





*Laura Pugno*

# **GILGAMES'**

**TRANSEUROPA**

*Collana di poesia*  
“INAUDITA”

La traduzione in spagnolo è di  
Beatriz Castellary e Carolina Castellary.

La traduzione in francese è di  
Michele Zaffarano.

© 2009 PIER VITTORIO E ASSOCIATI, TRANSEUROPA, MASSA  
WWW.TRANSEUROPAEDIZIONI.IT  
ISBN 978-88-7580-071-0

COPERTINA: PROGETTO E REALIZZAZIONE DI FLORIANE POUILLOT

## SU LAURA PUGNO di Massimo Gezzi

Più di una volta, per descrivere la poesia di Laura Pugno, si sono evocate formule complesse, spesso tendenti all'ossimoro: trasparente ed ermetica, corporea e astratta, calma e violenta... Andrea Cortellessa, uno dei critici che più hanno puntato sin dagli esordi sul talento di questa scrittrice, ha parlato per esempio di «moderno arcaico e terribile», a proposito del mondo allucinato ed enigmatico che lampeