru* ha una duplice valenza, ovvero da un lato designa il frastuono umano che disturba il sonno divino e dall'altro qualifica la realtà umana come

³⁷ Kilmer A.D., 1972, p. 57-107.

³⁸ Heffron Y., 2014, p. 84-86.

manifestazione di vita. Anche *rigmu* può essere interpretato in due modi differenti, come il suono distintivo della vita umana e come il rumore prodotto dall'ira degli dei.³⁹

Infine, si può affermare che il paesaggio qui descritto è caratterizzato dal sovrappopolamento dell'uomo e dal costante vociare di esso.

1.1.3. *La prima piaga, la malattia*

Enlil dopo esser stato infastidito e privato del suo sonno ristoratore decide, insieme alle altre divinità, di infliggere sulla terra la prima piaga, ovvero la malattia.

Durante questa pena non vi è alcuna descrizione inerente al paesaggio visivo, fatta eccezione dei versi in cui Atrahasis si rivolge al dio Enki:

“Per quanto tempo ancora [gli dei ci faranno soffrire?]
Ci affliggeranno (*immidūniāti*⁴⁰) con questa malattia (*murša*) pe[r
sempre]?”⁴¹

Da questi versi emerge la descrizione di un paesaggio dilaniato dalla malattia. Tale affermazione è possibile grazie alla presenza dell'espressione *murša immidūniāti*, nella quale si afferma che sulla terra è stata scagliata un'epidemia e l'uomo soffre a causa di tale afflizione.

1.1.4. *I consigli di Enki e la fine della malattia*

Enki, dopo aver ascoltato le parole di Atrahasis, gli da istruzione per far sì che il dio Namtar⁴² plachi la sua ira. Queste sono molto dettagliate, infatti, il dio gli dice che deve

³⁹ De Zorzi N., 2011.

⁴⁰ il verbo *immidūniāti* deriva da *emedu* “imporre, piazzare, infliggere, affliggere”. CAD E, p. 141c.

⁴¹ *a-di-ma-mi ib-[... mu-ur-ša i-im-mi-du-ni-a-ti a-[na da-ri]*. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 68, tav. I, col. vii, v. 370- 371. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 91.

⁴² Namtar è una divinità minore, associata alla morte e alla malattia. Black J., Green A., 1992, p. 134.

far riunire in assemblea gli anziani, deve esortare il popolo a compiere delle libagioni al dio protagonista di tale punizione.

“Enki [allora] parlò

e rispose al suo servitore:

«Nel momento stabilito, gli anziani
si riuniscano in assemblea nella casa.

Date ordine che gli araldi proclamino

e facciano risuonare in questo modo la loro voce (*rigma lišebbu*)

su tutta la terra:

Non venerate i vostri dei,

non rivolgete preghiere alle vostre dee!

Cercate invece la porta di Namtar

e presentate davanti a lui una pagnotta.

Sia a lui gradita l’offerta di farina,

provi rimorso a causa del vostro d[ono]

e sollevi la sua mano (*lišaqqil qāssu*)».

Atraḥasis ricevette l’ordine

e radunò gli anziani presso la sua porta.

Atraḥasis [prese] la parola

e [di]sse agli anzia[ni]

«Anziani, nel momento stabilito

[riunitevi in asse]mblea nella casa.

[Date ordine] che gli araldi [procl]amino

[facciano risu]onare in questo modo [la loro voce] (*rigma lišebbu*)

su tutta la terra:

[Non venerate] i vostri dei,

[non rivolgete preghie]re alle vostre dee!

[Cercate] invece la porta [di Namtar]

e presentate davanti a lui una pagnotta.

Sia a lui gradita l’offerta di farina,

provi rimorso a causa del vostro d[ono]

e sollevi la sua mano (*lišaqqil qāssu*)».
 [Gli an]ziani udirono il suo disc[orso:]
 per Namtar, in cit[tà]
 [co]struirono un tempio.
 [Die]dero l'ordine, e gli araldi proclamarono
 fecero risuonare [la loro vo]ce (*rigma ušebbu*) [su tutta la terra].”
 [Non] venerarono i l[oro dei]
 [e non] rivolsero preghiere [alle loro dee,]
 ma cercarono [la porta di Namta]r
 [e presentarono] una pagnotta al [su]o cospetto.
 L'offerta di farina gli fu gradita:
 [egli provò rimor]so a causa del loro dono
 [e solle]vò la sua mano (*ušaqqil qāssu*).”⁴³

In questi versi l'unico riferimento paesaggistico è dato dalla menzione degli effetti acustici prodotti dalla voce degli araldi che echeggia sulla terra. Questa azione ed i suoni a essa connessi sono resi mediante le espressioni *rigma lišebbu* e *rigma ušebbu*. Con il termine *rigmu* si identificano le voci degli araldi che incitano il popolo a non pregare i

⁴³ *en-ki pí-a-šu i-im-mi-du-ni-a-ti a-[na da-ri] is-sa-qar a-na ar-di-[šu] š[i]-bu-ti si-[m]a-ni-i ú?-[r]a? ni-a qí-ri-ib bi-ti mil-k[a] [qí-b]a-ma-mi li-i[s-s]u-ú na-gi-ru ri-[ig]-ma li-š[e]-eb-bu-ú i-na ma-tim e t[a]-ap-la-ḥa i-li-ku-un e tu-[sa]-al-li-a [i]š-ta-ar-ku-in nam-ta-r[a] ši-a ba-ab-šu bi-la e-pí-ta a-na qú-ud-mi-šu li-il-li-ik-šu ma-as-ḥa-tum ni-q[ú-ú] li-ba-aš-ma ina ka-at-[re-e] li-ša-aq-qí-il qá-as-sú i-at-ra-am-ḥa-si-is il-qí-a te-er-tam ši-bu-ti ú-pa-aḥ-ḥi-ir a-na ba-bi-šu i-at-ra-am-ḥa-si-is pí-a-šu [i]-p[u-ša-am-ma] [is]-sá-qar a-na ši-bu-[ti] ši-bu-ti si-[m]a-ni-i [ú?-ra? a-ni-a qí-ri-ib bi]-ti mil-ka [qí-ba-ma li-is]-su-ú na-gi-ru [ri-ig-ma li-še-e]b-bu-ú ina ma-tim [e-ta-ap-la-ḥa] i-li-ku-un [nam-ta-ra ši-a] ba-ab-šu [bi-la e-pí-ta a-na q]ú-ud-mi-ša [li-i]l-li-ik-šu ma-as-ḥa-tum n[i-qú-ú] [li]-ba-aš-ma i-na ka-at-re-e [li-š]a-aq-qí-il qá-as-sú [š-i-b]u-tum iš-mu-ú sí-q[i-ir-šu] [n]am-ta-ra ina a-[li i]b-nu-ú bi-[is-sú] [iq]-bu-ma is-su-ú [na-gi-ru] [ri-i]g-ma ú-še-eb-b[bu-ú] i-na ma-tim [ú-ul] ip-la-ḥu i-[li-šu-in [ú-ul] ú-se-el-lu-ú [i]š-tar-šu-un] [nam-ra]-ra i-ši-ú [ba-ab-šu] [ub-lu] e-pí-tam a-na qú-ud-m[i] šu [i-il-li-i]k-šu ma-as-ḥa-tum ni-[qú-ú] [i-ba-aš-m]a i-na ka-at-r[e-e] ú-ša-aq-q[i-il] qá-as-su [šu-ru-up-pu-ú i-te-z]i-ib-ši-na-ti [...]na it-tu-ru. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 68-70, tav.I, viii, v. 372-413. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 92-93.*

propri dei ma a far confluire tutte le loro preghiere verso il dio Namtar. Invece, con il termine *šebū*⁴⁴ si descrive il risuonare delle voci su tutto il territorio.

Inoltre, la fine di questa piaga è segnata dall'espressione "sollevò la sua mano" (*ušaqqil qāssu*), con questa espressione si fa riferimento alla guarigione del malato grazie all'ausilio di rituali e cure.⁴⁵



Fig. 1, O. Donadi, *Un canto diverso*, collezione privata.

⁴⁴ CAD Š2, p. 252-254.

⁴⁵ Ermidoro S., 2017, p. 93.

1.1.5. La seconda piaga, la carestia

Le divinità, poiché ancora infastidite e disturbate dal continuo procreare e vociare dell'uomo,⁴⁶ decidono di infliggere sulla terra una nuova piaga, la carestia. Nel corso di questa piaga vengono menzionati alcuni cambiamenti climatici e paesaggistici; tali modifiche sono descritte nei seguenti versi:

“[To]gliete i viveri alla popolazione,
vi sia la carestia di quei cereali che soddisfano la loro fame.
Adad trattenga (*lišaqqil*) la sua pioggia
e sotto, non risalga (*ayillika*)
la piena della sorgente.
Il vento soffi (*lillik*) continuamente
e faccia inaridire (*liერი*) la terra;
ma non cada (*lihtanniba*) neppure una goccia di pioggia;
la terra riduca (*liššūr*) il suo raccolto
e Nisaba chiuda (*liteddilirtaša*) il suo grembo.”⁴⁷

Per descrivere le mutazioni paesaggistiche e la caratterizzazione di un paesaggio ove vi è la carestia viene affermato che vi è l'assenza di precipitazioni, le sorgenti sono prive d'acqua e il vento soffia incessantemente.

Il paesaggio caratterizzato dalla carestia può essere diviso in tre immagini figurative. Di seguito una tabella riassuntiva.

⁴⁶ Per descrivere il frastuono presente sulla terra a causa dell'uomo vengono utilizzate le medesime parole che precedono la prima piaga. Si rimanda a p. 22-24.

⁴⁷ *pu-ur-sa a-na ni-ši te-i-ta a-na bu-bu-ti-ši-na li-wi-šu ša-am-mu zu-un-ni-šu*^d *adad li-ša-aq-qi-il ša-ap-li-iš a-iš-il-li-ka mi-lu i-na na-aq-bi li-il-li-ik ša-ru ka-aq-qa-ra li-e-er-ri er-pé-e-tum li-iḫ-ta-an-ni-ba ti-ku a-iš-it-tu-uk li-iš-šu-ur eḫlu iš-pi-ki-šu li-te-ed-di-li-ir-ta-ša*^d *nisaba*. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 72, tav. II, i 9-19. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 94-95.

Immagine	
I	Adad trattenga la sua pioggia e sotto, non risalga la piena della sorgente.
II	Il vento soffi continuamente e faccia inaridire la terra; ma non cada neppure una goccia di pioggia;
III	la terra riduca il suo raccolto e Nisaba chiuda il suo grembo

1. Tabella riassuntiva delle immagini paesaggistiche presenti durante la seconda piaga.

Come si evince dalla tabella il paesaggio è descritto da una serie di parallelismi sintetici (o progressivi), dove nell'emistichio successivo viene ampliato e sviluppato il concetto precedente. In questo caso i concetti ampliati sono tre, ovvero:

- Adad trattiene la pioggia, successivamente viene ampliato il concetto affermando che per via dell'assenza di pioggia la sorgente non strariperà,
- Il vento soffia continuamente, rendendo arido il terreno e impossibile qualsiasi tipo di precipitazione.
- la terra riduce il suo raccolto, in questo caso, per ampliare il concetto, viene menzionata Nisaba, dea dell'agricoltura,⁴⁸ la quale ha il compito di rendere la terra sterile.

Dall'analisi di questi versi e dalla divisione di essi in immagini figurative è possibile identificare un paesaggio sterile, arido e ventoso. Questo paesaggio ha la funzione di indicare lo stato in cui verteva la terra durante questa piaga.

⁴⁸ Black L., Green A., 1992, p. 143.



Fig. 2, O. Donadi, *La carestia*, 2020.

1.1.6. Il ritorno all'ordine, la fine della carestia

Dopo aver afflitto la terra con la carestia, il dio Adad (dio della tempesta) riceve come libagione una pagnotta di pane.⁴⁹ Preso dai rimorsi, decide di placare la piaga e di donare all'umanità l'acqua, questo dono trasforma il paesaggio precedentemente descritto facendolo ritornare alla normalità.

“La mattina fece scendere (*ušaznin*⁵⁰) la pioggia leggera
agendo di nascosto, e di notte
[f]e[ce] calare (*ušaznin*) la rugiada
[così che la terra furti]vamente portò frutto.
[La carestia] li abbandonò
[e tornarono] alle loro [offerte regolari.]”⁵¹

Da questi versi possiamo individuare un paesaggio naturalistico ove è presente la pioggia, la rugiada e la terra inizia ad essere rigogliosa. Anche in questo caso è possibile individuare alcune immagini paesaggistiche. Di seguito una tabella riassuntiva.

⁴⁹ I versi in cui viene narrato l'espedito per far sì che il dio Adad plachi la sua ira viene reso nel medesimo modo riscontrato durante il colloquio tra Enki ed Atrahasis nel corso della prima piaga. Anche in questo caso viene affermato che gli araldi invadono la terra con le loro voci esortando il popolo a pregare soltanto il dio Adad e non le altre divinità. I termini utilizzati per definire tali azioni e caratterizzare il paesaggio sonoro a loro associato sono le espressioni *rigma lišebbu* e *rigma ušebbu*. Si rimanda a p. 24-27.

⁵⁰ CAD Z, p.43, il lemma *ušaznin* deriva da *zanānu* “far piovere, piovere, versare, gocciolare”.

⁵¹ [i-n]a še-re-ti ib-ba-ra **u-ša-az-ni-in** iš-ta-ar-ri-iq i-na mu-ši-im-ma [u-š]a-a[z-ni-i]n na-al-ša [eqlu ki-ma ša-ar-r]a-qí-tu šu-a iš-ši ...i-t]e-zi-ib-ši-na-ti ...]-ši-na it-tu-ru. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 76, tav. II, ii 30-35. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 96.

Immagine	Versi
I	La mattina fece scendere (<i>uša^znin</i>) la pioggia leggera
II	[f]e[ce] calare (<i>uša^znin</i>) la rugiada
III	[così che la terra furto]vamente portò frutto

2. Tabella riassuntiva immagini paesaggistiche al termine della carestia.

Dall'analisi di questi versi e da quelli precedentemente analizzati possiamo notare delle opposizioni a coppie, ovvero viene menzionata l'assenza di precipitazioni e di raccolto nel primo, invece, nel secondo si ha l'opposto. Di seguito una tabella riassuntiva con le opposizioni presenti in questi versi.

Paesaggio durante la carestia	Paesaggio al termine della carestia
Adad trattiene (<i>lišaqqil</i>) la pioggia, e non fa risalire (<i>ayillika</i>) la piena della sorgente.	Adad fa scendere (<i>uša^znin</i>) la pioggia e fa calare (<i>uša^znin</i>) la rugiada.
La terra riduce (<i>liššūr</i>) il suo raccolto.	La terra portò frutto

3. Tabella riassuntiva con gli elementi caratterizzanti il paesaggio durante la carestia e al termine di questa.

Come si evince dalla tabella le contrapposizioni presenti in questi versi sono date dal trattenere e scendere della pioggia, dal non risalire della piena e dal calare della rugiada, dalla riduzione e produzione dei frutti necessari alla vita.



Fig. 3, O. Donadi, *Eterno ritorno*, 2020.

1.1.7. La terza piaga, la siccità

Dopo la carestia viene inflitta sulla terra una terza piaga: la siccità. Durante la quale non vi sono più piogge e piene, la terra diventa arida e i campi da neri diventano bianchi. Il paesaggio afflitto dalla carestia è descritto nei seguenti versi:

“Sopra (*elênum*), [il cielo non lasciava cadere la pioggia]
e sotto (*šapliš*) non r[isaliva] (*illika*)
la piena della sorgente.
Il grembo della terra non era più fertile (*ulda*),
la vegetazione non cresceva (*ušia*)
e non si vedeva (*amrāma*) più nessun uomo.
I campi neri (*šalmutum*) divennero bianchi (*ipšû*),
la vasta pianura era ricoperta di sale (*idrāna*)”⁵²

In questi versi è possibile individuare l’immagine del paesaggio caratterizzato dalla siccità in cui si afferma che “il grembo della terra non è più fertile”. L’infertilità della terra qui menzionata è data dall’assenza d’acqua e precipitazioni. Tale situazione pertanto comporta diverse conseguenze, ampiamente descritte in questi versi da cui si deduce che non c’è più vegetazione, non vi è alcun segno di vita e i campi sono sterili. Per enfatizzare e descrivere l’infertilità del terreno viene utilizzata l’espressione “i campi da bianchi diventano neri”. Il cambiamento cromatico e l’opposizione di questi due colori è molto significativo, perché ci descrive lo stato dei campi prima e dopo la piaga e rimanda al problema della salinizzazione.

I lemmi utilizzati per descrivere questo paesaggio arido, privo di acqua, sono:

- La sorgente (*mīlu*), destinata ad essere priva di acqua a causa dell’assenza di piogge.
- la vegetazione (*šammu*), assente a causa della terra non più fertile.

⁵² *e-le-nu-um* mi-[...] *ša-ap-li-iš* ú-ul *i[l-li-ka]* mi-lu i-na na-aq-b[i] ú-ul *ul-da* er-še-tum re-e[m-ša] *ša-am-mu* ú-ul *u-ši-a* [...] *ni-šu* ú-ul *am-ra-[(a)-ma]* *ša-al-mu-tum* *ip-šû-ú* ú-g[a-ru] *še-ru pa-ar-ku ma-li id-r[a-na]*. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 78, tav. II, iv 1-8. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 97-98.

- La terra (*eršetum*), campi (*ugāru*) e la pianura (*šēru*) diventano ricoperti di sale. La salinizzazione è uno dei maggiori problemi che il popolo mesopotamico doveva affrontare poiché rendeva i campi aridi. Per ovviare a tale problema il sale veniva asportato e i campi lavati.⁵³

La terra, a causa della siccità diventa priva di fonti idriche, pertanto non è possibile effettuare alcun tipo di trattamento sui campi coltivati rendendo la terra priva di vegetazione.

Nel paesaggio caratterizzato dalla siccità, si narra lo stato in cui versa l'umanità:

“Per il primo anno mangiarono gramigna,
 nel secondo anno esaurirono le scorte,
 giun[se infine] il terzo anno:
 le loro sembianze [erano stravolte] dalla fame
 e [i loro visi] erano ricoperti da una scorza dura come quella del malto.
 la vi[ta li abbandonava], poco alla volta:
 la loro statura, che prima era alta, [si abbassò,]
 e camminavano prostrati [per strada.]
 Le loro spalle, che prima erano ampie, [divennero sempre più strette]
 e le loro posture, che prima erano ben dritte, [si incurvarono.]”⁵⁴

Viene descritto lo stato di crescente degrado fisico dell'umanità dovuto alla fame.

I cambiamenti fisici dell'umanità, durante questa piaga, possono essere divisi in diverse immagini figurative. Di seguito una tabella riassuntiva.

⁵³ Liverani M., 2018, p.52.

⁵⁴ *iš-ti-ta ša-at-tam i-ku-la la-a[r?-da?] ša-ni-ta ša-at-tam ú-na-ak-ki-ma! na-ak-ka-am-t[a] ša-lu-uš-tum ša-at-tum il-li-k[a-am-ma] i-na bu-bu-tim zi-mu-ši-na [it-ta-ak-ru] ki-ma bu-uq-li ka-at-[mu pa-nu-ši-in] i-na ši-it-ku-ki na-pí-i[š-ti ba-al-ṭa] ar-quí-tum am-ru pa-n[u-ši-in] qá-ad-di-iš i-il-la-ka i-[na sú-qí] ra-ap-šu-tum bu-da-ši-na [is-si-qá] ar-ku-tum ma-az-za-zu-ši-na [ik-ru-ni]. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 79-80, tav. II, col. vii, v. 9-18. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 98.*

I	le loro sembianze erano stravolte dalla fame
II	la pelle dei loro volti era dura come il malto
III	la vita li abbandonava
IV	la loro statura si abbassa
V	camminano affranti
VI	le loro spalle si stringono
VII	la loro postura si incurva

4. Tabella riassuntiva sul degrado fisico dell'umanità durante la siccità.

Da tale descrizione è possibile evincere un profondo stato di sofferenza a causa dell'assenza dei beni necessari al normale svolgimento della vita, pertanto il paesaggio non è soltanto caratterizzato dall'assenza d'acqua e cibo, ma vi è un'assoluta sofferenza. Il termine di questa piaga e il ritorno al normale scorrere della vita non è possibile ricostruirlo, poiché i versi successivi sono molto danneggiati.

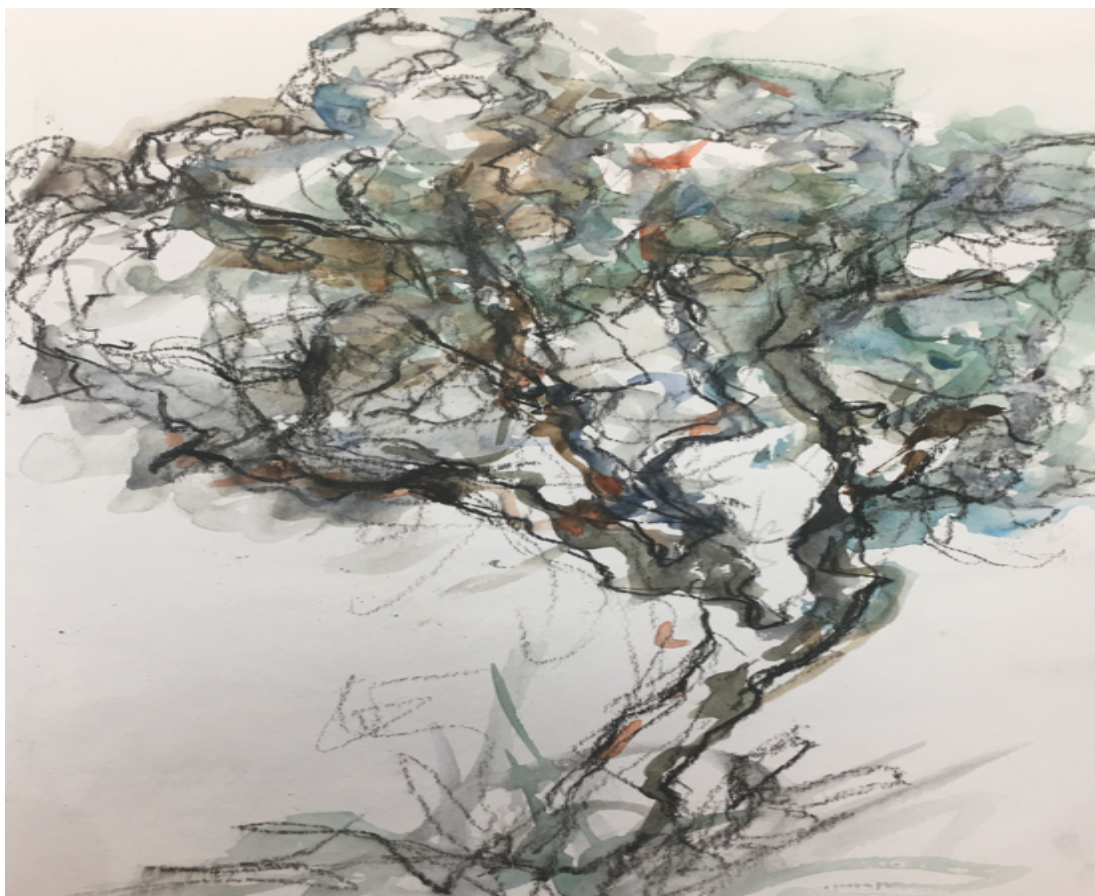


Fig. 4, O. Donadi, *La siccità*, 2020.

1.1.8. Il diluvio

Il diluvio è l'ultima punizione divina successiva alle tre piaghe (malattia, carestia e siccità) inviate da Enlil contro gli uomini.

Il paesaggio caratterizzato da tale evento atmosferico è descritto in due differenti momenti, ovvero al preludio e al termine del nubifragio.

“Adad iniziò a tuonare tra le nuvole.
non appena udì il dio, il suo boato (*rigimšu*),
si fece portare la pece con cui chiudere l'entrata della nave.
Dopo che ebbe sigillato l'entrata,
Adad continuò a tuonare (*išaggum*) tra le nuvole e i venti divennero
sempre più forti (*uzzuzu*),
mentre lui prendeva il largo: tagliò la cima e liberò la nave.”⁵⁵

Seguono due righe illeggibili per la seconda colonna e le prime quattro righe della terza.

“[...]
La tempesta [...] [portavano il giogo.
[Anzu con i] suoi artigli
[squarciò] i cieli.
[...] la terra,
e fece a pezzi il suo frastuono (*rigimša*) [come si rompe un recipiente
d'argilla (*karpati ihpi*).]
[...] il diluvio [ebbe inizio]
la sua potenza distruttrice si riversò sulle genti [come un'arma divina]

⁵⁵ *iš-ta-ag-na* ^d*adad i-na er-pé-ti i-la iš-mu-ú ri-gi-im-šu* [*k*]u-up-ru ba-bi-il i-pé-eḫ-ḫi ba-ab-šu iš-tu-ma i-di-lu ba-ab-šu ^d*adad i-ša-ag-gu-um* i-na er-pé-ti ša-ru uz-zu-zu i-na te-bi-šu ip-ru-u' ma-ar-ka-sa e-le-ep-pa ip-tú-ur. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 92, tav. III, ii, v. 49-55. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 107.

Gli uomini non potevano vedersi l'un l'altro
 nella catastrofe non riuscivano a riconoscersi.
 [il diluvi]o (abubu) mugghiava (*išabbû*) come un toro (*lí*)
 [come un'a]quila (*parî*) che emette grida (*nâri*)
 [ululava] il vento (*šāru*).
 [L'o]scurità [era densa] (*šapat etutu*), non si vedeva il sole (*ŠAMAŠ laššu*)
 [...] come mosche.
 [...] del diluvio.”⁵⁶

L'elemento centrale in questa descrizione è il cambiamento del clima e l'assenza di luce durante il diluvio.

Al preludio di questo evento atmosferico il dio Adad inizia a far tuonare e a far soffiare furiosamente i venti. Questa situazione è scritta mediante una gradazione ascendente in cui vengono utilizzati i lemmi *rigmu*, *šagāmu* ed *ezēzu*, descrivendo un paesaggio sonoro nel quale si annuncia la tempesta. Con i termini *rigmu* e *šagāmu* si descrive il graduale suono prodotto dai tuoni. Invece, con il termine *ezēzu* si descrive il forte spirare dei venti. Successivamente, viene descritto il diluvio (*abūbu*),⁵⁷ il quale “mugghiava come un toro” (*išabbû lí*)⁵⁸, tale fragore è paragonabile al frastuono dell'umanità che è la causa scatenante delle punizioni afflitte sulla terra. Questo paesaggio è reso mediante tre metafore: nella prima, si afferma che Anzu⁵⁹ squarcia il cielo e crea un frastuono tale da esser simile a dei recipienti in argilla che si rompono, tale affermazione è possibile grazie

⁵⁶[...] x x x [...] [...] *pu-ra-i* [...] *x-en me-ḥu-ú* [...] *š-ša-am-du* ^d*zu-ú i-na š*] *ú-up-ri-šu* [*ú-ša-ar-ri-iṭ*] *ša-ma-i* [...] *m*] *a-ta-am* [*ki-ma ka-ar-pa-ti r*] *igi-im-ša iḫ-pi* [...] *it-ta-ša-a*] *a-bu-bu* [*ki-ma qá-ab-l*] *I e-li ni-ši i-ba-a' ka-šu-šu* [*ú-ul*] *i-mu-ur a-ḥu a-ḥa-šu* [*ú-ul*] *ú-te-ed-du-ú i-na ka-ra-ši* [*a-bu-b*] *u ki-ma li-i i-ša-ab-bu* [*ki-ma p*] *a-ri-i na-ri* [...] *-ni*] *m ša-ru* [*ša-pa-at e*] *-ṭú-tu* ^d*ŠAMAŠ la-aš-šu* [...] *x-šu ki-ma su-ub-bi* [...] *-i*] *m? a-bu-bi*, Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 94, tav. III, iii 5-20. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 107-108.

⁵⁷ CAD A1, p. 77-81, afferma che con il termine *abubu* si identifica “il diluvio come evento cosmico, inteso sia in senso generale sia come momento preciso nel tempo” e “un'alluvione devastante”.

⁵⁸ CAD L, p. 228a, con il lemma *lí* da *lû* “toro” si identifica il rumore prodotto dalla terra e dal diluvio che è simile al muggito di un toro.

⁵⁹ Anzu viene descritto come un uccello dalle grandi dimensioni capace, con il battere delle ali, di creare turbini e tempeste di sabbia. Black J., Green A., 1992, p. 107.

all'utilizzo della metafora in cui si afferma che il rumore della tempesta è come una pentola (*karpati*⁶⁰) che si rompe (*iḥpi*). Nella seconda metafora, il suono prodotto dal diluvio (*abūbu*) viene paragonato al muggito di un toro (*kima lī iṣabbu*) e nella terza, si afferma che il vento è come un'aquila (*parī*)⁶¹ che emette grida (*nāri*).

Grazie all'utilizzo di tali figure retoriche, possiamo notare, che la metafora utilizzata per delineare il suono prodotto dal diluvio è la stessa con cui si descrive il frastuono umano. A differenza del “muggiare” dell'uomo, i suoni prodotti dal diluvio e dagli agenti atmosferici sono associati ai versi prodotti dagli animali.

Il paesaggio durante il diluvio è tenebroso e oscuro. L'assenza di luce rende l'uomo incapace di vedere e riconoscere i suoi fratelli, le acque invadono ogni cosa giungendo dai cieli e dal sottosuolo, i venti spirano incessantemente e il boato dei tuoni rimbomba. Con l'espressione *šapat eṭutu* “oscurità densa” si descrive un mondo privo di luce dove il sole non splende nei cieli.⁶² L'oscurità è vista come sofferenza e la si trova nel momento in cui il diluvio incombe sulla terra. L'assenza di luce non permette all'umanità di riconoscersi e il sole non c'è. Il paesaggio descritto in questi versi è un paesaggio scuro, privo di vita dove l'essere umano galleggia sulle acque. Il diluvio è una catastrofe, una distruzione totale e l'umanità è destinata a soccombere.

Al termine del diluvio sulla terra l'umanità si era estinta e i corpi degli uomini galleggiavano sull'acqua:

“Come? Hanno dato vita
a questo tumultuoso
mare? Come libellule (*kulīli*),
con i loro corpi ricoprono tutta la superficie (*sapanni*) dell'acqua;
come una zattera (*kibri*), sono sospinti sulla terra invasa dall'acqua;”

⁶⁰ CAD K, p. 219-220, con il lemma *karpati* da *karpatu* si identificano i “contenitori di terracotta e i vasi”.

⁶¹ CAD P, p. 206b-207b, afferma che il lemma *parī* derivi da *parū* “mulo”.

⁶² Questi lemmi non sono presenti nella tavola III col. iii redatta da Ipiq-Aya poiché lo stato della tavola in questa parte del testo è frammentaria, ma può essere ricostruito grazie ad una versione neoassira. Ermidoro S., 2017, p. 107-108.

come una zattera (*kibri*) al largo, ora li hanno sospinti a riva.”⁶³

Per individuare l’immagine di un paesaggio privo di vita viene utilizzata la metafora in cui si fa riferimento alle libellule che galleggiano sulla superficie di un fiume.

Nell’iconografia del Vicino Oriente, in alcune scene di guerra, le mosche erano associate alla morte e venivano poste al di sopra di avvoltoi e carcasse di animali. Inoltre, le mosche erano anche utilizzate come simbolo di coraggio in battaglia.

La metafora delle mosche/libellule presenta un simbolismo multiplo, ovvero possono essere utilizzate come simbolo di morte e fuga da essa, ma anche come simbolo di pace dopo una battaglia. In questo poema le libellule simboleggiano la morte e la fuga da essa da parte di *Atraḥasīs*.⁶⁴ Questi insetti saranno presenti durante tutta la stesura del poema e simboleggiano la confusione, l’agitazione e l’inerzia davanti ad una calamità. Inoltre, si afferma che i corpi inermi siano come delle zattere mosse dall’acqua.

Il paesaggio descritto in questi versi è un paesaggio caratterizzato da *kulīlu* “libellule” che ricoprono tutta la superficie (*sapanni*) e che come zattere (*kibri*) sono trasportate dall’acqua presente sulla terra (*ṣeri*).

La descrizione di questo paesaggio è abbastanza cruenta e rappresenta una delle scene più forti narrate nel poema.⁶⁵ Le immagini sono feroci e violente perché siamo nel culmine della narrazione e sarà proprio questa distruzione a creare una nuova umanità, non più immortale, con la morte, la malattia e l’infertilità.

⁶³ *a-bu-ma-an ul-da g[al-la-ta (?)] ti-a-am-ta ki-ma ku-li-li im-la-a-nim na-ra-am ki-ma a-mi-im i-mi-da a-na s[a-pa]n-[ni] ki-ma a-mi-im i-na ṣe-ri i-mi-da a-na ki-ib-ri*. Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 96, v.5-9. Traduzione tratta da Ermidoro S., 2017, p. 109.

⁶⁴ Kilmer A.D., 1987, p. 175-80.

⁶⁵ Lambert W.G., Millard A.R., 1969, p. 163



Fig. 5, O. Donadi, *Oceano*, collezione privata.

2. *Gilgameš*

Il poema di *Gilgameš* è l'opera più ampia e conosciuta della Mesopotamia ed ha una storia testuale millenaria.

La narrazione è divisa in dodici tavole, ove la sequenza di linee, passaggi ed episodi è abbastanza standardizzata.

In ognuna di queste tavole vengono narrate le peripezie e le gesta dell'eroe *Gilgameš*:

- Tavola I. L'opera inizia con le lodi alle gesta del re *Gilgameš* e alla sua città. Successivamente vengono narrati i lamenti dei sudditi oppressi dal loro sovrano. Questa oppressione è data dal fatto che *Gilgameš* costringe i giovani della città a competere a delle faticose ed estenuanti gare atletiche. Durante le quali *Gilgameš* prevale ed eccelle, pretendendo come ricompensa di portarsi a letto le spose prima dei loro mariti.

Il dio Anu accoglie le preghiere del popolo ed ordina la nascita di *Enkidu*⁶⁶ che successivamente verrà condotto a Uruk.⁶⁷

- Tavola II. *Enkidu* giunge a Uruk in tempo per evitare che *Gilgameš* consumi l'atto sessuale con le future mogli dei suoi sudditi. Questo diritto recava dolore e sofferenza al popolo che doveva sottostare inerme al volere del sovrano.

I due eroi dopo essersi scontrati diventano amici e decidono di addentrarsi nella Foresta dei Cedri per portare del legno pregiato ad Uruk.⁶⁸

- Tavola III. *Gilgameš*, deciso a partire, persuade gli anziani per avere il loro benessere. Gli anziani daranno il loro consenso e forgianno le armi utili per la loro spedizione.

I due eroi, dopo aver ricevute le armi, si incamminano verso la Foresta dei Cedri.⁶⁹

⁶⁶ *Enkidu* è l'uomo creato dalla dea *Aruru* ad immagine e somiglianza degli dei. Quest'uomo, vissuto nella steppa insieme agli animali, viene educato ed istruito alla vita urbana dalla prostituta sacra *Samḥat*. l'educazione e la civilizzazione di *Enkidu* si realizza mediante diverse tappe le quali scandiscono il suo viaggio verso la città di Uruk. Verderame L., 2016, p. 49.

⁶⁷ D'Agostino F., 1997, p. 83-91.

⁶⁸ *ibid.*, p. 92- 102.

⁶⁹ *ibid.*, 1997, p. 102-112-

- Tavola IV. In questo viaggio eseguono dei sacrifici al dio Šamaš per avere dei sogni premonitori con il potere di interpretarli ad Enkidu. I cinque sogni di Gilgameš sono tutti molto confusi ed oscuri, ma ogni volta Enkidu li interpreta come segnali di buon auspicio.⁷⁰
- Tavola V. I due perlustrano la Foresta dei Cedri per individuare i legni migliori, ma vengono scoperti dal mostro *Humbaba*, guardiano della foresta, il quale li maledice e cerca di spaventarli. Inizia così il conflitto nel quale escono vincitori sul mostro grazie all'aiuto di Šamaš. Riusciranno così a tagliare gli alberi.⁷¹
- Tavola VI. Ištar si innamora di Gilgameš. La dea si reca ad Uruk per proporre a Gilgameš di sposarla. L'eroe rifiuta la sua proposta umiliando la dea. Ištar, offesa e decisa a distruggere ogni cosa, chiede ad Anu il toro celeste e si reca nella città. Gilgameš e Enkidu affrontano il Toro celeste e lo uccidono. La gloria di Gilgameš raggiunge l'apice e mentre tutto il popolo lo acclama, Ištar piange.⁷²
- Tavola VII. Enkidu sogna il consiglio degli dei. Le divinità sono offese e adirate dal loro comportamento, pertanto Enlil decide che uno dei due debba morire. La pena ricade su Enlil, poiché Gilgameš ha sangue divino. Gilgameš è affranto, perché non può fare nulla per salvare il suo amico. Šamaš però cerca di rincuorare Enkidu preparandolo alla morte e facendogli sognare la Casa dell'Oscurità⁷³.⁷⁴
- Tavola VIII. Enkidu, per volere degli dei, muore ed il popolo di Uruk, esortato da Gilgameš, intona insieme a lui un lamento funebre.⁷⁵
- Tavola IX. Gilgameš, smarrito per la morte del suo fedele compagno, s'interroga se anche lui dovrà un giorno morire. In cerca di una risposta lascerà Uruk, vagando per la steppa affamato e trascurato. Giunge alla porta di una montagna sorvegliata

⁷⁰ D'Agostino F., 1997, p. 112-120.

⁷¹ *ibid.*, p. 120-126.

⁷² *ibid.*, p. 127-136.

⁷³ La Casa dell'Oscurità (*bīt ikleti*) si trova negli inferi, è la dimora della dea Irkalla ed è il luogo in cui risiedono le anime dei sovrani defunti.

⁷⁴ D'Agostino F., 1997, p. 136-144.

⁷⁵ *ibid.*, p. 145-148.

da creature metà uomo e metà scorpione, questi riconoscono in lui carne divina e lo lasciano passare. Gilgameš percorre la strada indicata dagli uomini scorpione ed arriva nel meraviglioso giardino di Šamaš.⁷⁶

- Tavola X. Nel giardino di Šamaš, incontra Siduri⁷⁷ che gli spiega come raggiungere colui che è sopravvissuto al diluvio, l'immortale Ūta-napišti. Per recarsi dall'eroe immortale deve oltrepassare le "acque della morte"⁷⁸ grazie all'aiuto del traghettatore Ur-šanabbi. Così Gilgameš raggiunge l'antenato.⁷⁹
- Tavola XI. Ūta-napišti racconta di come è riuscito a salvarsi dal grande diluvio. Gli dei dopo il diluvio si riuniscono e decidono il destino di Ūta-napišti, eleggendolo a loro pari e destinandolo a vivere lontano dal mondo diventando immortale. Gilgameš cerca mediante la prova del sonno di meritare il medesimo destino ma fallisce. Sentendosi sconfitto, decide di ritornare nella sua città. Ūta-napišti gli fa un ultimo dono prima del viaggio di ritorno: la pianta della giovinezza. Lungo il cammino per Uruk, sosta in un'oasi lasciando incustodita la pianta magica, rendendola un lauto pasto per un serpente. Il serpente dopo aver mangiato la pianta magica perde la sua pelle e ritorna giovane.⁸⁰
- Tavola XII. Iniziano i lamenti delle vedove, le quali fanno cadere il *pukku* e il *mekkû*⁸¹ negli inferi. Enkidu, ritornato in vita, si accolla il compito di recuperare gli arnesi del potere. Gilgameš, preoccupato per il destino dell'amico, lo esorta a rispettare i divieti presenti negli inferi in modo tale da garantirsi il ritorno. Purtroppo, Enkidu infrange i tabù e viene intrappolato. Gilgameš riesce a liberare

⁷⁶ D'Agostino F., 1997, 149-156.

⁷⁷ Siduri, colei che produce vino e birra, è un essere divino che dimora sulla riva del mare e nel giardino del dio Šamaš. Black J., Green A., 1992, p. 164.

⁷⁸ Le acque della morte servivano a dividere la dimora di Ūta-napišti e il resto dell'umanità.

⁷⁹ D'Agostino F., 1997, p. 156-164.

⁸⁰ *ibid.*, p. 168-176.

⁸¹ Con il termine *pukku* si identifica il simbolo regale di Gilgameš. La maggior parte degli interpreti lo traduce come "tamburo", questo viene percosso da Gilgameš col *mekkû* "bacchetta" e il suono prodotto da questo strumento serve a radunare i giovani di Uruk. (CAD P, p. 502b)

Con il termine *mekkû* si fa riferimento al "bastone, scettro". (CAD M2, p. 7b)

l'amico ma ritorna solo la sua ombra che gli spiega il destino di coloro che abitano nell'oltretomba.⁸²

In questa narrazione, il susseguirsi delle varie peripezie da parte di Gilgameš ci fa percepire la preoccupazione del tutto umana nei confronti della morte.⁸³

⁸² D'Agostino F., 1997, p. 194-197.

⁸³ George A., 2012, p. 239.

2.1. Il paesaggio in Gilgameš

Il paesaggio di questo poema muta a seconda della narrazione e del luogo in cui si svolge. È una descrizione particolarmente ricca soprattutto nell'ambito della narrazione del viaggio, degli spostamenti e dei sogni fatti da Gilgameš.

Il paesaggio nel contesto del viaggio e degli spostamenti è da ricondursi al fatto che Gilgameš si reca in terre lontane ed invalicabili profondamente diverse dalla sua città. Invece, nel corso dei sogni, la descrizione del paesaggio è funzionale alla caratterizzazione della loro ambientazione.

Al centro della narrazione vi è la ricerca spasmodica dell'immortalità, infatti, durante questo viaggio l'eroe dovrà affrontare vari incontri e peripezie, con persone per metà uomo e metà scorpione, incontrerà la taverniera Siduri, il traghettatore Ur-šanabbi e infine l'immortale Ūta-napišti. Nel corso di questi incontri viene descritto un paesaggio dove elementi naturalistici e fantastici si mescolano tra di loro.

2.1.1. Le mura di Uruk, l'ovile

Nelle prime righe del poema vengono elogiate le gesta e le qualità di Gilgameš, il quale aveva fatto erigere la cinta muraria della città di Uruk.⁸⁴

Il punto focale di questo proemio è la descrizione della cinta muraria della città e delle zone adiacenti alle mura.⁸⁵

La costruzione era una delle prime opere architettoniche realizzate da un nuovo sovrano ed era, insieme al tempio e al palazzo, uno degli elementi fondamentali della città. Questa struttura, di solito, era costituita da un imponente terrapieno in terra battuta e da un muro di mattoni largo diversi metri.⁸⁶

⁸⁴ La città di Uruk viene denominata "ovile" (*supūru*) poiché in essa vi è la dimora del dio Anu e della dea Ištar. CAD S, p.398b.

⁸⁵ D'Agostino F., 1997, p. 83-84

⁸⁶ Secondo la concezione mesopotamica la storia è di tipo circolare e prevede, dopo un'evoluzione ciclica, un effettivo rientro allo stato iniziale. Questo punto iniziale è stato messo in atto dagli dei al tempo della creazione ed è una circostanza di incorruttibile perfezione. Pertanto, ogni nuovo sovrano

Quest'opera architettonica è il confine per eccellenza e si basa su tre punti fondamentali: in primo luogo rappresenta una linea di confine e non uno spazio; in secondo luogo è una struttura interamente artificiale che in alcuni casi viene sovrapposta ai confini naturali; infine, è un'opera reale e chiaramente visibile.⁸⁷

Questa fortificazione doveva essere percepita come un confine invalicabile, protetto dal sovrano e dagli dei. Le mura avevano una duplice funzione ovvero quella difensiva e, secondo l'ideologia mesopotamica, quella simbolica di segnare il confine tra ordine interno del centro urbano e il caos esterno. Data la loro imponenza e l'enorme lavoro eseguito per erigerle, dovevano simboleggiare "l'identità politica".⁸⁸

“Fece costruire le mura (*dūru*) di Uruk, l'ovile
del santo Eanna, il puro tesoro.
Guarda le sue mura (*dūru*), i cui merli (*nēbḫu*) sono come rame!
Osserva il suo parapetto (*samētu*), che nessuno può eguagliare!
Varca la soglia (*simmiltu*), che è da tempi immemorabili;
avvicinati all'Eanna, l'abitazione di Ištar:
che nessuno dei re futuri potrà eguagliare!
Sali sulle mura (*dūru*) di Uruk e percorri(le);
ispeziona le fondamenta (*temennu*) e scruta la muratura in mattoni (*libittu*):
la sua struttura in mattoni (*libittu*) non è (forse) di mattoni cotti (*agurru*)?
E le sue fondamenta (*uššu*) non le gettarono i Sette Saggi?
Uno *šār* è la città, uno *šār* i giardini (*kirātu*), uno *šār* le cave d'argilla
(*issū*); mezzo *šār* (*pitru*) il tempio di Ištar (*bīt dIštār*):
(per) tre *šār* e mezzo Uruk si estende!”⁸⁹

aveva il compito di restaurare e edificare in modo tale da inaugurare un nuovo ciclo della storia del mondo. Seminara S., 2004, p. 44.

⁸⁷ Matthiae P., 1999, p. 49.

⁸⁸ Pinnok F., 2011, p.3-7.

⁸⁹ *up-pi-šú dūra*(bád) *šá* (unug)^{ki} *su-pú-ri šá* é.an.na *qud-du-ši šu-tum₄-mi e[l-lim]* *a-mur du-ur-šú*
šá ki-ma qé-e ne-eb-ḫu-š[u²] *i-tap-la-as sa-me-ta-šu šá la ú-maš-šá-lu mam-ma ša-bat-ma*
^{giš}*simmilta*(kun₄) *ša ul-tu ul-la-nuqit-ru-ub ana* é.an.na *šu-bat dIštar*(15) *šá šarru*(lugal) *ár-ku-ú la ú-*
maš-šá-lu amēlu(lú) *mam-ma e-li-ma ina!* *muḫḫi*(ugu) *dūru*(bad) *ša uruk^{ki} i!*(IM)-*tal-lak te-me-en-nu*

In queste righe viene descritto un paesaggio urbano in cui si fondono elementi naturalistici ed elementi antropici. Gli elementi naturalistici sono i giardini (*kirātu*)⁹⁰, invece, quelli di tipo antropico sono le mura della città (*dūru*)⁹¹, le cave d'argilla (*issū*)⁹² e il tempio Enanna⁹³.

Le mura della città di Uruk sono descritte in modo dettagliato con lo scopo di sottolineare l'importanza e l'invalicabilità di questa struttura.

ḫi-iṭ-ma libitta(sig₄) *ṣu-ub-bu ṣum-ma libitta*(sig₄)-šú la *a-gur-rat u uš-šú-šú* la *id-du-ú 7 mun-tal-ku šar ālu*(uru) [*šar*^{giš}]*kirātu*(kiri₆)^{meš} *šár is-su-ú pi-t[ir] bīt*(è) ^d*ištar*(15) [3 *šar*] *ù pi-ti-ir ur[u]k^{ki} tam-ši-ḫu*. George A. R., 2003, tav. I, v. 11-23, p. 538. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 539.

⁹⁰ Il termine *kirātu*, plurale di *kirû*, viene utilizzato per identificare i giardini, i frutteti e le piantagioni di palme. CAD K, 412a-415b.

⁹¹ CAD D, p. 192a-195°. Con il termine *dūru* si identificano le “cinta murarie e i muri di fortificazione” di una città. Queste cinte murarie erano formate da un basamento o terrapieno alto almeno 10 metri e largo almeno 30 metri, la cui struttura era resa resistente mediante una copertura in mattoni cotti. Pinnok F., 2011, p. 9.

⁹² Con il termine *issū* vengono identificate le cave d'argilla sfruttate per l'approvvigionamento del materiale necessario alla fabbricazione dei mattoni. CAD I/J, p. 204a.

⁹³ Viene denominato Eanna “casa dei cieli” la dimora del dio Anu e di Ištar. George A., 1993, p. 67, n. 75.

Queste presentano delle fondamenta (*temennu*)⁹⁴ o (*uššu*)⁹⁵, una struttura in mattoni (*libittu*)⁹⁶, una merlatura in rame (*nēbhū*)⁹⁷ e un parapetto (*samētu*)⁹⁸. Successivamente, viene anche specificato il genere di mattoni utilizzato per questa struttura, ovvero i mattoni cotti (*agurru*).

Dopo la descrizione del paesaggio presente nella città di Uruk viene specificata la grandezza di questo territorio, infatti la città, i giardini e le cave d'argilla si estendono per uno *šār*⁹⁹ ciascuno, invece, il tempio Enanna si estende per un *pitru*¹⁰⁰.

⁹⁴ Con il termine *temennu* o *temmennu* si identificano le fondazioni e la piattaforma di fondazione di un edificio. CAD T, p. 338ab. Questo basamento era l'elemento caratteristico delle cinte murarie e veniva definito "montagna", "grande montagna", "montagna impenetrabile" e "montagna di vita". Talvolta era circondata, nella parte esterna della cinta muraria, da un canneto e da un ampio fossato. Pinnok F., 2011, p. 4-5.

⁹⁵ Il termine *uššu*, come il termine *temennu*, viene utilizzato per identificare le fondazioni della cinta muraria. CAD U/W, p. 305a. In questo caso le fondamenta a cui si fa riferimento sono quelle fatte erigere dai Sette Saggi (*muntalku*). I Sette Saggi sono delle figure mitologiche, vissute prima del Diluvio, che provenivano da sette città della Mesopotamia. Nell'ideologia mesopotamica si riteneva che queste figure, raffiguranti per metà uomini e metà animali, siano emersi dall'abisso primordiale per insegnare agli uomini le arti, i mestieri, il codice morale ed avessero portato sulla terra la civiltà nelle città in cui si stanziarono. Black J., Green A., 1992, p. 163-164.

⁹⁶ Questi mattoni (*libittu*) in argilla erano la base per qualsiasi tipo di costruzione e si ottenevano mediante l'utilizzo di una forma in legno o di uno stampo in cui veniva inserita l'argilla e successivamente fatta essiccare. I mattoni cotti (*agurru*) venivano utilizzati per lo strato esterno di un edificio rendendolo forte e duraturo. Verderame L., 2017, p. 96.

⁹⁷ Il termine *nēbhū* viene utilizzato per identificare i "fregi, merlature". Queste erano poste nella parte superiore della cinta muraria. Inoltre, il termine *nēbhū* viene utilizzato in connessione con il termine *qu* "rame, bronzo" (CAD Q, p. 291a).

⁹⁸ CAD S, p. 117ab. Con il termine *samētu* o *samītu* si fa riferimento ad un "parapetto merlato".

⁹⁹ CAD Š2, p. 35b. Il termine *šāru* equivale a 3600 m² e corrisponde alla quantità di granella di semi necessaria a ricoprire l'intera area.

¹⁰⁰ CAD P, p. 442a. Il termine *pitru* viene utilizzato per identificare la metà di uno *šar*, ovvero 1800 m².



Fig. 6, O. Donadi, *L'isola*, collezione privata.

2.1.2. I sogni di Gilgameš

Nella tavola IV si narra del viaggio intrapreso da Gilgameš ed Enkidu verso la Foresta dei Cedri. Durante il tragitto i due eroi, ogni sera, compiono un atto di libagione al dio Šamaš per far sì che quest'ultimo faccia fare all'eroe dei sogni premonitori.¹⁰¹

Secondo l'ideologia del Vicino Oriente le divinità comunicavano con gli uomini in diversi modi: attraverso il movimento delle stelle, con messaggi sui fegati degli animali, inviando divinità minori a parlare con uomini scelti e tramite il sogno. Queste espressioni differivano da un contesto all'altro e i modi di interpretazione erano tutt'altro che uniformi. Tra le molte forme di comunicazione divina il sogno occupava la sfera della comunicazione diretta, simile alla profezia.¹⁰² Si credeva, inoltre, che i sogni fossero potenti armi atte a guidare il sognatore ad interpretare eventi passati e futuri. I sogni, inoltre, potevano essere intesi come veri e potenti presagi o inutili. Alcuni di questi sogni, specialmente quelli che avevano un messaggio da rivelare, venivano esaminati attraverso diverse tecniche divinatorie, in particolare veniva utilizzata l'aruspicina.¹⁰³

Gilgameš, durante il cammino, sogna per cinque volte e successivamente, spaventato da ciò che ha visto, li racconta al suo fedele amico, il quale li interpreta sempre in modo positivo anche se sono dei presagi funesti.¹⁰⁴

Nella versione Babilonese standard, i sogni di Gilgameš sono in forma frammentaria e lacunosa e per alcuni di questi, fatta eccezione per primo e il terzo sogno, non è possibile una comprensione chiara ed univoca.¹⁰⁵

Nei paragrafi successivi mi soffermerò ad analizzare solo i sogni che presentano una chiara lettura, invece, per gli altri darò solo un breve resoconto.

¹⁰¹ Il rituale di cui si fa riferimento nel testo consiste nello scavare un pozzo per l'approvvigionamento d'acqua da libare al dio Šamaš.

¹⁰² Hamori E. J., Stökl J., 2018, p. 1-2.

¹⁰³ Metcalf C., 2018, p. 9-10.

¹⁰⁴ George A. R., 1999, p. xxvii.

¹⁰⁵ Gli studiosi hanno integrato le lacune grazie all'ausilio di diverse recensioni e versioni provenienti da Ḫattusa, Emar, Šuduppûm e Uruk. George A.R., 1999, p. xxvii.

2.1.2.1. Il primo sogno: la montagna che crolla

Nel primo sogno Gilgameš ed Enkidu si trovano ai piedi di una montagna (*šadû*)¹⁰⁶ quando questa crolla su di loro, schiacciandoli.

L'interpretazione del sogno da parte di Enkidu, grazie all'ausilio di un responso oracolare, è positiva. Questo responso è dato dall'associazione della montagna con il mostro *Ḫumbaba*¹⁰⁷. La caduta della montagna su di loro dovrebbe significare la sconfitta del mostro, la sua uccisione e l'abbandono del corpo, ormai senza vita, nella steppa.¹⁰⁸

“[Amico mio, ho visto un sogno,
e il sogno che ho visto [era completamente confuso.]
(Eravamo) ai piedi della montagna (*šadû*) [.....],
[la montagna (*šadû*)] cadde... [.....]
[e] noi, come ... [.....].¹⁰⁹

In questo sogno vi è la descrizione di un paesaggio in chiave metaforica ove, con la grande montagna (*šadû*), che crolla ai piedi dei due eroi, si rimanda all'uccisione del custode della foresta. In tal modo si può affermare che, con il termine *šadû*, si fa riferimento non solo ad un elemento che caratterizza il paesaggio a livello naturalistico, ma anche al mostro *Ḫumbaba*.

¹⁰⁶ CAD Š, p.181. Il termine *šadû* “montagne, catene montuose”, viene reso con il logogramma KUR. Con il logogramma Kur non viene solamente identificata la montagna, come elemento naturalistico, ma viene anche utilizzato per identificare qualcosa di pericoloso, straniero ed incivile. Infatti, nell'immaginario mesopotamico la montagna è vista come qualcosa che si trova al di là della civiltà ed è il luogo dove divinità, demoni e fantasmi possono dimorare. Geller M. J., 2000, p. 41-47.

¹⁰⁷ *Ḫumbaba* è il custode della Foresta dei Cedri. Viene descritto come un gigante protetto da sette strati di radiosità terrificante (*melam* e *ni*). Nell'arte viene raffigurato come una creatura mostruosa con corpo umano, artigli di leone alle mani, viso mostruoso e una folta e lunga capigliatura. Black J., Green A., 1992, p. 106.

¹⁰⁸ D'Agostino F., 1997, p. 115.

¹⁰⁹ [ib-ri a-ta-mar šu-ut-ta] [ú-šu]-ut-ta šá a-m[u-ru ka-liš šá-šá-at] [ina sa]-pan-ni *šadû*(kur)ⁱ [.....] [*šadû*(kur)ⁱⁱ im-gut in[a?] [u ni]-nu ki-i nim gi du ki [.....]. George A. R., 2003, tav. IV, v. 21-25, p. 588. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 589.

2.1.2.2. Il secondo sogno: la montagna cattura l'eroe

Nel secondo sogno Gilgameš vede una montagna ed un paesaggio ostile. In questo sogno l'eroe viene gettato per terra e trascinato per i piedi. Nel momento in cui Gilgameš viene trascinato sotto la montagna si scaglia sulla terra un lampo luminosissimo. Successivamente arriva in soccorso dell'eroe un bellissimo giovane che lo tira fuori dalla montagna e gli dona dell'acqua per dissetarsi.¹¹⁰

Questo sogno, nella versione Babilonese standard, è conservato in modo frammentario ma vi è una versione accadica proveniente da Hattusa, nella quale è conservato per intero.¹¹¹ In questa tavoletta, risalente al periodo tardo-ittita vi è scritto:

“Oltre al primo sogno un secondo [sogno ho visto];
nel mio sogno, amico mio, una montagna (*šadû*) (e) ogni cosa era ostile
(*nakāru*),
mi gettò a terra e afferrò i miei piedi [...].
Il fulgore (*šalummatu*) si fece fortissimo (*danānu*):
[apparve] un uomo: (era) il più bello della regione e la sua bellezza [...].
Egli mi tiro fuori da sotto la montagna e mi dette acqua da bere e il mio
animo si calmò;
egli depose [i miei] piedi sul terreno.”¹¹²

In questi versi viene descritto un paesaggio ostile (*nakāru*)¹¹³. Tale affermazione è possibile poiché l'eroe viene catturato e trascinato in modo brutale sotto la montagna

¹¹⁰ D'Agostino F., 1997, p.

¹¹¹ Pettinato G., 1992, p.298.

¹¹² *ib-ri a-ta-mar 2-ta šu-ut-ta i-na šu-ut-ti-ia ib-ri šá-du-ú mim-ma nu-uk-kur it-ta-da-an-ni* GIR₃.2.MEŠ-ia *iš-ša-bat na-... šá-lum-ma-tu ud-dan-ni-in 1-en LU₂.GURUŠ i-na māti(KUR) da-mi-iq-ma du-mu-uq-šu ra-bi šap-la-an hur-ša-an-i iš-tal-pa-an-ni-ma mē(A.MEŠ) iš-qa-an-ni-ma lib₃-bi ip-šá-aḥ qaq-qa-ri ú-šá-aš₂-kin* GIR₃.2. MEŠ-ia. Parpola S., 1997, v. 53-60, p. 83. Traduzione tratta da Pettinato G., 1992, p.298.

¹¹³ CAD N1, p.166, con il termine *nakāru* si descrive qualcosa che diventa “ostile, estraneo, diverso ed incomprensibile.

(šadû). Anche in questo caso, come nel primo sogno di Gilgameš, si ha l'uso di una metafora ove con il termine šadû si rimanda al nemico Ĥumbaba.

2.1.2.3. Il terzo sogno: un cataclisma spaventoso

Nel terzo sogno Gilgameš vede un cataclisma spaventoso. Questo cataclisma è caratterizzato da una terribile tempesta di tuoni e lampi, dall'estendersi dell'oscurità e dal propagarsi delle fiamme distruttrici. Le fiamme distruttrici in un primo momento divampano per poi, dopo aver mietuto innumerevoli vittime, placarsi fino a diventare cenere.

“Amico mio, ho visto un terzo sogno
e il sogno che ho visto era completamente confuso.
Il cielo tuonava (*ilsû*), mentre la terra brontolava (*irammum*),
il giorno scomparve (*ušharrir*), uscì l'oscurità (*ikletum*).
Un lampo balenò (*ibriq birqu*), il fuoco scoppiò (*innapiḫ išātum*),
[le fiamme] divampano (*nablū ištappû*), piove morte (*izzanun mūtu*).
Il fuoco così luminoso si attenuò e si spense (*nebūtu ibteli*),
[dopo] diminuì a poco a poco, si trasformò in brace (*itūr ana tumri*).”¹¹⁴

In questi versi vi è la descrizione di due diverse tipologie di paesaggio: uno di tipo sonoro e uno naturalistico.

Nel primo distico viene menzionato un paesaggio sonoro caratterizzato dal tuonare (*ilsû*) dei cieli e dal brontolare (*irammum*) della terra, invece nel secondo emistichio si ha la trasformazione e il tramontare del giorno (*ušharrir*) e il propagarsi dell'oscurità (*ikletum*).

¹¹⁴ [i]b-ri a-ta-mar ša a-mu-ru ka-liš ša-ša-át ú šu-ut-ta ša a-mu-ru ka-liš ša-ša-át [i]l-su-ú šamû(an)^ú qa-qa-ru i-ram-mu-um [u]₄-mu uš-ḥa-ri-ir ú-ša-a ik-le-tum [ib-r]iq bir-qu in-na-pi-iḫ i-šá-a-tum [nab-l]u iš-tap-pu-ú iz-za-nun mu-ú-tu [id-']i-im-ma né-bu-tú ib-te-li i-ša-tu [iš-tu?] im-taq-qu-tu i-tu-ur ana tu-um-ri. George A. R., 2003, tav. IV, v. 99-106, p. 592. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 593.

Nel secondo distico, invece, si ha la presenza di una figura etimologica¹¹⁵, *ibriq birqu* “il lampo lampeggia”, questa espressione si riferisce alla presenza di lampi nei cieli e viene utilizzata per evidenziare l’effetto catastrofico dell’evento.

Nel successivo emistichio si ha la contrapposizione tra le fiamme che divampano (*nablū ištappū*) e la pioggia (*izzanun mūtu*). Con l’espressione *izzanun mūtu* “piovere morte” non si descrive un evento atmosferico ma la morte e la distruzione causata dal divampare delle fiamme.

Infine, nell’ultimo distico vengono descritte le fiamme che pian piano si placano (*nebūtu ibteli*) diventando carbone (*itūr ana tumri*).

Infine, si può affermare che il paesaggio descritto in questo sogno è caratterizzato da un agglomerato di suoni differenti, dalla presenza delle fiamme, dalla morte e la distruzione di tutto quello che le fiamme incontrano sul loro cammino.

2.1.2.4 Il quarto e il quinto sogno

Nel quarto sogno Gilgameš incontra un essere mostruoso, contro il quale sia lui che l’amico scagliano la propria ira avendone la meglio.¹¹⁶

Infine, nel quinto sogno¹¹⁷ Gilgameš afferra un toro selvaggio nella steppa, il quale mugghia e scalcia alzando un polverone tale da offuscargli la vista. Successivamente, qualcuno cinge con un braccio il corpo di Gilgameš, lo getta a terra e gli tira fuori la lingua facendogli bere dell’acqua da una fiaschetta.¹¹⁸

¹¹⁵Nella figura etimologica *ibriq birqu* si ha all’accostamento di due o più parole con la stessa radice. L’espressione *ibriq* da *barāqu* significa “lampeggiare, lampo di luce” (CAD B, p. 104), invece con l’espressione *birqu* si identifica il “lambo” (CAD B, p. 259).

¹¹⁶ Bottéro J., 1994, p.248-249.

¹¹⁷ Il racconto di questo sogno è possibile integrarlo al testo grazie alla tavola proveniente da Šuduppūm. Questa tavola presenta numerosi problemi interpretativi e di traduzione, infatti, gli studiosi suppongono che questo testo sia stato scritto da uno scriba apprendista.

¹¹⁸ Bottéro J., 1994, p.247.

2.1.2.1 Il paesaggio descritto nei cinque sogni di Gilgameš

Durante la descrizione di questi 5 sogni l'eroe descrive un paesaggio di tipo naturalistico e uno sonoro con determinate peculiarità. Queste peculiarità è possibile estrapolarle grazie all'individuazione delle immagini figurative presenti nella narrazione. Di seguito una tabella riassuntiva delle immagini figurative in connessione al tipo di paesaggio a cui si riferiscono il primo e il terzo sogno.

Sogno	Immagini figurative	Paesaggio Naturalistico	Paesaggio Sonoro	Caratterizzazione
I	Vi è una montagna	√	//	Il paesaggio è caratterizzato dalla presenza della montagna.
	La montagna crolla su i due eroi	√	//	
III	Il cielo tuonava	//	√	Il paesaggio è caratterizzato dal rumore prodotto dai tuoni, dal brontolare della terra, dallo scagliarsi dei lampi, dal divampare e dal successivo affievolirsi delle fiamme.
	La terra borbotta	//	√	
	Il giorno si oscura e i cieli vengono ricoperti dalle tenebre	√	//	
	Un lampo si scaglia sulla terra.	√	//	
	Il fuoco scoppia, divampa e si placa.	√	//	

1. Tabella riassuntiva con le immagini figurative e le diverse tipologie paesaggistiche presenti nel primo e terzo sogno di Gilgameš.

Come si evince dalla tabella il paesaggio naturalistico è costituito dalla presenza delle montagne, dagli agenti atmosferici che si abbattono sulla terra, dal propagarsi e il successivo spegnersi delle fiamme. Il paesaggio sonoro, invece, è caratterizzato dal suono prodotto dai tuoni e dal borbottio della terra.

2.1.3. I consigli di Šamaš e l'urlo di Humbaba

Dopo i cinque sogni premonitori i due eroi sono quasi giunti alla foresta, ma Gilgameš, dopo averla scrutata da lontano, è preoccupato ed impaurito e piangendo invoca il dio Šamaš, affinché lo aiuti nell'impresa.

A questo punto della narrazione il dio risponde all'eroe consigliandoli di affrettarsi ad entrare nella foresta e di uccidere tempestivamente il suo Guardiano.

Gilgameš ed Enkidu, dopo aver ascoltato le parole del dio, corrono freneticamente verso Humbaba e con i loro bruschi movimenti lo spaventano facendogli emettere un urlo terrificante.

“[Šamaš] udì ciò che [aveva] detto,
[subito] una voce (*tukku*) [gli gridò dal cielo:]
'Sbrigati, mettiti contro di lui! Non deve [entrare nella sua foresta]
[non deve] scendere nel bosco, non deve [...],
[non deve avvolgersi nei suoi sette mantelli! [...]]'
[Uno] in cui era avvolto, sei che aveva ceduto,
loro [.....]
Come un feroce toro selvaggio, le corna bloccate [...],
urlò (*issimu*) una volta, ed era (un muggito) pieno di terrore (*pirittu*).
Il guardiano della foresta stava urlando (*išassi*),
...[.....]
Humbaba [tuonava] come il dio della tempesta (*Adad iraggūm*).”¹¹⁹

In questi versi è possibile individuare un paesaggio caratterizzato da diversi suoni. Questi

¹¹⁹ [dšamaš(utu)] iš-me-ma zi-kir pi-i-[šú] [ul-tu ul-l]a-nu-um-ma **tuk-kú** u[l-tu šamé(an)^e il-ta-na-sa-áš-šu] [ur-r]i-iḫ i-ziz-za-aš-šú la ir-r[u-ub ana^{giš} qišti(tir)-šú] [la ur]-rad a-na ḫal-bi-im-ma la [...] [la i]ḫ-ḫal-lip 7 ^{túg}naḫlapāti(gú.é)^{meš}-š[u...] [1-e]t? ḫa-lip-ma 6 ša-ḫi-it: šu-nu [.....] kima(gim) ri-i-mu kàd-ri it-ku-p[u...] [i]t-til-ta **is-si-ma** ma-li **pi-[rit-ta]** [m]a-aš-šar qí-šá-ti **i-šas-si**: x[.....] ^dḫum-ba-ba kīma(gim) ^dadada(iškur) **i-[rag-gu-um?]**. George A. R., 2003, tav. IV, v. 194-205, p. 598. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 599.

suoni sono: le urla (*tukku*)¹²⁰ di incitazione da parte del dio e le urla (*issimu*) di terrore (*pirittu*) prodotte dal mostro Ḫumbaba.

Infine, vi è un ultimo suono che caratterizza questo paesaggio ed è quello prodotto da Ḫumbaba, il quale produce un fragore tale da sembrare il suono di una tempesta. Questo fragore viene descritto mediante l'espressione *Adad iraggūm*, dove viene menzionato il dio Adad in connessione al verbo *ragāmu*. Questo verbo, in associazione al dio Adad lo si riscontra anche durante la descrizione del diluvio in *Atraḫasīs*, ove il suono prodotto dai tuoni scagliati sulla terra provocano un rumore tale da essere descritto come un forte boato.¹²¹ Di seguito una tabella riassuntiva con i lemmi utilizzati per descrivere i suoni presenti nei versi.

Lemmi	Suono
<i>tukku</i>	Suono di avvertimento pronunciato dal dio Šamaš
<i>issima mali piritta</i>	Con questa espressione si identificano le urla di terrore prodotte dal guardiano della foresta.
<i>Humbaba kīma Adad iraggūm</i>	Con questa espressione si indicano le urla di Ḫumbaba, le quali sono simili al fragore della tempesta.

2. Tabella riassuntiva con i suoni prodotti da Šamaš, il guardiano della foresta e Ḫumbaba.

Come si evince dalla tabella i suoni che caratterizzano questo paesaggio sono le urla di avvertimento e di terrore, pertanto, è possibile affermare che il terrore aleggi in questo territorio.

2.1.4. La Foresta dei Cedri

Nella tavola V si narra che i due eroi sono giunti nella Foresta dei Cedri e arrivati all'ingresso di questa si fermano a scrutare il paesaggio. I due eroi osservano meravigliati l'altezza degli alberi di cedro e dubbiosi il suo ingresso. Nell'osservare il luogo in cui

¹²⁰ Con il termine *tukku* si identificano dei potenti avvertimenti sonori. Questi avvertimenti possono avere una triplice valenza, ovvero possono comunicare notizie positive, negative ed incitare al combattimento. Rendu Loisel A.C., 2016, p. 148-149.

¹²¹ Per questo tema si rimanda alla spiegazione del diluvio in *Atraḫasīs* a p. 37-41.

sono appena arrivati, individuano un sentiero all'interno dell'intricato sottobosco, frutto del frenetico vagare di Ĥumbaba. Lo sguardo dei due eroi, successivamente, si posa sul monte in cui dimorano le divinità e sulla rigogliosa vegetazione presente in quel luogo.

“Rimasero meravigliati della foresta,
 osservarono l'altezza dei cedri,
 osservarono la strada nella foresta.
 Dove andava e veniva Ĥumbaba vi è una traccia,
 i sentieri (*ħarrānātu*) sono in buone condizioni (*šutēšurā*)
 e le strade (*girru*) sono ben percorribili (*tubbu*).
 Stavano guardando la Montagna dei Cedri (*šadī erēni*), la dimora degli dei,
 il trono degli dei e delle dee,
 [sul] fianco (*naši*) della montagna il cedro (*erēnu*) innalza la sua
 abbondanza (*ħiṣibšu*),
 la sua ombra è piacevole (*tābu šillašu*), piena di gioia.
 Tutto aggrovigliato era il sottobosco spinoso (*šutēlup giššu*), la foresta
 aveva una folta chioma (*ħitlupāt gištu*),
 [...] credo (*erēnu*), albero di *ballukku* ... [...]
 [...] ... una lega ciascuno [...]"¹²²

In questi versi si descrive la Foresta dei Cedri. Quest'ultima ha una folta vegetazione, presenta sentieri ben definiti e facilmente percorribili. Gli alberi sono molto alti e sono di diverse specie, ovvero ci sono alberi di cedro e alberi di *ballukku*¹²³.

¹²² *iz-zi-zu-ma i-ṅap-pa!-at-tu* ^{giš}*qista(tir) ša* ^{giš}*erēni(eren) it-ta-ṅap-la-su mi-la-šú ša* ^{giš}*qista(tir) it-ta-ṅap-la-sú né-reb-šú a-šar* ^d*ħum-ba-ba it-tal-la-ku ša-kin kib-su ħar-ra-na-a-tu šu-te-šu-ra-ma tu-ub-bat gir-ru e-maru šadī(kur)* ^ú ^{giš}*erēni(eren) mu-šab ilī(dingir)* ^{meš}*pa-rak dir-ni-ni [ina p]a-an šadī(kur)-im-ma* ^{giš}*erēni(eren) na-ši ħi-šib-šú [f]a-a-bu šil-la-šú ma-li ri-šá-a-ti [šu-te-l]u-up gi-iš-šu ħi-it-lu-pat [giš]q[ī]stu(tir)* [x x-p]u ^{giš}*erēnu(eren)* ^{šim}*ballukkum(MUG)-ma ni-x[x x (x) x] [x (x) x]x-bal-la 1 bērā(danna)* ^{am} [x x x x]. George A. R., 2003, tav. V, v. 1-12, p. 602. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 603.

¹²³ CAD B, p. 64a-65°, afferma che il termine *ballukku* veniva utilizzato per indicare alcuni alberi o piante aromatiche.

Le immagini figurative presenti in questi versi descrivono in modo dettagliato questo paesaggio. Di seguito una tabella riassuntiva.

I	vi è un solco creato dal continuo camminare di H̄umbaba
II	i sentieri sono in buone condizioni e le strade ben percorribili
III	sul fianco della montagna il cedro è rigoglioso e l'ombra che crea è piacevole
IV	il sottobosco è spinoso ed aggrovigliato
V	la foresta ha una folta chioma
VI	vi sono gli cedro e di <i>ballukku</i>

3. Tabella riassuntiva con le immagini figurative che descrivono la foresta di Cedri.

Come si evince dalla tabella il paesaggio qui descritto presenta caratteristiche vegetali ben definite, ovvero vi sono alberi di cedro, piante aromatiche e una folta vegetazione di diverso genere. In questi versi è importante sottolineare che la narrazione è dapprima una descrizione naturalistica della foresta e successivamente viene aggiunto un tratto fantastico, ove la montagna, dove dimorano gli dei, è al di fuori di ogni esperienza umana. L'aggiunta di quest'ultimo elemento serve ad enfatizzare il senso di mistero e di esperienza sovranaturale.¹²⁴

2.1.5. La lotta contro H̄umbaba

I due eroi dopo essere entrati nella foresta incontrano il mostro H̄umbaba. Questo inveisce contro di loro e con tanta tracotanza cerca di spaventarli. Il mostro pronuncia contro Gilgameš una maledizione ed afferma che gli taglierà la testa, si ciberà del suo corpo, ucciderà Enkidu lasciando il suo cadavere alla mercé di aquile e avvoltoi.¹²⁵

¹²⁴ D'Agostino F., 1997, p. 122.

¹²⁵ Le parole pronunciate da H̄umbaba sono le seguenti: «O Gilgameš, il folle e lo stupido dovrebbero deliberare! Perché sei venuto [qui] al mio cospetto? Enkidu, figlio di un pesce, che non conosce suo padre; tu sei (simile a) una tartaruga-*raqqu* e a una tartaruga-*šeleppû* che non ha succhiato il latte di sua madre! Quando eri piccolo ti ho visto, ma non mi sono avvicinato a te, [...] ... tu ... nel mio stomaco! ... [perché] hai portato Gilgameš al mio [cospetto,] e tu adesso sei qui come un nemico ostile?

Gilgameš dopo aver ascoltato le minacce di ̜umbaba è provato e spaventato. Enkidu cerca di tranquillizzarlo ricordandogli che per sconfiggere il mostro hanno le armi confezionate per loro dagli anziani di Uruk. Gilgameš si riprende ed inizia lo scontro. Durante la lotta contro ̜umbaba, quest'ultimo scaglia tutte le armi in suo possesso (mostri e potenze naturali donate come armi difensive dal dio Enlil) dando vita ad un furioso combattimento. Questo sconvolge la Montagna dei Cedri che, sotto l'impeto del violento combattimento, si sgretola.

Gilgameš ed Enkidu prevalgono e per far sì che ̜umbaba non scagli più nessuna arma contro di loro interviene Šamaš. Quest'ultimo scaglia contro di lui tredici venti, immobilizzandolo.¹²⁶

“Sotto la pressione dei loro piedi la terra si divide (*ibiššu*),
a causa del loro saltellare i monti Sirara e il Libano vengono spaccati in
due (*uhtappû*).

Le nuvole (*urpatum*) bianche (*pešitum*) divennero nere (*šalāmu*),
(mentre) la morte (*mūtu*) pioveva (*zanānu*) su di loro come una nebbia
(*imbaru*).

Šamaš fece sorgere contro ̜umbaba una violenta tempesta (*mehû*):

Vento del sud (*šutu*), Vento del nord (*iltānu*), Vento dell'est (*šadu*), Vento
dell'ovest (*amurru*), il turbine (*zīqa*), l'uragano (*ziqziqqa*),

il vento-Šaparziqqa, il mulinello (*imhullu*), il vento cattivo (*simurru*), il
vento pestilenziale (*asakku*)

il Vento gelido (*šuruppu*), la bufera (*mehû*), la tempesta di sabbia
(*ašamšutu*).

Tredici venti si alzarono e la faccia di ̜umbaba si oscurò.”¹²⁷

Voglio [tagliare] la gola a Gilgameš, voglio dare da mangiare la tua carne alle “locustre”, alle aquile rapaci e agli avvoltoi!».” Tradotto dall'originale inglese, George A.R., 2003, tav. V, v. 86-94, p. 607.

¹²⁶ D'Agostino F., 1997, p. 123.

¹²⁷ *ina a-si-du še-pi-šú-nu qa-q-q-ri i-bi-iš-šú ina sa-a-ri-šú-nu uḫ-tap^{te}-pu-ú si-ra-ra u la-ba-na-nu iṣ-ši-lim ur-pa-tum pe-ši-tum mu-tum ki-ma im-ba-ri i-za-an-nun eli(ugu)-šú-un ^dšamaš(utu) ana ^dḫum-ba-ba id-kaš-šum-ma me-ḫe-e ra-bu-tu ^{im}šutu(u₁₈.lu) ^{im}iltānu(si.sa) ^{im}šadu(kur.ra) ^{im}amurru(mar.dú) ^{im}ziq-qa ^{im}ziq-ziq-qa ^{im}ša-par-ziq-qa im-ḫul-lu ^{im}si-mur-ra a-sak-ku šu-ru-up-*

In questi versi il paesaggio è caratterizzato:

- Dallo sgretolarsi della terra e dallo spaccarsi in due dei monti Sirara e Libano. Secondo questo poema il monte Sirara, il quale fronteggia la valle della Baqa'a oltre al quale si innalzano le montagne del Libano, si divide con il monte Libano a causa della lotta tra l'eroe e il mostro.¹²⁸
- Le nuvole da bianche diventano nere. Grazie alla contrapposizione di questi due colori e il cambiamento cromatico dei cieli è possibile affermare che i cieli diventano sempre più cupi. Questo cambiamento cromatico è dato dal soffiare dei venti, i quali portano con sé nubi cariche di pioggia.
- Piovere "morte", con questa espressione in cui viene utilizzato il verbo *zanānu* "piovere" e *mūtu* "morte" si descrive l'imminente fine del mostro Hūmbaba.
- Dalla potenza dei venti e degli agenti atmosferici a loro correlati.

I venti menzionati in questi versi vengono enunciati in rapporto ai punti cardinali e vengono solitamente menzionati per ordine di priorità, pertanto il Vento del sud è il primo per importanza, succeduto da quello del nord, dell'est e dell'ovest. Inoltre, questi venti sono denominati tali per via della loro provenienza e non per la direzione in cui soffiavano. I loro nomi sono: *šutu* "Vento del sud", *iltānu* "Vento del nord", *šadu* "Vento dell'est", *amurru* "Vento dell'ovest".¹²⁹ Inoltre, in correlazione ai venti, vengono menzionati altri eventi atmosferici, ovvero: il turbine (*zīqa*)¹³⁰, l'uragano (*ziqziqqa*)¹³¹, il vento-*šaparziqqa*¹³², il mulinello

pu-u me-ḥu-ú a-šam-šu-tu 13 *šāru(im)^{meš}it-bu-nim-ma ša dḥum-ba-ba i-tu-ú pa-ni-šú*. George A.R., 2003, tav. V, v. 133-141, p. 608. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 609.

¹²⁸ George A.R., 1990, p. 214-219.

¹²⁹ Horowitz W., 1998, p. 196-198.

¹³⁰ CAD Z, p. 133b, con il termine *zīqu* si identifica "la brezza e le raffiche di vento".

¹³¹ CAD Z, p. 134a, con il termine *ziqziqqu* si identifica "la burrasca".

¹³² CAD Š1, p. 449, con il termine *šaparziqqa* si identifica "un vento"

(*imḥullu*)¹³³, il vento cattivo (*simurra*)¹³⁴, il vento pestilenziale (*asakku*)¹³⁵, il Vento gelido (*šuruppu*), la bufera (*mehû*)¹³⁶ e la tempesta di sabbia (*ašamšutu*)¹³⁷. Infine, il paesaggio descritto in questi versi è contraddistinto dallo sfaldarsi del terreno, dal dividersi delle montagne e dalla forza distruttrice dei venti e degli agenti atmosferici a loro correlati.



Fig. 7, O. Donadi, *Virus*, 2020, dettaglio.

¹³³ CAD I/J, p. 116-117, con il termine *imḥullu* si identifica un vento distruttivo

¹³⁴ Con il termine *simurru* si identificano delle raffiche di vento che hanno un moto simile a quello di un vortice. Parpola S., 1997, p.138.

¹³⁵ CAD A2, p. 326, il termine *asakku* viene utilizzato per identificare “un demone e la malattia che questo provoca. Il demone Asakku è un mostruoso demone dall’aspetto ripugnante che attacca e uccide gli esseri umani affliggendoli con la febbre. Black J., Green A., 1992, p. 35-36.

¹³⁶ CAD M2, p. 5a-6b, con il termine *mehû* si identifica una “violenta tempesta”

¹³⁷ CAD A2, p. 412a-413b, con il termine *ašamšutu* si identifica la “tempesta di polvere”.

2.1.6. Ištar e il terribile Toro celeste

La dea Istar dopo esser stata rifiutata da Gilgameš e volendosi vendicare per l'offesa ricevuta, esorta suo padre Anu a donargli il Toro celeste¹³⁸. La dea dopo aver ottenuto il Toro Celeste si reca sulla terra.

“Ištar [...] lo guidò:
quando raggiunse la [terra] di Uruk,
prosciugò (*utabbil*) il bosco (*qištu*), la paludi (*qanê*) e il canneto (*appara*),
scese al fiume (*nāru*), (il livello) del fiume è stato ridotto di sette cubiti.
Allo sbuffo (*nipšešu*) del Toro celeste si aprì una fossa (*šuttatu*) e
cento giovani di Uruk vi caddero dentro.
Al secondo sbuffo (*nipšešu*) si aprì una fossa (*šuttatu*) e
duecento giovani di Uruk vi caddero dentro.
Al suo terzo sbuffo (*nipšešu*) si aprì una fossa (*šuttatu*) e
Enkidu cadde dentro,
(ma) saltò (fuori); poi Enkidù afferrò il Toro celeste per le sue corna.”¹³⁹

In questi versi si descrivono le azioni di Ištar e del Toro Celeste. Ištar recatasi sulla terra prosciuga ed elimina l'acqua dal terreno rendendolo arido, invece, il Toro “sbuffando” (*nipšu*)¹⁴⁰, per 3 volte, crea dei profondi solchi sulla terra intrappolando un numero sempre maggiore di uomini ed inghiotte anche Enkidu.

¹³⁸ Il Toro celeste è un mitico animale domandato da Ištar a suo padre Anu in modo da distruggere la città di Uruk. Black J., Green A., 1992, p. 49.

¹³⁹ [x (x) x]-*ma i-red-da-šú*^d *iš-[tar] a-n[a? ma-tu]m šá uruk^{ki} ina ka-šá-di-[šú] ú-tab-bil* [^{giš}] *qišta(tir) ap[pa-ra? u qanê?]* *ú-rid a-na nā[ri(id)] 7 amma[t(1.kùš)] nāru(id) u[m-d]a-ṭi i-na ni-ip-še-šu šá a-le-e šu-[u]t-ta-tu ip-pe-te-m[a] 1 me^{lú} eṭlutu(guruš)^{meš} ša uruk^{k[i]} im-ta-qu-tu⁴ ina lib-bi ina šanī(min)ⁱ ni-ip-še-šu šu-ut-ta-tù ip-pe-te-m[a] 2 me^{lú} eṭlutu(guruš)^{meš} ša uruk^{ki} KIMIN i-na šal-ši ni-ip-ši-šu šu-ut-ta-tu ip-pe-te-m[a]*^d *en-ki-du im-ta-qut a-di qubl[i(murub₄)-šú]*. George A.R., 2003, tav. VI, v. 115-124, p. 624-626. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 625-627.

¹⁴⁰ CAD N2, p. 248ab, *nipšu* “sbuffo, respiro”.

Il paesaggio in questi versi è descritto con una serie di parallelismi sintetici, dove nel secondo emistichio viene ampliato e sviluppato il concetto precedente. In questo caso i concetti ampliati sono 4:

- Ištar prosciuga qualsiasi approvvigionamento idrico presente nel bosco, nella palude e nel canneto. La descrizione di questo crescente stato di aridità è resa mediante l'ausilio di una gradazione ascendente (climax), ove all'apice di questo si afferma che la portata del fiume è stata ridotta di sette cubiti.
- Il primo sbuffo del Toro Celeste crea un solco nel terreno, al cui interno cadono cento uomini.
- Il secondo sbuffo crea nel terreno un'ulteriore voragine facendo precipitare al suo interno duecento uomini.
- Il terzo sbuffo provoca un'ultima voragine, nella quale cade Enkidu.

Il paesaggio presente in questi versi è caratterizzato dalla descrizione di una crescente aridità, che porta il terreno a sgretolarsi. Questa condizione viene inflitta sulla terra dalla dea Ištar come punizione a colui che l'ha offesa.

La descrizione di una crescente aridità la riscontriamo anche nel poema di *Atraḥasīs*, ove le divinità, a causa del rumore prodotto dall'umanità, decidono di affliggere la terra con questa piaga. In questo caso la crescente aridità del terreno viene descritta attraverso la menzione dell'assenza di agenti atmosferici,¹⁴¹ invece, nel poema di Gilgameš questa afflizione è data dal prosciugamento di tutte le fonti d'approvvigionamento idrico.

¹⁴¹ Si rimanda alla terza piaga in *Atraḥasīs* a p. 34-36.



Fig. 8, O. Donadi, *Spazio, tempo, materia*, collezione privata.

2.1.7. La morte del Toro Celeste e il lamento di Ištar

Il Toro Celeste dopo aver distrutto la terra con i suoi sbuffi viene ucciso da Gilgameš ed Enkidu. Questa uccisione fa disperare ed infuriare la dea, la quale si rifugia sulle mura della città ed emette dei lamenti.

“Ištar salì sul muro di Uruk, l’ovile;
assunse un atteggiamento di dolore e lanciò un grido di lamento (*arūrūtu*):
‘Quel Gilgameš che mi ha umiliato ha (ora) ucciso il Toro celeste!’”¹⁴²

In questi versi, è possibile individuare un duplice paesaggio, uno di tipo antropico e uno sonoro. Il paesaggio antropico è caratterizzato dalla presenza delle mura difensive della città¹⁴³, invece, quello di tipo sonoro dalle grida di dolore e dai lamenti (*arūrūtu*)¹⁴⁴ emessi da Ištar.

Le grida di dolore prodotte dalla dea, inoltre, sono un richiamo per i cortigiani e le prostitute con i quali istituisce il lutto per il Toro. Pertanto, queste grida possono essere intese come la manifestazione d’angoscia e sofferenza di un’intera popolazione ma anche come il riflesso di sentimenti violenti e vendicatori.¹⁴⁵

¹⁴² *i-li-ma* ^d*iš-tar ina muḫḫi*(ugu) *dūri*(bàd) *šá uruk*^{ki} *su-pu-ri iš-ḫi-iṭ ḫup-pa i-ta-di a-ru-ru-ta*. George A.R, 2003, tav. VI, v. 151-152, p. 628. Tradotto dall’originale inglese, *ibid.* p. 629.

¹⁴³ Le mura della città vengono menzionate diverse volte nel corso della narrazione, infatti, vengono menzionate anche nel prorogo ove si esalta la figura dell’eroe Gilgameš e il suo operato. Si rimanda a p. 46-50.

¹⁴⁴ CAD A2, p. 324a, con il termine *arūrūtu* “grida” si identificano i gemiti prodotti in segno di lutto.

¹⁴⁵ Rendu Loisel A.C., 2016, p.118.



Fig. 9, O. Donadi, *Un canto diverso*, collezione privata.

2.1.8. Il primo sogno di Enkidu e le confortanti parole di Šamaš

Enkidu dopo aver festeggiato insieme all'amico le loro vittorie, si addormenta e sogna un presagio funesto. In questo sogno vi sono gli dei riuniti in assemblea, i quali decidono che, data la loro negativa condotta, uno dei due eroi deve morire. La scelta delle divinità è quella di porre fine alla vita di Enkidu.

Enkidu svegliatosi di soprassalto racconta il sogno all'amico e successivamente inizia ad accusare e maledire tutto ciò che l'aveva condotto a tale destino. Le maledizioni pronunciate da Enkidu invocano come garante il dio Šamaš, il quale, ascoltando le sue parole, interviene. In questo intervento il dio cerca di "tranquillizzare" l'eroe e di fargli accettare il suo destino, rincuorandolo del fatto che Gilgameš si sarebbe occupato della cerimonia funebre e avrebbe trascurato la sua persona in segno di lutto.¹⁴⁶

“Šamaš senti cosa aveva detto,
Immediatamente un gridò risuonò più volte per lui dal cielo:
‘Perché, O Enkidu, continui a maledire la prostituta Šamḫat,
che ti ha dato del pane da mangiare, adatto ad un dio,
ti ha dato da bere birra, adatta a un re,
ti vestiva con ottime vesti,
e ti lasciò avere per compagno il raffinato Gilgameš?
Ora Gilgameš, il tuo amico e fratello,
ti stenderà su di un grande letto,
su di un letto d'onore ti stenderà,
ti porrà su di un posto rilassante, il posto alla (sua) sinistra,
[i principi] della terra ti baceranno i piedi.
Egli farà sì che la popolazione di Uruk ti pianga (*ušabkâkka*), che elevi
lamenti (*ušadmamakka*) su di te,
le persone riempirà di dolore per te (*umallâkka dulla*)
[E] lui, dopo che te ne sarai andato porterà i capelli arruffati in segno di
lutto,

¹⁴⁶ D'Agostino F., 1997, p. 136-143.

[indosserà] la pelle di leone e vagherà per luoghi selvaggi.”¹⁴⁷

In questi versi il paesaggio descritto è caratterizzato dal pianto, dai lamenti e dal dolore della popolazione di Uruk. Per descrivere queste caratteristiche viene utilizzata una gradazione ascendente (climax), resa con l'utilizzo delle espressioni *ušabkâkka*¹⁴⁸, *ušadmamakka*¹⁴⁹ e *umallâkka*¹⁵⁰ *dulla*¹⁵¹. Il termine *ušabkâkka* indica il pianto, invece il lemma *ušadmamakka* descrive il singhiozzare. Infine, con l'espressione *umallâkka dulla* si indica lo stato di profondo dolore, miseria e difficoltà in cui versa il popolo di Uruk.

I lamenti e il dolore descritto in questi versi differiscono da quelli emessi dalla dea Ištar dopo la morte del Toro celeste,¹⁵² perché questi sono parte dell'esternazione delle emozioni da parte del popolo di Uruk. Il suono dei lamenti emessi da Ištar viene descritto mediante l'utilizzo del termine *arūrūtu*, invece i lamenti emessi dal popolo di Uruk con i termini *bakû* “versare lacrime” e *damāmu* “piangere”. Con il lemma *arūrūtu* si definiscono i lamenti prodotti per sollecitare il popolo di Uruk ad eseguire i rituali funebri. I lemmi *bakû* e *damāmu*, definiscono, invece, il singhiozzare ed il piangere prodotti durante il rituale funebre in onore di una persona amata. Quest'ultimi lemmi, inoltre, sono associati alla manifestazione emotiva e all'espressione di uno stato affettivo.¹⁵³

¹⁴⁷ ^dšamaš(utu) iš-ma-a [zi-ki]r pi-i-šú ul-tu ul-la-nu-um-ma t[uk-ku ul-t]u šamê(an)^e il-ta-na sa.áš-šú am-me-ni ^den-ki-du ḥa-rim-[t]i ^fšam-ḥat ta-na-an-za-ár ša ú-šá-ki-lu-ka [ak]la(ninda)^{ha} si-mat ilu(dingir)-ú-ti ú-lab-bi-šu-ka lu-ub-šá ra-ba-a u dam-qu ^dGIŠ-gim-maš tap-pa-a ú-šar-šu-ka ka-a-šá [e-n]in-na-a-ma ^dGIŠ-gim-maš ib-ri ta-li-me-ka [uš-n]a-al-ka-a-ma ina ma-a-a-li rabī(gal)ⁱ [i-n]a ma-a-a-al tak-ni-i uš-na-al-ka-ma [ú-še]š-šeb-ka šub-ta né-eh-ta šu-bat šu-me-li [ma-al-k]a šá qa-qqa-ri ú-na-áš-šá-qu šēpē(gir)^{meš}-ka [ú-šab-k]ak-ka nišī(úg)^{meš} ša uruk^{ki} ú-šad-ma-ma-ak-ka [šam-ḥā-ti] nišī(úg)^{meš} ú-ma-al-lak-ka dul₆-la [ú šu]-ú ar-ki-ka ú-ša-aš-ša-a ma-la-a pa-gar-šú [il-tab-bi-i]š maš-ki lab-bi-im-ma i-rap-pu-ud ṣ[ēru(edin)]. George A.R., 2003, tav. VII, v. 132-147, p. 640-642; tav. VIII, v. 88-89, p. 656. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 641-643, 657.

¹⁴⁸ CAD B, p. 38b, il termine *ušabkâkka* da *bakû* “versare lacrime”.

¹⁴⁹ CAD D, p. 60b-61a, il termine *ušadmamakka* da *damāmu* “piangere”, “causare il pianto”.

¹⁵⁰ CAD M1, p. 186b, il termine *umallâkka* da *malû* “essere pieno”.

¹⁵¹ CAD D, p. 173ab, il termine *dullu* significa “miseria, difficoltà”.

¹⁵² I lamenti di dolore emessi da Ištar vengono pronunciati per richiamare l'attenzione delle cortigiane e delle prostitute. Rendu Loisel A.C., 2016, p. 118.

¹⁵³ Rendu Loisel A.C., 2016, p.118.

2.1.9. L'ultimo sogno di Enkidu: gli inferi

Enkidu, ormai prossimo alla morte, fa un ultimo e spaventoso sogno che successivamente racconta all'amico. In questo sogno Enkidu si trova in un mondo sotterraneo¹⁵⁴, posto nella regione più bassa dell'universo, in cui vi è la dimora delle divinità Nergal ed Ereškigal ed è il luogo in cui riposano i defunti. Questo mondo sotterraneo è identificato come la parte più bassa delle tre terre (i cieli, la terra e l'Apsû).¹⁵⁵

All'inizio del sogno Enkidu si trova in un paesaggio caratterizzato dal fragore dei tuoni e dal tremore della terra.

Successivamente il paesaggio si modifica poiché Enkidu viene imprigionato e portato negli inferi¹⁵⁶.

“Qualcosa, amico mio, (era) il sogno che ho fatto nel corso di questa notte!
il cielo tuonò (*ilsû*), la terra rispose (*ipul*),
(e) in mezzo a loro stavo io.
Vi era un giovane, il cui viso era scuro,
la sua faccia era simile a quella di Anzû,
le sue zampe erano zampe di leone, le sue unghie artigli di aquila.
Egli afferrò la mia chioma, era troppo forte per me.
L'ho colpito, così è saltato indietro con una corda per saltare,
mi ha colpito e mi ha ribaltato come una zattera.
Come un potente toro selvaggio mi calpestò
avvelenare lui... il mio corpo
“Salvami, amico mio [...]”
ma avevi paura di lui e [.....]
Tu ... [.....]
[Mi ha colpito], mi ha trasformato in una colomba
[Legò] le mie braccia come (le ali di) un uccello,

¹⁵⁴ D'Agostino F., 1997, p. 143.

¹⁵⁵ Horowitz W., 1998, p. 348-350.

¹⁵⁶ Gli inferi sono identificati con uno dei suoi nomi, ovvero *Irkalla*. Pettinato G., 2003, p. 146.

per condurmi prigioniero alla casa delle tenebre, la dimora di *Irkalla*:
a una casa dalla quale coloro che vi entrano non escono,
per una via la cui andata non ha ritorno;
a una casa i cui abitanti sono privati della luce (*zummû nûra*),
dove il loro alimento è polvere e il loro cibo argilla.
Sono rivestiti come uccelli, (con) un abbigliamento di piume;
e non possono vedere la luce (*nûra lâ immara*) ma dimorano nelle tenebre
(*eṭūti*).

Sulla porta [la polvere giace spessa]
Nella Casa [(di polvere) versa un silenzio mortale (*šaḥurra tabkāt*).]
La Casa della Polvere in cui entrai,
guardai e (vidi) le corone erano ammassate:
lì sedevano [i re], le teste incoronate che governavano la terra dai tempi
antichi,
che servivano carne arrostita [al] tavolo di Anu ed Enlil,
che erano soliti servire (pane) cotto al forno, e versare acqua fredda dagli
otri.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *mim-m[u]-ú ib-ri [š]u-na-ta aṭ-ṭul mu-ši-ti-ia il-su-ú šamē(an)^e qaḡ-qa-ru i-pul ina ib-ri-šu-nu az-za-zi a-na-ku ša 1-en eṭ-lu uk-ku-lu pa-nu-šu a-na šà an-ze-e pa-nu-šu maš-lu rit-ti nēši(ur.maḥ) rit-[t]a-šu šu-pur-a-šú iṣ-bat qí-ma-ti-i[a] ú-dan-ni-na-an-ni ai-a-ši am-ḥas-su-ma kīma(gim) kep-pe-e i-šaḥ-ḥi-iṭ im-ḥaṣ-an-ni-ma ki-ma a-mu uṭ-ṭeb-ba-an-ni ki-ma ri-i-mi dan-[ni ir-ḥ]i-iṣeli(ugu)-i[a] im-tú il-ta-[...]x pag-ri-i[a] šu-zib-an-ni ib-r[i].....]x [x] tap-laḥ-šu-m[a.....] at-ta ta[l-.....] [.....]x [x x] [.....]x i-[x x] [im-ḥaṣ?-an]-ni k[īm]a(gim) su-um-[me ia]-a-ši ut-ter-ra-an-ni [ik-s]i-ma kīma(gim) iṣṣūri(mušen) i-di-ia [ša]b-tan-ni i-red-dan-ni a-na bīt(è) ek-le-ti šu-bat ^dir-kal-la a-na bīt(è) ša e-ri-bu-šu la a-ṣu-ú a-na ḥarrāni(kaskal) ša a-lak-ta-šá la ta-a-a-rat a-na bīt(è) ša a-ši-bu-šu zu-um-mu-ú nu-ú-ra a-šar er-ru bu-bu-us-si-na-ma a-kal-ši-na ṭi-iṭ-ṭu lab-ša-ma kīma(gim) iṣṣūri(mušen) šu-bat kap-pi ù nu-ú-[r]a la im-ma-ra-ma ina e-ṭu-ti áš-ba eli(ugu) ^{gis}dal[ti(ig) u ^{gis}sikkūri(sag.kul) ša-bu-uḥ ep-ru] eli(ugu) bīt(i(è) (ep-ri) ša-ḥur-ra-tu tab-ka-aṭ] a-na b[īt(è) ep-r]i šá e-ru-bu a-na-ku ap-pa-[l-sa-am-m]a ku-um-mu-su a-gu-ú áš-b[u šarrū^{mes}] šu-ut a-ge-e šá ul-tu u4-me pa-na i-be-lu ma-a-tú [ina ^{gis}]paššūr(banšur)? ^da-nim u ^den-lil iš-tak-ka-nu šu-mé-e ši-i-ri! e-pa-a iš-tak-ka-nu ka-ṣu-ti it-taq-qu-u mē(a)^{mes} na-da-a-ti. George A.R, 2003, tav. VII, v. 163-197, p. 642-644. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 643-645.*

Anche in questo caso la descrizione del paesaggio viene resa mediante l'ausilio di alcune immagini figurative. Di seguito una tabella riassuntiva.

I	Il cielo grida (<i>ilsû</i>)
II	Non c'è luce (<i>zummû nûra</i>),
III	Non si riesce a vedere la luce (<i>nûra lâ immara</i>)
IV	La polvere ricopre ogni cosa
V	Nella Casa della Polvere ci sono le insegne regali ammassate.

4. Tabella riassuntiva sul paesaggio degli inferi descritto da Gilgameš

Come si evince dalla tabella la descrizione dell'oscurità e dell'assenza di qualsiasi tipo di fonte luminosa viene resa con l'espressione *zummû nûra* (privati della luce) e *nûra lâ immara* (non vedono la luce), questo concetto viene poi enfatizzato grazie all'utilizzo del lemma *eġūtu* (tenebre) e serve ad indicare l'assenza e la privazione di luce per coloro che dimorano negli inferi.

Successivamente per descrivere gli inferi stessi, viene menzionata la presenza di pulviscolo, viene citata la Casa della Polvere (*bīt epri*) e viene affermato che coloro che si trovano negli inferi mangiano polvere (*epri*) e quest'ultima è presente anche sulla soglia degli inferi.

Nella descrizione di questo paesaggio infernale viene, inoltre, descritta l'assenza qualunque tipo di suono, infatti con l'espressione *šahurra tabkāt* si definisce tale aspetto. Il suono di qualsiasi genere è visto come espressione dello svolgimento delle attività umane¹⁵⁸, pertanto la loro assenza ci indica il netto contrario.

Infine, possiamo affermare che il paesaggio descritto in questo sogno è un paesaggio spaventoso dove chi è destinato a dimorare in questi luoghi viene privato di qualsiasi cosa.

¹⁵⁸ De Zorzi N., 2011.

2.1.10. La morte di Enkidu, il pianto dell'umanità

Dopo una lenta malattia, durata dodici giorni, Enkidu muore e Gilgameš, in lutto, esorta il popolo di Uruk a piangere la perdita dell'amico.

“Alle primissime luci dell'alba
Gilgameš in lutto per il suo amico:
Oh! Enkidu (che) tua madre, una gazzella,
e tuo padre, una scimmia selvaggia,
gli (asini) selvatici si allevano con il loro latte,
e gli animali (selvatici) (in lutto) nei loro pascoli
Possano i sentieri, Oh Enkidu, della Foresta dei Cedri
Che ti pianga (*libkûnakku*), e no ..., di giorno e di notte!
Possano (*libkûnakku*) gli anziani della popolosa città di Uruk piangerti!
Che ti pianga (*libkîku*), colei che alza il dito e che (ci) benedice dopo la
nostra morte!
Che ti piangano (*libkûnakku*) gli abitanti della montagna, della collina!
[.....] ... puro.
che si lamentino (*linambâ*) i campi, come (fossero) tua madre!
Che pianga per te (*libkîku*) il cipresso e il cedro,
in mezzo alla quale abbiamo insinuato la nostra furia!
Che pianga per te (*libkîku*) l'orso, la iena, il leopardo, la tigre, il cervo
rosso, il capriolo
il leone, il toro selvaggio, il cervo, lo stambecco, le madri degli animali
selvatici!
Che pianga per te (*libkîku*) il sacro fiume Ulây, sulle cui sponde noi
orgogliosamente passeggiavamo!
Che pianga per te (*libkîku*) il puro Eufrate,
che [abbiamo usato] per versare in libagione (come) acqua delle pelli!
Che piangano per te (*libkûnikku*) i giovani di Uruk, l'ovile,
che osservavano la nostra battaglia mentre uccidevamo il Toro Celeste!
Che pianga per te (*libkîku*) il contadino,
che esalterà il tuo nome con la sua dolce canzone di lavoro (*alâla*)!

Che pianga per te (*libkīku*) ... della vasta città di Uruk, l'ovile,
che esalterà il tuo nome [con] il primo ...!
Che pianga per te (*libkīku*) il mandriano [...]
[che]...[latte] e giunco [nella tua bocca!]
Che pianga per te (*libkīku*) [il giovane pastore] [...,]
[che] era solito spalmare il burro sulle labbra!
Che pianga per te (*libkīku*) il birraio [.....],
[che ...] era solito darti la birra!
Che pianga per te (*libkīku*) la [prostituta] ,
[che ...] ungeva la corona della tua testa con olio profumato!
Che pianga per te (*libkū*) [... la casa] della cerimonia del matrimonio,
che ... tua moglie ... [...!]
[Che] pianga per te (*libki*)!
Che [.....] piangono per te (*libkakka*) [come se fossero] tuoi fratelli!
Possano le loro trecce essere sciolte (lungo la schiena) come se fossero le
tue sorelle!
[piangono] per te Enkidu, tua madre e tuo padre, [come se ...]
nella tua steppa ti piangerò (*abakkāka*) amaramente!
Ascoltami, o giovane uomo, ascolta me!
Ascoltatemi, o anziani [della popolosa città di Uruk] ascoltatemi!
Io piangerò (*abakki*) per Enkidu, il mio amico,
come una lamentatrice mi lamenterò (*anambā*) amaramente.”¹⁵⁹

¹⁵⁹ *mim-mu-ú* [še-e-ri i-na na-ma-ri] ^dGIŠ-gī[m-maš i-bak-ki a-n]a ib-ri-šú ^den-[ki-dù ša ummaka] ša-bi-ti ù [akkannu abūka ...]x-ka ka-a-šá ša sí[r-ri-mu ina šizbīšina ú]-rab-bu-ka ka-a-šá u bu-u[l šēri ... k]a-lu me-er-e-ti ḥar-[ra-na-tú ^den-ki-dù šá] ^{giš}qišti(tir) ^{giš}erēni(eren) **lib-[ka-nik-ku ...]**x mu-šú ur-ra **lib-[ku-nik-ku** ši-bu-ut āli] rap-ši šá uruk^{ki} šu-pur-r[u] **lib-ki-ku** ummānu š]a? i-kar-ra-bu arki(egir)-ni [**lib-ku-nik-ku?** ... e]-lu-ti šá šadi(kur)ⁱ ḥur-sa-a-ni [.....]x-a-ni el-la [**li-nam-ba-a q**]er-bé-tu kīma(gim) ummi(ama)-ka [**lib-ki-ku** (^{giš}taškarinnu) ^{giš}šurmēnu(šur.min) ^{giš}erenu(eren) [ša ina bīrīšunu ni-i]ḥ-tal-lu-pu ina uz-zi-ni [**lib-ki-ku** asu b[u-ṣ]u num-ru mīn-dan-nu lu-lim du-ma-mu [nēšur]i-mu a-a-lu tu-ra-ḥu bu-lum u [nam-ma]š-šú-u šá šēri(edin) [**lib-ki-ku** ^{id}ú-la-a-a qa-diš-tu šá šam-ḥi-iš n[it-tal-l]a-ku ina a-ḥi-šá **lib-ki-ka** el-lat pu-ra-ti [ša nit]-taq-qu-ú mē(a)^{meš} [na-d]a-a-ti [**lib-k**]u-nik-ku eḥlūtu(guruš)^{meš} šá uruk^{ki} [s]u-pú-r[r]i [šá tāḥ]āz(mè)-ni iṭ-tu-lu a-la-a [ni-n]a-a-[ru] [**lib-ki-k**]u ^{lu}ikkaru(engar) ina mu[ḥ-ḥi x (x) x] [šá ina a-la]-a-la ṭa-a-bi ú-še-lu-[ú ...] [**lib-ki-ku** x-p]i?-it

In questi distici si esorta il popolo di Uruk e tutti gli esseri viventi a piangere (*bakû*)¹⁶⁰ e a lamentarsi (*nabû*)¹⁶¹ per la perdita di Enkidu. Questi due termini, in connessione tra di loro, sono l'espressione di dolore utilizzata durante la preghiera e servono ad informare le divinità del pietoso stato in cui si trova il fedele.¹⁶²

In alcuni casi, come ad esempio quando Gilgameš esorta il contadino a piangere, viene anche affermato che questo dovrà esaltare il nome del defunto nelle canzoni di lavoro (*alāla*)¹⁶³. Queste canzoni sono legate alle attività lavorative e qualificano l'ambiente urbano.¹⁶⁴ I canti *alālu* servivano a segnare la fine del lavoro agricolo, a garantire la floridezza del raccolto e a scongiurare la carestia.¹⁶⁵ In alcuni casi, queste canzoni vengono utilizzate per celebrare lo sconvolgimento della vita e lo stato di sofferenza in cui verteva il popolo.¹⁶⁶

I suoni prodotti dai lamenti del popolo di Uruk sembrano differenziarsi a seconda di chi li emette ed in connessione ad essi, in alcuni casi, vengono associati dei gesti rituali.

Infine, il paesaggio qui descritto è un paesaggio caratterizzato dal suono del pianto, del lamento e delle canzoni *alāla*.

āli(uru) *rap-ši šá u*[ruk^{ki} *su-pú-ri*] [*šá ina?* x (x) x *m*ah-ri-i *ú-še-š*[a-a ...] [*lib-ki-k*u^{lú}n] *āqidu*(na.gada) x[.....] [*šá še-z*] *ib-bi he-e-mat ú-kinnu*(gi.na) *ina pi-i-ka* [*lib-ki-k*u^{lú} *kapar*]ru([ka.b]ar)? x [...] [..... *šap-t*]i?-ka [...] KIMIN *šibū*(tu) (ab)^{m[cs]} / [...] [*šá* x]x *šamma*(i) *tap-pa-šiš muḥḥa*(ugu)-ka *ṭāba*(dùg.ga) ***lib-k***[*u-ú* *eli*(ugu)-ka ...] / [... *bīt*] *e-mu-tú šá aššata*(dam) *un-qu iš ki ka* x[...] [x x x ***lib***]-***ki*** *e-li*-[ka] [*ki-ma aḥḥāti*]^{me}-ka *lu-ú uš-š*[*u-ra pērātūšunu eli šērīšun?*] [***lib-ku-ú*** *ana*]^d *en-ki-dù um-ma-k*[*a abūka* ...] [*ina u₄-me-šu*]-*ma a-bak-kak-k*[*a a-na-ku?*][*šī-ma-in-n*]i *eḫlūtu*(guruš)^{meš} *šī-ma*-[*in-ni ia-a-ši*] *šī-ma-in-ni šī-bu-ut* [*āli rapši ur*]uk^{ki} *š*[*i-ma-i*]n-ni *ia-a-ši a-na-ku a-na*^d *en-ki-d*[*ù ib-ri*]-*ia a-bak-ki kīma*(gim) *lal-la-ri-ti* [***ú-n***]***am-ba*** *šar-piš*. George A.R, 2003, tav. VIII, v. 1-45, p. 650-654. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 651-655.

¹⁶⁰ CAD B, p. 37ab, *bakû* "piangere per un defunto, piangere".

¹⁶¹ CAD N1, p. 39ab, *nabû* "gemere, lamentarsi".

¹⁶² Rendu Loisel A.C., 2016, p. 111.

¹⁶³ CAD A1, p. 328ab, con il lemma *alālu* si fa riferimento ad "un'esclamazione di gioia, ritornello di una canzone di lavoro".

¹⁶⁴ De Zorzi N., 2011, p. 16.

¹⁶⁵ Rendu Loisel A.C., 2016, p. 96.

¹⁶⁶ De Zorzi N., 2011, p. 16.

2.1.11. *Gilgameš e l'incontro con gli uomini scorpione*

Gilgameš, dopo il funerale dell'amico, vaga affranto per la steppa. Durante il suo spasmodico vagare decide di andare dall'immortale Ūta-napišti per ottenere il segreto dell'immortalità. Questo cammino è pieno di pericoli ed è abitato da diversi animali fantastici.

L'eroe arrivato ai confini delle terre abitate incontra, alla soglia della porta del Sole, due uomini scorpione¹⁶⁷ (un uomo e una donna). Gilgameš, preso dal terrore e accecato dalla luce che essi emanano, si copre il volto con le mani. Dopo aver preso coraggio ed essersi ricordato il motivo del suo viaggio, si avvicina a queste creature e espone a loro il motivo della sua presenza in quel luogo. Successivamente l'uomo scorpione, dopo aver ascoltato le motivazioni dell'eroe, gli spiega la strada per arrivare al cospetto di colui a cui era stata donata la vita eterna dagli dei.

“Il nome della montagna era *Mašu*, ...
Quando arrivò ai monti *Mašu*,
che ogni giorno proteggono l'uscita e l'ingresso (del sole), -
sui quali si estende la volta del cielo (*šupuk šamê*) e
in basso il loro fianco raggiunge l'aldilà (*arallû*) -
degli uomini scorpioni ne proteggono la porta,
il cui timore (che incutono) è terrificante e il cui sguardo è morte;
il loro splendore era terrificante ed avvolgeva le montagne; -
essi proteggono il sole al suo sorgere e al suo tramontare. -
Gilgameš li vide, terrore e paura coprirono il suo volto;
si fece coraggio e si avvicinò davanti a loro.
L'uomo scorpione gridò a sua moglie:
“Colui che è venuto da noi, il suo corpo e carne degli dei!”

¹⁶⁷ I *Girtablullû* “uomini scorpione” sono esseri soprannaturali con copricapo cornuto, testa umana, corpo umano, arti inferiori e artigli d'uccello, un pene a forma di serpente e una coda di scorpione. In alcuni casi questi esseri sono dotati di ali. Gli uomini scorpione sono seguaci del dio Šamaš e sono coloro che proteggono il disco solare. Delle donne scorpione, invece, non è mai stata identificata una sua rappresentazione, pertanto non si conosce il suo aspetto. Black J., Green A., 1992, p. 161.

La moglie dell'uomo scorpione gli rispose:
 “I suoi due terzi sono dio e il suo terzo uomo!”.

L'uomo-scorpione gridò;
 [a Gilgameš], progenie degli dei, rivolse la parola:
 “[Come sei arrivato qui], una via lontana,
 [Come sei arrivato qui], davanti a me?
 [Come hai attraversato corsi d'acqua], la cui traversata è pericolosa’
 [.....] fammi sapere del tuo [...];
 [Gilgameš (rispose ...):]
 “Sto cercando] la [strada] del mio antenato, Ūta-napišti
 colui che entrò nel concilio degli dei. Egli trovò la vita],
 sulla morte e della vita [mi dirà il suo segreto].
 L'uomo scorpione aprì la bocca [per parlare,]
 dicendo a [Gilgameš]:
 ‘Non vi fu [mai], O Gilgameš, [...] come [te]
 [nessuno] mai [...] ... della montagna.
 Per dodici doppie ore al suo interno [.....,]
 l'oscurità era densa (*šapât ikletumma*) e non [c'è luce] (*nūru*).”¹⁶⁸

¹⁶⁸ *šá ša-di-i še-mu- šú ma-š[u-(um)-ma] ana ša-ad ma-a-ši i-na ka-š[á-di-šu] šá u₄-mi-šam-ma i-na-aš-ša-ru a-š[e-e ^dšamši(utu)^š] e-lu-šu-nu šu-pu-uk šame(an)^c i[n-du?] šap-liš a-ra-le-e i-rat-su-nu kaš-da-at gir-tab-lú-u₁₈-lu i-na-aš-ša-ru bāb(ká)-šu ša ra-áš-bat pu-ul-ḥat-su-nu-ma im-rat-su-nu mu-tú gal-tu mi-lam-mu-šu-nu sa-ḥi-ip ḥur-sa-a-ni ana a-še-e ^dšamši(utu)^š u e-reb ^dšamši^š i-na-aš-ša-ru ^dšamši^š-ma i-mur-šu-nu-ti-ma ^dGIS-gim-maš pu-luḥ-ta u ra-šub-ba-ta i-te-rim pa-ni-šu iṣ-bat ṭè-en-šú-ma iq-ru-ub ma-ḥar-šu-un gir-tab-lú-u₁₈-lu a-na sinništi(munus)-šú i-šas-si šá il-li-kan-na-ši šīr(uzu) ilī(dingir)^{mes} zu-mur-šu gir-tab-lú-u₁₈-lu sinništi(munus)-šú ip-pal-šu šit-ta-šu ilum(dingir)-ma šul-lul-ta-šú a-me-lu-tu gir-tab-lú-u₁₈-lu zi-ka-ru i-šes-si [a-na ^dGIS-gim-maš šarri(lugal) šīr(uzu) ilī(dingir)^{mes} a-ma-tú i-zak-kar [at-ta? ki-ki-i? tal-li-ka] ru-qa-ta ur-ḥa [... tas-ni-q]a a-di maḥ-ri-ia [ki-ki-i? nārāti te-teb-bi-r]a šá e-ber-šina pa-áš-qu [.....]x-ta-ka lul-mad [... a-šar? pa-nu?-k]a šak-nu [.....lu]l-mad gir-tab-lú-u₁₈-lu [...]x x [.....] ḥ[arrān(kaskal)? (ša)] ^mUD-napišti(zi) abi(ad)-ia x[.....] ša iz-zi-zu-ma ina puḥur(ukkin) i[lī(dingir)^{mes} balāta iš'ū] mu-ta u balāta(ti.la) [.....]gir-tab-lú-u₁₈-lu pa-a-šú īpuš(dù) [^š-ma i-qab-bi] i-zak-ka-ru a-n[a ^dGIS-gim-maš] ul ib-ši ^dGIS-gim-maš k[īma(gim) kāti ...] ša ša-di-I ma-am-ma du-x[.....] a-na 12 bēr(danna) lib-*

In questi versi, si descrive inizialmente il paesaggio e il luogo in cui dimorano gli uomini scorpione, ovvero il monte *Mašu*¹⁶⁹. Questa montagna è il punto da dove nasce l'alba e finisce il tramonto, viene descritta come una montagna dalle grandi dimensioni la cui base è negli inferi (*arallû*) e la cima arriva a toccare il firmamento (*šupuk šamê*)^{170, 171}

Successivamente, dopo che Gilgameš ha esposto le motivazioni di tale viaggio viene descritto il cammino che deve compiere per arrivare dall'immortale Ūta-napišti. Questo paesaggio è caratterizzato dall'assenza di luce e dall'oscurità. L'assenza di luce viene resa mediante l'utilizzo dell'espressione *ul ibbašši nūru*, invece, con l'espressione *šapât*¹⁷² *ikletumma* si descrive l'oscurità presente in quei luoghi. Lo scopo di questa descrizione è quella di spaventare Gilgameš e convincerlo a non oltrepassare questo confine.

Infine, si può affermare che il paesaggio in cui vivono gli uomini scorpione è montuoso, caratterizzato dalla presenza di alte ed imponenti montagne. Invece, il paesaggio che dovrà affrontare l'eroe è caratterizzato dall'assenza di qualsiasi fonte luminosa.

ba-š[u.....] šapat ek-le-túm-ma ul i[b-ba-áš-ši nuru]. George A.R., 2003, tav. IX, v. 37-83, p. 668-670. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 669-671.

¹⁶⁹ CAD M1, p. 401b-402b, con il termine *mašu* "gemello" si fa riferimento ad una particolare montagna avente una doppia cima.

¹⁷⁰ Con l'espressione *šupuk šamê* si fa riferimento a quella porzione dei cieli ove vi è la volta celeste, il sole, la luna e Venere. Inoltre, questo luogo è il punto in cui soffiano i venti. Horowitz W., 1998, p. 239-240.

¹⁷¹ Horowitz W., 1998, p. 97-98.

¹⁷² CAD Š1, p. 498a, questo termine deriva da *šapû* "essere densi, intensi".



Fig. 10, O. Donadi, *Attesa*, 2020, Galleria D'Arte Orlando Donadi.

2.1.12. Il giardino di Šamaš

Gilgameš dopo il colloquio con gli uomini-scorpione vaga nelle tenebre, attraversa il “Sentiero del sole”¹⁷³ ed arriva nel meraviglioso giardino di Šamaš. Questo giardino,¹⁷⁴ collocato in riva al mare, è pieno di piante che producono pietre preziose, generano la corniola, lapislazzuli e piante che donano frutti variopinti.

“[Quando] Gilgameš [udì queste cose],
e ciò che [l’uomo-scorpione] gli aveva detto
[Prese] il sentiero del sole [.....].
Una doppia ora ... [.....,]
l’oscurità è densa (*šapât ikletumma*), [e non c’è luce:] (*ul ibašši nūru*)
non gli è [concesso di vedere (nulla) dietro di sé.]
La seconda doppia ora [.....,]
l’oscurità è densa (*šapât ikletumma*), [e non c’è luce:] (*ul ibašši nūru*)
non gli è [concesso di vedere (nulla) dietro di sé.]
La terza doppia-ora [.....,]
l’oscurità è densa (*šapât ikletumma*), [e non c’è luce:] (*ul ibašši nūru*)
non gli è [concesso di vedere (nulla) dietro di sé.]
La quarta doppia-ora [.....,]
l’oscurità è densa (*šapât ikletumma*), [e non c’è luce:] (*ul ibašši nūru*)
non gli è [concesso di vedere (nulla) dietro di sé.]
La quinta doppia-ora [.....,]
l’oscurità è densa (*šapât ikletumma*), [e non c’è luce:] (*ul ibašši nūru*)
non gli è [concesso di vedere (nulla) dietro di sé.]
La sesta doppia-ora [.....,]

¹⁷³ Questo sentiero, secondo diversi studiosi, è un lungo corridoio sotterraneo che attraversa il cielo e va dal luogo in cui tramonta il sole a quello in sorge. Horowitz W., 1998, p.100.

¹⁷⁴ Il tema del giardino incantato lo si ritrova in moltissime letterature di viaggi fantastici. Questo tema è un motivo popolare e fantastico capace di rimandare ad una precisa posizione ideologica, letteraria e storica a coloro che ascoltavano il poema. D’Agostino F., 1997, 155-156.

l'oscurità è densa (*šapât ikletumma*), [e non c'è luce:] (*ul ibašši nūru*)
 non gli è [concesso di vedere (nulla) dietro di sé.]
 La settima doppia-ora [...],
 l'oscurità è densa (*šapât ikletumma*), [e non c'è luce:] (*ul ibašši nūru*)
 non gli è [concesso di vedere (nulla) dietro di sé.]
 L'ottava doppia-ora si affrettava come [...]
 l'oscurità è densa (*šapât ikletumma*) [e non c'è luce:] (*ul ibašši nūru*)
 non [gli è concesso di] vedere (nulla) dietro di sé.
 Alla nona doppia-[ora.....] il vento del nord
 [...] ... il suo volto;
 [l'oscurità è densa (*šapât ikletumma*) e] luce [non c'è:] (*ul ibašši nūru*)
 [non gli è concesso di] vedere (nulla) dietro di sé.
 Quando ebbe percorso la decima doppia-ora,
 ... (l'uscita) era vicina
 [Quando ebbe percorso l'undicesima doppia ora],
 [...lui] uscì fuori davanti al Sole (*Šamši*).
 [...] c'era splendore (*namirtu*):
 vide ..., gli alberi (*iššū*), andò dritto (fino a loro).
 Un (albero) di corniolo (*sāmtu*) portava i suoi frutti (*inibša*),
 appeso a grappoli d'uva (*išhunnatum*), belli da vedere.
 Un (albero) di [lapislazzuli (*uqnû*) portava foglie (*hašhaltu*),
 pieno di frutti (*inba*) e magnifico da guardare.
 [...] cipressi (*šurmin*) [...]
 [...] cedri (*erēnu*) [...]
 gli steli delle foglie (*zinušu*) erano di *pappardilû* [pietra e ...] ...
 Coralli marini [...] pietra *sāsu*,
 invece di spina (*balti*) e radica (*ašāgi*) [li crescevano] pietre an.za.gul.me.
 Prese una carruba (*harūbu*)[(era)] di pietra *abašmu*,
 pietra *šubû* ed ematite (*šadānu*) [...] ...
 Come [...] e ...[...] ... la pianura,
 come [...] turchese (*gusīgu*).
 Di [...] conchiglia (*išqillat tâmti*),

esso aveva [.....] ...”¹⁷⁵

In questi versi vengono descritti due paesaggi differenti: il primo è un paesaggio inospitale e oscuro; il secondo, invece, è un paesaggio di tipo naturalistico con una forte connotazione fantastica.

Il paesaggio durante il viaggio di Gilgameš è caratterizzato da un’oscurità densa (*šapât ikletumma*) e l’assenza di luce (*ul ibašši nūru*) le quali rendono impossibile la visione di ciò che lo circonda. Invece, il paesaggio descritto, dopo la fine di questo tragitto, è caratterizzato dalla presenza di piante fantastiche ed arbusti che producono pietre preziose. Gli alberi che caratterizzano questo giardino sono cipressi (*šurmin*), i cedri

¹⁷⁵ ^dGIŠ-g[*im-maš annīta ina šemēšu?*] *ana zik-ri š[á gir-tab-lú-u₁₈-lu]*harrān(kaskal) ^dšamaš(utu) *i[s-bat]* 1 *bēr(danna) x[.....]* **šá-pat ek-le-t[ùm-ma ul i-ba-áš-ši nu-ru]** *ul i-nam-d[i-in-šú-ma a-na pa-la-sa arkat(egir)-su]* 2 *bēr(danna) x[.....]* **šá-pat ek-le-t[ùm-ma ul i-ba-áš-ši nu-ru]** *ul i-nam-d[i-in-šú-ma a-na pa-la-sa arkat-su]* 3 *bēr(danna) x[.....]* **šá-pat ek-le-t[ùm-ma ul i-ba-áš-ši nu-ru]** *ul i-nam-d[i-in-šú-ma a-na pa-la-sa arkat-su]* 4 *bēr(danna) x[.....]* **šá-pat ek-le-t[ùm-ma ul i-ba-áš-ši nu-ru]** *ul i-nam-d[i-in-šú-ma a-na pa-la-sa arkat-su]* 5 *bēr(danna) x[.....]* **šá-pat ek-le-t[ùm-ma ul i-ba-áš-ši nu-ru]** *ul i-nam-d[i-in-šú-ma a-na pa-la-sa arkat-su]* 6 [*bēr(danna) i[na ka-šá-di-šu?*] **šá-pat ek-le-t[ùm-ma ul i-ba-áš-ši nu-ru]** *ul i-nam-d[i-in-šú-ma a-na pa-la-sa arkat-su]* 7 *bēr(danna) ina ka-š[á-d]i x[...]* **šá-pat ek-le-[tùm-m]a ul [i-ba-áš-ši nu-ru]** *ul i-nam-[d]i-in-šú-ma [a-n]a pa-la-sa arkat(egir)-[su]* 8 *bēr(danna) kīma(gim)? [xx] i-šar-ra-a[ḥ]* **šá-pat ek-l[e-tùm-ma ul i-b]a-áš-ši nu-ru** *ul i-na[m-di-in-šú-ma a-na p]a-la-sa arkat(egir)-su* 9 *b[ēr(danna)] imiltānu(si.sá) [.....]-ḥa pa-ni-šu [šá-pat ek-le-tùm-ma ul i-ba-á]š-ši nu-ru [ul i-nam-di-in-šú-ma a-na p]a-la-sa arkat(egir)-su [10 bēr(danna) ina ka-šá]-di-šu [.....] qit-ru-ub [11 bēr(danna) ḥattān?] šá bēr(danna) [..... it-t]a-ši la-am ^dšamši(utu)^{ší} x[.....n]a-mir-tú šak-na-at a-x[x x] x x-ḥi **iš-ši šá ilī(dingir)?^{meš}** *ina a-ma-ri i-ši-ir^{na} 4sāmtu(gug) na-šá-at i-ni-ib-šá is-ḥu-un-na-tum* *ul-lu-la-at a-na da-ga-la ḥi-pat^{na} 4uqnû(za.gin) na-ši ḥa-as-ḥal-ta in-ba na-ši-ma a-na a-ma-ri ša-a-a-aḥ [x x] x šu[r-mìn?.....] [x (x)] ^{giš}erēnu(eren) [.....] zi-nu-šu^{na} 4pappar-[dil ...] x-ni la-ru-uš *tāmti(a.ab.ba) [...^m]a^asāsu(nir.ziz) kīma ^{giš}baltí(dih) u ^{giš}aš[āgi(kiši₁₆) ibšú?^{na} 4]an.za.gul.me ḥa-ru-bu il-p[u-ut? ^{na} 4a]ba(ad)-aš-mu^{na} 4šubû(šuba) ^{na} 4š[adānu(ka.gi.na) x (x)] x-ú šēra(edin)? kīma x[..... ^{na} 4a]gusīgu(ugu.áš.gi. gi.4) ša gi-x[..... ^{na} 4išqi]llat(PEŠ4) **tāmti(a.ab.ba)**. George A.R, 2003, tav. IX, v. 136-194, p.670-674. Tradotto dall’originale inglese, *ibid.* p. 671-674.***

(*erēnu*) dalle foglie (*zinušu*) in *pappardilû*¹⁷⁶, alberi di corniola (*sāmtu*)¹⁷⁷, di lapislazzuli (*uqnû*) dal folto fogliame (*ḥaṣḥaltu*) e dai frutti (*inba*) meravigliosi, le spina (*balti*) e la radica (*ašāgi*) in pietre an.za.gul.me.ed¹⁷⁸, le carrube (*ḥarūbu*) in pietra *abašmu*¹⁷⁹, pietra *šubû*¹⁸⁰ ed ematite (*šadānu*) ed altre pietre preziose, come il turchese (*gusīgu*) e la conchiglia (*išqillat tâmti*).

L'idea che le gemme crescessero sugli alberi in terre lontane sarebbe stata rafforzata dalle somiglianze percepite tra la forma e il colore di alcune di queste. Infatti, si afferma che il frutto della corniola (*sāmtu*) è come un grappolo d'uva (*išhunnatum*).¹⁸¹

La menzione delle pietre preziose e delle loro tonalità rimandano ad un paesaggio cromatico caratterizzato da colori sgargianti. Di seguito una tabella riassuntiva delle pietre preziose, frutto della folta vegetazione, presenti nel giardino di Šamaš con associate le loro variazioni cromatiche.

¹⁷⁶ CAD P, p. 107-109, con il termine *pappardilû* si indica una pietra semipreziosa di colore biancastro.

¹⁷⁷ CAD S, p. 121-124, con il termine *sāmtu* si identifica una pietra rossa identificata come corniola.

¹⁷⁸ Parpola S., 1997, p. 133a, La traduzione di questo termine indicherebbe una pietra preziosa non ancora identificata.

¹⁷⁹ CAD A1, p. 39, con il termine *abašmu* si indica una pietra preziosa di colore verde.

¹⁸⁰ CAD Š3, p. 186-187, con il termine *šubû* si indica una pietra preziosa dalle caratteristiche simili all'agata o l'agata stessa.

¹⁸¹ Horowitz W., 1998, p.102.

Pietre	Colore
<i>sāmtu</i> “corniola”	Rosso
<i>pappardilû</i>	Bianco
<i>uqnû</i> “lapislazzulo”	Azzurro intenso
<i>sāsu</i> “calcedonio”	Il colore varia a seconda dei minerali che la compongono, può essere incolore, bianca, grigia, celeste, blu e viola.
<i>an.za.gul.me.ed</i>	Sconosciuto
<i>abašmu</i> “calcedonio”	Verde
<i>šubû</i> “agata”	Diverse varianti cromatiche dal blu, marrone, rossa, rosa, arancione, viola e verde.
<i>šadānu</i> “ematite”	Colorazione che varia dal grigio, rosso e nero.
<i>gusīgu</i> “turchese”	Ciano tendente al verde

5. Tabella riassuntiva delle varie tipologie di “frutti preziosi” presenti nel Giardino di Šamaš e delle varianti cromatiche a loro annesse.

Come si evince dalla tabella, il paesaggio cromatico è caratterizzato da una molteplicità di variazioni tonali che vanno dal blu intenso al bianco, le quali sono riprese dalla gamma variopinta dell’arcobaleno.

Infine, è possibile affermare che Gilgameš si imbatte in un paesaggio inospitale e oscuro per giungere ad uno bello e rigoglioso. Il paesaggio inospitale ed oscuro lo si riscontra durante il cammino per arrivare al Giardino di Šamaš, invece, il paesaggio caratterizzato da una rigogliosa vegetazione lo si ritrova una volta raggiunta la meta. Questa differenza paesaggistica e cromatica è da ricondursi al fatto che Gilgameš attraversa il confine tra il mondo divino ed umano, percorrendo il sentiero segnato dal movimento del sole.



Fig. 11, O. Donadi, *Il giardino del sole*.

2.1.13. Gilgameš e il colloquio con la taverniera

Gilgameš mentre passeggia nel giardino del dio Šamaš si imbatte nella taverniera Siduri. Questa gli chiede il motivo del suo viaggio e perché il suo aspetto sia così trasandato. Gilgameš, nel rispondere alle sue domande, racconta dei luoghi da lui attraversati per arrivare sin lì.

Ho cominciato ad avere paura [. . .] . . . [. . .],
ho cominciato a temere la morte e a vagare per la steppa (*šēru*).
La vicenda del mio amico si è fatta pesante per me,
ho cominciato a vagare su una strada (*urḫu*) lontana nella steppa (*šēru*).
la vicenda del mio amico Enkidu si è fatta pesante per me,
per sentieri lontani (*ḥarrānu*) ho cominciato a vagare nella steppa
(*šēru*).”¹⁸²

Il paesaggio descritto in questi versi si caratterizza per la presenza di una strada (*urḫu*), della steppa (*šēru*)¹⁸³ e di sentieri (*ḥarrānu*)¹⁸⁴. Questi sono tutti elementi che caratterizzano luoghi di passaggio o di stanziamento temporaneo.

Il vagare nella steppa, menzionato in questi versi, non è una immagine qualsiasi, infatti, tale riferimento rievoca lo spostamento di una parte della popolazione adita all'allevamento che nel periodo invernale si muoveva dalla città alla steppa.¹⁸⁵ Inoltre, può ricondursi agli spostamenti di popolazioni nomadi, i quali sfruttavano stagionalmente questo territorio.¹⁸⁶

¹⁸² [a-di tul-tu im-qu-tú ina ap-pi-šu] [a-dur ...]x-lu? [.....] [mu-ta ap-laḥ-ma a-rap-pu-ud *šēru*]: a-mat ib-ri-i[a kab?-t]a-at? eli(ugu)-ia] [**ur-ḫu** ru-qa-tu a-rap-pu-ud *šēr*]a(edin): a-mat ^den-ki-d[ù ib-ri-ia KIMIM] [**ḥar-ra-nu** ru-qa-tu] a-rap-pu-ud [**s**]e-e-ru. George A.R., 2003, tav. X, v. 60-66, p. 680-682. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 681-683.

¹⁸³ CAD Š, p. 141a-147b, con il termine *šēru* si identifica “la steppa e l’aperta campagna”.

¹⁸⁴ CAD H, p. 104a-109b, con il termine *ḥarrānu* si identifica “la strada, il percorso, il viaggio”, sinonimo di *urḫu*.

¹⁸⁵ Liverani M., 2018, p. 9.

¹⁸⁶ *ibid.* p. 97.

La taverniera dopo aver ascoltato le parole di Gilgameš gli indica la strada da percorrere per arrivare da Ūta-napišti cercando di persuaderlo.

“La taverniera parla a lui, a Gilgameš:

'Non c'è, o Gilgameš, un passaggio sul terreno (*nēberu*),
e nessuno che attraversi il mare dal giorno di tempo lontano.

Colui che attraversa il mare è Šamaš il guerriero:

a parte Šamaš, chi è che attraversa il mare?

L'attraversamento è difficoltoso (*pašqat*), la sua strada è pericolosa
(*šupšuqat*),

e in mezzo ci sono le Acque della Morte (*mû mûti*) che intralciano il suo
procedere.

Inoltre, Gilgameš (una volta che) hai attraversato il mare,
quando arriverai alle Acque della Morte (*mû mûti*) cosa farai?

Gilgameš, c'è Ur-šanabi, il battelliere di Ūta-napišti

e Quelli delle Pietre sono con lui nel cuore della foresta, (mentre) egli
scorteccia un cedro.

Va' e possa lui vedere la tua faccia!

Se è possibile, attraversa con lui,

se non è possibile, volgiti dietro di te.”¹⁸⁷

Nel vicino Oriente vi erano due tipi di nomadismo, uno *orizzontale* e uno *verticale*. Quest'ultimo prevedeva movimenti migratori tra i terreni del pascolo a valle durante l'inverno e quelli estivi a monte. Questo tipo di migrazione era tipico dei popoli che si muovevano tra i Monti Zagros, il Tauro, quelli del Libano e le valli limitrofe. Il nomadismo orizzontale, invece, è basato sullo sfruttamento dei pascoli invernali nella steppa o nel deserto. Inoltre, è necessario distinguere un nomadismo che si sviluppa in stretta correlazione con la realtà urbana, il suo sistema produttivo agro-pastorale e un nomadismo indipendente. Quest'ultimo tipo di nomadismo era la commistione tra elementi tipici di popoli organizzati in gruppi tribali ed elementi che caratterizzano dei popoli sedentari. Milano L., 2012, p. 159-160.

¹⁸⁷ [d]GIŠ-gím-ma]š an-ni-ta i-na še-me-e-[šú] iš-šú ḥa-ši-in-nu a-na i[di(á)-š]u iš-lu-up nam-šar-ri [(ina) šib-bi-š]ú iḥ-lu-ul-ma it-tar-da-á[š-šú-nu]-ti ki-ma(gim) šil-taḥ ana bi-ri-šú-nu [im]-qut i-na lib-bi ^{giš}qišti(tir) **i-šep-pu [rig]-ma** i-mur-ma ^mur-šanabi(40) nam-ra x x [x] KAL iš-šú!(MAŠ) ḥa-ši-in-nam-ma ir-t[u?-ša?-á]š-šu u šu-ú im-ḥaš qaqqad(sag.du)-su!(ŠU) x[x x d]GIŠ-gím-ma]š i[š]-bat kap-

La taverniera nell'indicargli la strada da percorrere per arrivare da Ūta-napišti, descrive un paesaggio impervio e pericoloso. Da questa descrizione, inoltre, è possibile identificare un paesaggio ove vi è l'assenza di un sentiero in terra battuta (*nēberu*), il percorso (*nēberu*) è difficile (*pašqat*), la strada (*uruḥša*) è pericolosa (*šupšūqat*) e i sentieri sono divisi dalle Acque della Morte (*mû mûti*)¹⁸⁸.

Gilgameš, dopo aver ascoltato le parole della taverniera, impugna l'ascia, sfodera la sua spada e si lancia furiosamente nella foresta con l'intento di spaventare il traghettatore Ur-šanabbi e convincerlo a farsi accompagnare nel luogo in cui dimora Ūta-napišti. Ur-šanabbi, spaventato dall'ira distruttrice di Gilgameš, tenta di fuggire ed emette un forte grido di terrore. Gilgameš, inoltre, per dimostrare la sua potenza distrugge e getta nel fiume "Quelli delle Pietre".¹⁸⁹

“Quando Gilgameš ascoltò questa cosa,
prese la sua ascia dal suo fianco,
estrasse la spada dalla sua cintura,
scivolò e si buttò su di loro.
Come una freccia cadde tra essi
risuonò un grido (*išepu rigma*) in mezzo alla foresta.
Ur-šanabi vide il bagliore ,
prese l'ascia e si scagliò contro di lui.
E lui, Gilgameš, colpì la sua testa [. . .],
afferrò il suo braccio e lo conficcò [con / come un palo].
E Quelli delle Pietre bloccarono la barca,

pa-šu-ma x [x-x -t]i ir-te-šu u š[u-ut a]b-ni ip-te-ḥu-ú^{giš} eleppa(má) ša la e-du!?-ru mē(a)^{meš} mu-te. George A.R., 2003, tav. X., v. 92-103, p. 684. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p 685.

¹⁸⁸ Le “acque della morte”, sono denominate tali poiché secondo l'immaginario mesopotamico attraverso le acque lontane è possibile entrare negli inferi. Horowitz W., 1998, p. 103-104.

¹⁸⁹ L'identificazione di “quelli delle pietre” (*šūtabnī*) è ancora incerta e molti traducono questo termine come “amuleto” o come “stele”, ma data la presenza di questa espressione in connessione alle acque della morte è possibile che queste siano delle statue, non ancora identificate, che essendo non umane potevano tranquillamente attraversare ed immergersi in queste pericolose acque.

D'Agostino F., 1997, 163.

che non temettero le Acque della Morte (*mê mūti*).
 ... [.] l'ampio mare (*tâmta rapašta*),
 nelle acque lui [. . . , . . .] lui trattenne
 colpì Quelli delle Pietre, li gettò nel fiume (*nāri*)
 ... [.] la barca,
 e [.] sedette sulla sponda (*kibru*).”¹⁹⁰

In questi versi viene descritto un paesaggio “infernale” che è costituito delle Acque della Morte (*mê mūti*), dal vasto mare (*tâmta rapašta*), dal fiume (*nāri*) e dalla sponda (*kibru*). Questo paesaggio da l’idea che Gilgameš, per giungere all’immortale Ūta-napišti, debba affrontare un percorso insidioso e pieno di pericoli non facilmente aggirabili dall’uomo. Queste minacce sono poste lungo il cammino per arrivare da Ūta-napišti poiché lui è l’unico uomo sopravvissuto al diluvio. Con ciò le divinità decisero di renderlo immortale e di confinarlo in un luogo remoto, per far sì che nessuno potesse entrare in contatto con lui e venire a conoscenza del suo segreto.

¹⁹⁰ [^dGIŠ-gím-ma]š an-ni-ta i-na še-me-e-[šú] iš-šú ḥa-ši-in-nu a-na i[di(á)-š]u iš-lu-up nam-šar-ri [(ina) šib-bi-š]ú iḥ-lu-ul-ma it-tar-da-á[š-šú-nu]-ti ki-ma(gim) šil-taḥ ana bi-ri-šú-nu [im]-qut i-na lib-bi ^{giš}qišti(tir) **i-šep-pu [rig]-ma** i-mur-ma ^mur-šanabi(40) nam-ra x x [x] KAL iš-šú!(MAŠ) ḥa-ši-in-nam-ma ir-t[u?-ša?-á]š-šu u šu-ú im-ḥaš qaqqad(sag.du)-su!(ŠU) x[x x ^d]GIŠ-gím-ma]š i[s]-bat kap-pa-šu-ma x [x-x -t]i ir-te-šu u š[u-ut a]b-ni ip-te-ḥu-ú ^{giš}eleppa(má) ša la e-du!?-ru **mê(a)^{mes} mu-te** iḥ-x[.] **t]am-ta rapašta(dagal)** ina **mê(a)^{mes}** i[d-.] ik-la uḥ-tap-p[u]-ú šu-ut ab-ni it-ta-bak ana **nāri(id)** UD-x[.]x ^{giš}eleppu(má) ù x[. it-ta-š]ab? i-na **kib-ri**. George A.R., 2003, tav. X, v. 92-108, p. 684. Tradotto dall’originale inglese, *ibid.* p. 685.



Fig. 12, O. Donadi, *Un giorno qualunque*, 2020, Galleria D'Arte Orlando Donadi.

2.1.14. L'incontro con Ūta-napišti

Gilgameš, accompagnato da traghettatore, si reca al cospetto di Ūta-napišti. Quest'ultimo cerca di dargli dei consigli utili a comprendere la condizione umana.

Nella descrizione della condizione umana emerge la concezione della vita secondo l'immaginario mesopotamico, ove un tema preponderante è quello della morte. La quale silenziosa, invisibile ed impercettibile si abbatte sull'umanità togliendole la vita.

“Talvolta il fiume si alzò (*iššu*) e portò (*ublū*) con sé l'inondazione,
la libellula (*kulīlu*) galleggia (*iqqelepā*) sul fiume.¹⁹¹

In questo distico viene descritta la piena di un fiume e il suo successivo straripamento, inoltre, come nel poema di *Atraḥasis*, vengono menzionate le libellule (*kulīli*). Queste libellule, data la loro breve vita, simboleggiano l'individuo e il fiume il fluire del tempo. Il tema delle libellule è di gran lunga dibattuto e alcuni studiosi affermano che queste siano l'immagine delle mosche presenti sulle acque dopo l'inondazione dei fiumi. Altri studiosi, invece, affermano che questi insetti vivono e muoiono in un arco temporale molto breve. Inoltre, non avendo un apparato digerente adeguato, esistono solo per procrearsi e morire. Pertanto, in questo poema, le libellule simboleggiano la caducità della vita e dell'esistenza umana al culmine della quale vi è la morte. Quest'ultima agisce per spazzare via gli individui come se non fossero mai stati “affogati” nel fiume del tempo.¹⁹² L'immagine dei corpi senza vita dell'umanità suggerisce uno spettacolo raccapricciante e una scena di totale devastazione e collasso, ove i cadaveri gonfi d'acqua galleggiano sulla superficie.¹⁹³

Infine, il paesaggio presente in questi versi può essere interpretato in diversi modi, ovvero può essere considerato come un paesaggio caratterizzato dallo straripamento dei fiumi, i quali creano un habitat favorevole alla vita delle libellule o può essere considerata come

¹⁹¹ [*im-m*]a-ti-ma naru(id) *iš-šá-am-ma mīla*(illu) *ub-lu ku-li-li (iq)-qé-lep-pa-a ina nāri*(id).

George A.R., 2003, tav. X, v. 312-313, p. 696. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 697.

¹⁹² George A.R., 2012, 237-239.

¹⁹³ Metcalf C., 2013, p. 255- 265.

la descrizione di un paesaggio catastrofico ove al culmine dell'inondazione, non rimangono sull'acqua che cadaveri.

2.1.15. Il Diluvio

Nella tavola XI del poema, Ūta-napišti racconta a Gilgameš ciò che accadde prima e dopo il diluvio, di come lui si sia salvato e di come abbia preservato le specie animali.

Ūta-napišti inizialmente gli racconta che il dio Šamaš gli ha predetto e descritto questo spaventoso cataclisma. Questa descrizione viene fatta mediante l'uso di giochi di parole,¹⁹⁴ che servono a illustrare in modo allusivo i cambiamenti climatici e paesaggistici durante la calamità.

“Scenderò nell’Apšu, e con Ea, il mio signore, abiterò;
pioverà su di te in abbondanza (*ušaznanakkunūši nuḥšamma*)!
[Un’abbondanza] di uccelli (*iššūrāti*), un cesto di pesci (*nūnīma*)!
[...] ... ricchezza al tempo di raccolta!
Al mattino pioverà su di te focacce (*kukkī*),
la sera un torrente di grano (*ušaznanakkunūši šamūt kibāti*).”¹⁹⁵

¹⁹⁴ I giochi di parole possono essere usati per legare le parole a fini estetici, rendendo il testo piacevole ad un uditorio. Ma possono essere utilizzati anche per enfasi o allusioni, per infondere al testo connotazioni che vadano aldilà del significato iniziale e basilare delle parole. Un gioco di parole può aggiungere humor o ironia ad un racconto. Inoltre, esso può essere interno, coinvolgendo parole che appaiono esplicitamente nello stesso testo, o esterno (e anche intertestuale), utilizzando parole che evocano alla mente dell’uditore (o lettore) citazioni di altri testi. In breve, un autore può giocare con una parola che ha scritto, o con una parola che non ha scritto ma che si aspetta di evocare nel lettore/uditore. I giochi di parole compaiono in molti tipi di testi differenti di composizioni, spaziando dai testi complessi, e scolastici che toccano significati esoterici delle parole, ai testi umoristici. Gli studiosi hanno individuato i giochi di parole nei più grandi miti (*Enuma Eliš*, *Gilgameš*, *Atraḥasis*, *Erra*), ma anche in composizioni non letterarie come testi magici, preghiere, omina, iscrizioni reali e *kudurru*. Noegel S. B., 1996, p. 183-185.

¹⁹⁵ [ur-r]ad-ma ana apšī(abzu) it-ti ^dé-a [b]e-li-ia áš-ba-ku [ana k]a-a-šú ú-šá-az-na-[n]ak-ku-nu-ši nu-uh-šam-ma [hi-šib] iššūrāti(mašem)^{mes} pu-zu-ur nūnī(ku₆)^{mes}-ma i[l?-...] x x x x meš-ra-a e-bu-

In questi versi il diluvio viene descritto con l'uso di giochi di parole in cui sia *kukku* che *kibāti* possono designare del cibo o la sventura, infatti, queste parole potevano avere un doppio significato: *kukku* è “grano” ma anche “guaio”, invece, *kibtu* è “grano, crusca” ma anche “male, disastro”.¹⁹⁶

Pertanto, la descrizione del diluvio e di come questo caratterizzi il paesaggio è strettamente legato al concetto di sventura, disastro e dolore. Questi concetti servono a descrivere l'evento catastrofico che si abbatte sulla terra e a definire un paesaggio connotato dal dolore.

Nei versi successivi, invece, *Ūta-napišti* descrive l'evento catastrofico in quanto tale e ciò che ne comporta:

“Šamaš mi aveva fissato una scadenza:
‘La mattina pioverà (*ušāznana*) focacce (*kukki*),
la sera una pioggia (*šamūt*) di grano (*kibāti*).
Entra nella barca e sigilla la sua porta!’
Questa data arrivò
Al mattino pioverò (*ušāznana*) focacce (*kukki*),
la sera, una pioggia (*šamūt*) di grano (*kibāti*).
Scrutai l'aspetto del tempo:
il tempo incuteva terrore (*puluhta*) a guardarlo;
Entrai nella barca e sigillai la porta.
All'uomo che aveva calafatato la barca, il battelliere Puzur-Enlil,
diedi il palazzo con i suoi averi.
Alla primissima luce dell'alba
emerse dall'orizzonte una nuvola (*urpatu*) nera (*šalimtu*),
al suo interno Adad continuamente rumoreggiava (*irtammamma*).
Šullat e Ḫaniš andavano avanti,
i “portatori del trono” viaggiavano sulla montagna e sulla terra.

ra-am-ma ina še-e[r] ku-uk-ki ina li-la-a-ti ú-šá-az-na-na-ku-nu-ši šá-mu-ut ki-ba-a-ti. George A.R., 2003, tav. XI, v. 42-47, p. 704-706. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 705-707.

¹⁹⁶ Millard A. R., 1987, p. 63-69.

Errakal svelle (*inassaḥ*) i pali (*tarkullī*);
 Ninurta, andando (vicino), fece straripare (*ušerdi*) le dighe (*miḥri*).
 Gli Anunnaki sollevarono fiaccole (*dipārāti*),
 incendiarono (*uḥammaṭū*) la terra con il loro bagliore (*namririšunu*).
 La calma del Dio della Tempesta passò attraverso il cielo,
 tutto ciò che era luminoso (*namru*) fu trasformato in oscurità.
 Come un bue ha calpestato la terra, l'ha distrutta [come una pentola,]
 per un giorno la tempesta [.....]
 Velocemente soffiò (*izīqamma*) la bufera (*meḥû*) e il [diluvio ...] il vento
 dell'est (*šadā*),
 come una battaglia [il cataclisma] passò(!) sul popolo.
 Gli uomini non potevano vedersi (*ul immar*) l'un l'altro,
 le persone non si riconoscevano (*ul ūttaddā*) nella distruzione.
 Persino gli dei si sono spaventati (*iplaḥu*) del diluvio!
 Si ritirarono, salirono al cielo di Anu.
 Gli dei erano raggomitolati come cani, sdraiati all'aperto
 La dea Ištar, urlava come una donna durante il parto (*išassi kima ālitti*),
 Bēlet-ilī, la voce (*rigma*) dolce, gemette ad alta voce (*unamba*):
 'Infatti, il passato si è veramente trasformato in argilla,
 perché ho parlato male nell'assemblea degli dei.
 Come ho potuto decretare all'assemblea degli dei tale male,
 e ho dichiarato una guerra per distruggere la mia gente?
 Io stessa genero la mia gente! Sono il mio popolo!
 (Adesso) come tanti pesci (*nūnī*) che riempiono (*umallā*) il mare!
 Gli dei, gli Anunnaki, stavano piangendo (*bakû*) con lei,
 le loro labbra erano secche, erano colpiti dalla febbre."¹⁹⁷

¹⁹⁷ *a-dan-na* ^dšamaš(utu) *iš-ku-nam-ma ina še-er ku-u[k-k]i ina li-la-a-ti ú-sa-az-na-an-nu ša-mu-ut ki-ba-a-ti e-ru-ub ana [li]b-bi* ^{giš}*eleppim(má)-ma pi-ḥe bāb(ká)-ka a-dan-nu šu-ú ik-tal-da ina še-er ku-u[k-k]i ina li-la-a-ti ú-šá-az-na-na ša-mu-ut ki-ba-a-ti šá u₄-mi at-ta-ṭal bu-na-šu u₄-mu a-na i-tap-lu-si pu-luḥ-ta i-ši e-ru-ub ana lib-bi* ^{giš}*eleppim(má)-ma ap-te-ḥe ba-a-bi a-na pe-ḥi-i ša* ^{giš}*eleppi(má)* ^m*pu-zu-ur-^denlil(kur.gal)* ^{lú}*malāḥi(ma.laḥ₄)* *ēkalla(é.gal) at-ta-din a-di bu-še-e-šu mim-mu-u še-e-ri ina na-ma.ri i-lam-ma iš-tu i-šid šamê(an)^e ur-pa-tum ša-lim-tum* ^d*adad(iškur) ina lib-*

Il diluvio descritto in questi versi è caratterizzato da diversi mutamenti climatici, dal terrore del popolo e dalle urla di paura e sconforto emesse dalle divinità.

Data le molteplicità di queste descrizioni è possibile individuare un paesaggio di tipo sonoro e uno di tipo naturalistico. Di seguito una tabella riassuntiva.

bi-ša ir-tam-ma-am-ma ^dšúllat u ^dháníš il-la-ku ina maḥ-ri il-la-ku guzalû(gu.za.la)^{mes} šadû(kur)^ú u ma-a-tum tar-kul-li ^dèr-ra-kal i-na-as-saḥ il-lak ^dnin-urta mi-iḥ-ri ú-šar-di ^da-nun-na-ki iš-šu-ú di-pa-ra-a-ti ina nam-ri-ir-ri-šú-nu ú-ḥa-am-ma-ṭu ma-a-tum ša ^dadada(iškur) šu-ḥar-ra-as-su i-ba-’-ú šamê(an)^c [mi]m-ma nam-ru ana da-[-u]m-[mat] ut-ter-ru [ir-ḥ]i-iš māta(kur) kīma(gim) alp[i(gu₄)...]x iḥ-p[i-šá] 1-en u₄-ma me-ḥ[u-ú].....] ḥa-an-ṭiš i-zi-qam-ma x[...] -ši šadâ(kur)^a a-[bu-bu?] ki-ma qab-li eli(ugu) nišī(ùg)^{mes} ú-ba-’-ú [ka-šú-šú] ul im-mar a-ḥu a-ḥa-šú ul ú-ta-ad-da-a nišū(ùg)^{mes} ina ka-r[a-ši] ilū(dingir)^{mes} ip-tal-ḥu a-bu-ba-am-ma it-te-eḥ-su i-te-lu-ú ana šamê(an)^c ša ^da-nim ilū(dingir)^{mes} ki-ma kalbi(ur.gi₇) kun-nu-nu ina ka-ma-a-ti rab-ṣu i-šas-si ^diš-tar [k]i-ma a-lit-ti ú-nam-bi bēlet-ilī(dingir.maḥ) ṭa-bat rig-ma u₄-mu ul-lu-ú a-na ṭi-ṭ-ṭi lu-ú i-tur-ma áš-šú a-na-ku ina pu-ḥur il[ī(dingir)^{mes}] aq-bu-ú ^flemutta(ḥul) ana ḥul-lu-uq nišī(ùg)^{mes}-ia qab-la aq-bi-ma ana-ku-um-ma ul-la-da ni-šu-ú-a-a-ma ki-i mārī(dumu)^{mes} nūnī(ku₆)^{hà} ú-ma-al-la-a tam-ta-am-ma ilū(dingir)^{mes} šu-ut ^da-nun-na-ki ba-ku-ú it-ti-šá ilū(dingir)^{mes} aš-ru áš-bi i-na bi-ki-ti ina nu-ru-ub ni-is-sa-ti ba-k[u-ú it-ti-šá?] šab-ba šap-ta-šú-nu le-qa-a bu-uḥ-re-e-ti. George A.R., 2003, tav. XI, v. 87-127, p. 708-710. Tradotto dall’originale inglese, *ibid.* p. 709-711.

Immagini figurative		Paesaggio sonoro	Paesaggio naturalistico
I	Il tempo incuteva terrore a guardarlo		✓
II	Emerse dall'orizzonte una nuvola nera		✓
III	Adad continuamente rumoreggiava	✓	✓
IV	Errakal svelle i pali		✓
V	Ninurta straripare le dighe		✓
VI	Gli Anunnaki sollevarono fiaccole, incendiarono la terra con il loro bagliore		✓
VII	Tutto ciò che era luminoso fu trasformato in oscurità		✓
VIII	Soffia il vento dell'est	✓	✓
IX	Gli uomini non potevano vedersi l'un l'altro, le persone non si riconoscevano nella distruzione.		✓
X	La dea Istar urla come una partoriente.	✓	
XI	Bēlet-ilī geme ad alta voce	✓	
XII	L'umanità è come tanti pesci che riempiono il mare		✓
XIII	Gli Anunnaki piangono	✓	

6. Tabella riassuntiva immagini figurative presenti durante la descrizione del diluvio con annessa identificazione paesaggistica.

Come si evince dalla tabella il paesaggio di tipo sonoro è caratterizzato dal rumore della tempesta, dalle urla di dolore (*išassi kima ālitti*)¹⁹⁸ emesse da Ištar, dai gemiti a voce alta (*unamba*) della dea Bēlet-ilī e dal pianto (*bakû*) degli Anunnaki.

Il paesaggio naturalistico, invece, presenta una vasta descrizione ed è caratterizzato dalla presenza della pioggia, dallo straripamento delle dighe, dallo sradicamento dei pali e il

¹⁹⁸ Con questa espressione si vuole enfatizzare il dolore e le grida di disperazione prodotte della dea Ištar a causa della distruzione dell'umanità. Il termine *ālitti* si evoca il suono e le urla di dolore prodotte da una donna durante il parto, queste grida sono atroci, inarticolate e riempiono, data la loro potenza, l'intero spazio sonoro. Rendu Loisel A.C., 2016, p. 117.

forte soffiare del vento dell'est. Inoltre, vi è all'assenza di luce, la presenza di una densa oscurità capace di rendere impossibile qualsiasi contatto visivo tra gli uomini.

Il diluvio descritto in questi versi presenta alcune caratteristiche presenti anche durante la narrazione di questo cataclisma in *Atraḫasīs*. Queste similitudini sono date dal fragore della tempesta, dall'assenza di luce e dall'oscurità talmente densa da impedire all'umanità di vedere.

2.1.16. *Il paesaggio al termine del diluvio*

Il diluvio durò sette giorni e sette notti e al suo termine la terra e l'umanità è stata devastata. Ūta-napišti, al termine di questo cataclisma, vuole controllare se esistono ancora terre emerse, inviando dei volatili in perlustrazione.

“Quando arrivò il settimo giorno
Feci uscire una colomba, liberandola:
andò la colomba ma tornò...
Nessun luogo di sosta era disponibile e tornò da [me.]
Feci uscire una rondine, liberandola
andò la rondine ma tornò...
Nessun luogo di sosta era disponibile e tornò da [me.]
Feci uscire un corvo, liberandolo
Andò il mio corvo e vide le acque ritirarsi.
Stava mangiando, muovendosi su e giù, e non tornò più indietro.¹⁹⁹

Al termine del diluvio viene descritto un paesaggio devastato dalle acque dove nessun tipo di animale, fatta eccezione per il corvo, trova un luogo adatto per sostare e rifocillarsi. Inoltre, si afferma che le acque si stanno ritirando lasciando dietro di sé solo morte.

¹⁹⁹ *ú-še-ši-ma summata(tu)^{mušen} ú-maš-šar il-lik summata(tu)^{mušen} i-pi-ra-am-m[a] man-za-zu ul i-pa-áš-šim-ma iš-saḥ-r[a] ú-še-ši-ma summata(tu)^{mušen} ú-maš-šar il-lik summata(tu)^{mušen} i-pi-ra-a[m-ma] man-za-zu ul i-pa-áš-šim-ma iš-saḥ-r[a] ú-še-ši-ma a-ri-ba ú-maš-šir il-lik a-ri-bi-ma qa-ru-ra šá mē(a)^{meš} i-mur-ma ik-kal i-ša-aḥ-ḥi i-tar-ri ul is-saḥ-ra. George A.R., 2003, tav. XI, v. 148-156, p. 712. Tradotto dall'originale inglese, *ibid.* p. 713.*

Questa affermazione è possibile perché solo il corvo, nutrendosi di carcasse, riesce a rifocillarsi.

Il paesaggio riscontrato al termine del diluvio è un paesaggio inospitale, caratterizzato dalla presenza di acqua, questa ritirandosi lascia dietro di sé solo i corpi privi di vita di coloro che abitavano in quei luoghi.

Infine, si può affermare che durante e dopo il diluvio il paesaggio qui descritto è devastato dagli eventi atmosferici, i quali distruggono qualsiasi cosa e causano la morte dell'umanità.

Conclusioni

Lo studio sulle diverse tipologie di paesaggio, sul lessico a loro associato, sulle formule utilizzate per descriverlo, hanno messo in luce come nella sua descrizione vengono usate figure retoriche come: chiasmi, climax, metafore e figure etimologiche. Le figure retoriche pescano da un repertorio che è essenzialmente quello della realtà visiva e sonora. In *Atraḫasīs* il paesaggio descritto è di tipo antropico, naturalistico e sonoro. Il paesaggio antropico lo si riscontra durante la narrazione della rivolta degli Igigi che, stanchi del lavoro di corvée, decidono di ribellarsi ed incendiare le zone adiacenti alla dimora del dio Enlil.

Il paesaggio naturalistico, invece, lo riscontriamo durante la narrazione delle piaghe e del diluvio, dove vengono descritte le diverse trasformazioni paesaggistiche causate dall'assenza o dalla presenza di eventi atmosferici di diversa portata. Da queste descrizioni è emerso come, secondo l'ideologia Vicino Orientale, tutti i cambiamenti climatici e ambientali siano strettamente correlati al volere delle divinità e che questi sbagliando portino dolore e sofferenza sulla terra e nel mondo divino.

Le trasformazioni attribuite al volere divino sono rese mediante l'utilizzo di diversi parallelismi sintetici nei quali viene ampliato un determinato aspetto paesaggistico. Ad esempio, durante la carestia, si afferma che il dio Adad trattiene la pioggia e con l'assenza di precipitazioni non si ha l'esondazione dei fiumi.

Inoltre, in questo poema, è stata data molta enfasi al suono. Infatti, durante tutta la narrazione vi sono riferimenti e descrizioni paesaggistiche ad esso correlato. Tali suoni sono descritti con l'ausilio di due termini: *ḫubūru* e *rigmu*. Questi due termini li possiamo identificare, nelle diverse tipologie sonore, nella tabella riassuntiva.

		suono neutro	suono positivo	suono negativo
<i>rigmu</i>	Schiamazzi prodotti dagli Igigi durante la ribellione	✓		
	Rumore assordante scaturito dai lamenti degli Igigi	✓		
	Chiasso prodotto dal vociare umano			✓
	Frastuono assordante percepito dal dio Enlil			✓
	Voce degli Araldi		✓	
<i>hubūru</i>	Rumore, frastuono prodotto dall'uomo			✓

1. Tabella riassuntiva con tutte le tipologie di suono identificate con i termini *rigmu* e *hubūru* in *Atraḫasīs*.

Come si desume dalla tabella il termine *rigmu* è molto più utilizzato nel testo e assume diversi significati a seconda della narrazione: infatti, durante la rivolta degli Igigi, si riferisce al loro lamento, invece, in altri casi identifica il suono prodotto dall'uomo, come il loro vociare e il suono prodotto dagli Araldi. Il lamento degli Igigi sembra non essere un suono fastidioso alle orecchie delle divinità, invece il *rigim awiluti* (il suono prodotto dall'uomo) è fastidioso, assordante, capace di disturbare il sonno divino e rendere irascibili le divinità.²⁰⁰

Con il lemma *hubūru*, invece, si identifica, in modo generico, il frastuono creato dall'uomo e lo si riscontra solo nella descrizione del paesaggio sovrappopolato e rumoroso.

Il termine *hubūru* ha una duplice valenza, ovvero da un lato designa il frastuono umano che disturba il sonno divino e dall'altro qualifica la realtà umana come manifestazione di vita. Anche *rigmu* può essere interpretato in due modi differenti, come il suono distintivo della vita umana e come il rumore prodotto dall'ira degli dei.²⁰¹

Per quanto concerne il poema di Gilgameš è possibile individuare diverse tipologie di paesaggi, ovvero: antropico, naturalistico, cromatico, ultraterreno e sonoro.

²⁰⁰ Heffron Y., 2014, p. 84-86.

²⁰¹ De Zorzi N., 2011.

Il paesaggio antropico è il frutto dell'elaborato lavoro commissionato da un sovrano, infatti, secondo l'ideologia mesopotamica, i sovrani avevano il compito di restaurare ed erigere nuove strutture architettoniche. Le principali opere edilizie erano la cinta murarie, il tempio ed il palazzo. Questo tipo di paesaggio, inoltre, lo si riscontra nella prima tavola di *Gilgameš* ove, nel proemio, vengono elogiate le gesta dell'eroe e sovrano di Uruk.²⁰²

Il paesaggio naturalistico, invece, presenta alcune peculiarità che si differenziano in base al viaggio e ai sogni dei due eroi ed è caratterizzato da tutti gli elementi naturali conosciuti nel Vicino oriente, come ad esempio la steppa, il canneto, le terre adibite al pascolo e al raccolto. Vengono, inoltre, menzionate la Foresta dei Cedri, le montagne e le Acque della Morte. Questi elementi paesaggistici non sono solo la mera descrizione di un determinato luogo, ma in alcuni casi, come le montagne, vengono utilizzate come metafora del nemico.

Il paesaggio cromatico, invece, lo si riscontra durante la descrizione del Giardino di Šamaš. In questo luogo crescono frutti di straordinaria bellezza dai colori dell'arcobaleno. Pertanto, questo paesaggio è caratterizzato da tutte le varianti cromatiche menzionate nella descrizione.

Il paesaggio ultraterreno viene descritto durante l'ultimo sogno di Enkidu, nel quale l'eroe scende negli inferi e vede come vivono i defunti. Gli inferi sono caratterizzati dall'assenza di qualsiasi tipo di suono, dall'assenza di luce e dalla presenza della polvere. Questa non solo ci delinea il paesaggio negli inferi ma sottolinea lo stato in cui vertono le anime dei defunti.

Infine, in *Gilgameš* i suoni caratterizzanti un paesaggio sonoro vengono descritti in modo differente. Nella tabella riassuntiva troviamo i lemmi utilizzati per descrivere questi suoni in correlazione al loro significato nella narrazione.

²⁰² Pinnok F., 2011.

Tav	Narrazione	Lemma	Tipologia di suono
IV	Durante la descrizione del terzo sogno Gilgameš questo afferma che i cieli tuonavano e la terra brontola.	<i>ilsû</i>	Fragore prodotto dai tuoni.
		<i>ramāmu</i>	Gemito prodotto da coloro che abitano la terra.
IV	Šamaš dopo aver ascoltato le parole di Gilgameš alla vista della Foresta dei cedri decide di esortare i due eroi a sconfiggere il guardiano di quei luoghi.	<i>tukku</i>	Urla di incitazione
IV	Il mostro Humbaba alla vista dei due eroi scappa ed urla.	<i>issima</i>	Il lemma <i>issima</i> viene utilizzato in connessione al termine <i>pirittu</i> e designano le urla di terrore prodotte dal mostro.
		<i>ragāmu</i>	Forti urla simili al fragore della tempesta
VI	Il Toro celeste dopo essere stato condotto sulla terra sbuffa.	<i>nipšešu</i>	Sbuffi d'aria prodotti dall'animale.
VI	Ištar dopo la morte del Toro Celeste si reca sulle mura di Uruk e inizia a lamentarsi.	<i>arūrūta</i>	Lamenti funebri e manifestazione di un profondo stato d'angoscia.
VII	Šamaš, dopo essere stato invocato da Enkidu come garante delle maledizioni da lui pronunciate, parla ai due eroi. In questa conversazione il dio cerca di confortare Enkidu affermando che il popolo di Uruk piangerà per la sua dipartita.	<i>damāmu</i>	Singhiozzare prodotto dal popolo.
VII	Durante la descrizione dell'ultimo sogno di Enkidu, questo afferma che i cieli tuonavano	<i>ilsû</i>	Fragore prodotto dai tuoni.
VIII	Dopo la morte di Enkidu, Gilgameš in segno di lutto esorta il popolo di Uruk a piangere e lamentarsi in onore dell'amico	<i>bakû</i>	Singhiozzare prodotto dal popolo.
		<i>nabû</i>	Gemiti
		<i>alāla</i>	Canto prodotto dal popolo in cui si esaltano le gesta del defunto
XI	Ūta-napišti descrive il diluvio a Gilgameš e afferma che Adad rumoreggiava, la dea Ištar urlava, Bēlet-ilī gemeva e gli Anunnaki piangevano	<i>ramāmu</i>	Suono prodotto dai tuoni scagliati da Adada
		<i>ālitti</i>	Forti urla simili a quelle prodotte da una donna in travaglio
		<i>unamba</i>	Gemiti ad alta voce
		<i>bakû</i>	Singhiozzare degli Anunnaki

2. Tabella riassuntiva delle tipologie di suono che caratterizzano il paesaggio sonoro in Gilgameš.

Come si evince dalla tabella i suoni sono frutto della disperazione, della paura e dello sconforto, determinati dallo stato d'animo enfatizzato nel corso della narrazione.

Interessante è l'identificazione di diversi lemmi aventi lo stesso significato. Infatti, il singhiozzare viene descritto con i termini *damāmu* e *bakû*. Il primo lemma viene utilizzato solo per identificare il piagnucolio prodotto dagli uomini, invece, il secondo viene utilizzato per descrivere il gemere come prodotto divino e umano.

Un elemento di similitudine paesaggistiche in questi poemi è data dalla descrizione del diluvio: questo viene descritto al prelude, durante e al termine del cataclisma. Suddette similitudini sono date dalla menzione dei suoni prodotti dall'evento atmosferico, dall'assenza di luce e dall'oscurità. Al termine di questo evento atmosferico la terra è stata devastata e l'umanità estinta. Per descrivere questa distruzione viene utilizzata la metafora delle mosche/libellule e dei pesci che galleggiano senza vita sull'acqua. Queste due metafore descrivono in maniera cruenta lo stato in cui verteva l'uomo al termine del diluvio e ci dà una decisa immagine di come doveva essere questo paesaggio.

Infine, si può affermare che le descrizioni paesaggistiche sono maggiormente dettagliate nel poema di Gilgameš poiché la sua narrazione è molto più articolata e ampia e non si concentra in un solo luogo.

Indice delle immagini

Fig. 1, O. Donadi, *Un canto diverso*, collezione privata.

Fig. 2, O. Donadi, *La carestia*.

Fig. 3, O. Donadi, *Eterno ritorno*.

Fig. 4, O. Donadi, *La siccità*.

Fig. 5, O. Donadi, *Oceano*, collezione privata.

Fig. 6, O. Donadi, *L'isola*, collezione privata.

Fig. 7, O. Donadi, *Virus*, 2020, dettaglio.

Fig. 8, O. Donadi, *Spazio, tempo, materia*, collezione privata.

Fig. 9, O. Donadi, *Un canto diverso*, 2002, collezione privata.

Fig. 10, O. Donadi, *Attesa*, 2020, Galleria d'Arte Orlando Donadi.

Fig. 11, O. Donadi, *Il giardino del sole*.

Fig. 12, O. Donadi, *Un giorno qualunque*, 2020, Galleria d'Arte Orlando Donadi.

Indice delle tabelle

Capitolo I

1. Tabella riassuntiva delle immagini paesaggistiche presenti durante la seconda piaga.
2. Tabella riassuntiva immagini paesaggistiche al termine della carestia.
3. Tabella riassuntiva con gli elementi caratterizzanti il paesaggio durante la carestia e al termine di questa.
4. Tabella riassuntiva sul degrado fisico dell'umanità durante la siccità.

Capitolo II

1. Tabella riassuntiva con le immagini figurative e le diverse tipologie paesaggistiche presenti nel primo e terzo sogno di Gilgameš.
2. Tabella riassuntiva con i suoni prodotti da Šamaš, il guardiano della foresta e Humbaba.
3. Tabella riassuntiva con le immagini figurative che descrivono la foresta di Cedri.
4. Tabella riassuntiva sul paesaggio degli inferi descritto da Gilgameš
5. Tabella riassuntiva delle varie tipologie di “frutti preziosi” presenti nel Giardino di Šamaš e delle varianti cromatiche a loro annesse.
6. Tabella riassuntiva immagini figurative presenti durante la descrizione del diluvio con annessa identificazione paesaggistica.

Conclusioni

1. Tabella riassuntiva con tutte le tipologie di suono identificate con i termini *rigmu* e *hubūru* in *Atraḫasīs*.
2. Tabella riassuntiva delle tipologie di suono che caratterizzano il paesaggio sonoro in Gilgameš.

Abbreviazioni

CAD: The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago.

Bibliografia

Black J., Green A., *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, London, 1992.

Bottéro J., *L'Épopée de Gilgameš*, Parigi, 1994.

Dalley S., *Myths from Mesopotamia. Creation, the Flood, Gilgamesh and Others*.
Revised edition, Oxford, 2000.

D'Agostino F., *Gilgameš alla conquista dell'immortalità. L'uomo che strappò l'immortalità agli dei*, Torino, 1997.

De Zorzi N., “Rumori dalla città: la percezione culturale dei suoni nell'antica Mesopotamia”, in Ellero A., Luciani F., Zaccaria Ruggiu A. (a cura di), *La città. Realtà e valori simbolici. Contributi della scuola di dottorato in Scienze Umanistiche. Indirizzo in Storia antica e Archeologia*, Padova, 2011, p. 1-31.

Ermidoro S., *Quando gli dèi erano uomini*, Torino, 2017.

Foster B.R., *Before the Muses: An Anthology of Akkadian Literature*, Second Edition, Bethesda, Maryland, 1996.

- “Akkadian Literature”, in Ehrlich C.S., *An Introduction to Ancient Near Eastern Literature*, Lanham, 2009.

Geller M. J., “The Landscape of the “Netherworld””. in Milano L., de Martino S., Fales F. M. e Lanfranchi G.B. (eds.) *Landscapes: Territories, Frontiers and Horizons in the Ancient Near East. Part III: Landscape in Ideology, Religion, Literature and Art*, RAI 44, Padova, 2000, p. 41-49.

George, A. R., "The Day the Earth Divided: A Geological Aetiology in the Babylonian Gilgamesh Epic", *ZEITSCHRIFT FUR ASSYRIOLOGIE* 80, 1990, p. 214-219.

- *House Most High: The Temples of Ancient Mesopotamia*, Winona Lake, Indiana, 1993.
- *The Epic of Gilgamesh, A new traslation*, London, 1999.
- *The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*. Vol. I, Oxford, 2003.
- "The Mayfly on the River. Individual and Collective Destiny in the Epic of Gilgamesh", *KASKAL* 9, 2012, p. 227-242.

Hamori E. J., Stökl J., *Perchance to Dream: Dream Divination in the Bible and the Ancient Near East*, Atlanta, 2018.

Horowitz W., *Mesopotamian Cosmic Geography*. Winona Lake, 1998.

Kilmer A.D., "The Mesopotamian Concept of Overpopulation and Its Solution as Reflected in the Mythology", *ORIENTALIA*, Nova Series 41, 1972, p. 160-177.

- "The Symbolism of the Flies in the Mesopotamian Flood Myth and some further implication", Rochberg-Halton F., *Language, Literature, and History: Philological and Historical studies Presented to Erica Reiner*. American Oriental Society, New Haven, Connecticut, 1987, p. 175- 180.

Lambert W.J. – Millard A.R., *Atra-hasīs. The Babylonian Story of the Flood*, Oxford, 1969.

- *Atra-hasīs. The Babylonian Story of the Flood*, Revised edition, Winona Lake, 1999.

Liverani M., *Oltre la Bibbia. Storia Antica di Israele*, Bari, 2012.

- *Paradiso e dintorni. Il paesaggio rurale dell'antico Oriente*, Bari, 2018.

Matthiae P., "Frontières De L'espace Urbain. Observations Sur La Forme, L'histoire Et L'idéologie.", in Milano L., de Martino S., Fales F. M. e Lanfranchi G.B.

(eds.), *Landscapes: Territories, Frontiers and Horizons in the Ancient Near East. Part I: Invited Lectures, Territories, Frontiers and Horizons in Ancient Near East*, Padova, 2000, p. 49-54.

Metcalf C., “Horn and Ivory: Dreams as Portents in Ancient Mesopotamia and Beyond”, in Hamori E. J., Stökl J. (eds), *Perchance to Dream: Dream Divination in the Bible and the Ancient Near East*, Atlanta, 2018, p. 9- 26.

- “Babylonian Perspectives on the Certainty of Death”, *KASKAL* 10, 2013, p. 256-267.

Milano L., *Il Vicino Oriente antico, dalle origini ad Alessandro Magno*, Milano, 2012.

Millard A.R., “The Sing of the Flood”, *IRAQ*, Vol. XLIX, 1987, p. 63-69.

Murray Schafer R., *Il paesaggio sonoro*, Milano, 1985.

Noegel S. B., “Word Play in the Tale of Poor Man of Nippur”, *ACTA SUMEROLOGICA* 19, Hiroshima, 1996, p. 169-186.

Parpola S., *The Standard Babilonian Epic of Gilgamesh. Cuneiform Text, Transliteration, Glossary, Indices and Sign List; The Neo-Assirian Text Corpus Project, Vol. I*, Helsinki, 1997.

Pettinato G., *La Saga di Gilgamesh*, Milano, 1992.

Pinnok F., “Le mura di Uruk. Struttura e ideologia delle cinte urbiche nella Mesopotamia preclassica”, *RICERCHE DI S/CONFINE* 2, 2011, p. 3-13.

Rendu Loisel A.C., *Les Chants du monde. Le paysage sonore de l'ancienne Mésopotamie*, Toulouse, 2016.

Sachs A. J., Hunger H. *Astronomical Diaries and Related Texts from Babylonia, Vol. 1. Diaries from 652 B.C. to 262 B.C. (Vol. 195)*, Wien, 1988.

Verderame L., *Letterature dell'antica Mesopotamia*, Milano, 2016.

- *Introduzione alle culture dell'antica Mesopotamia*, Milano, 2017.

Watson, Wilfred G.E., *Classical Hebrew Poetry: A Guide to Its Techniques, Journal for*

the Study of the Old Testament Supplement, Series 26, Sheffield, 1984.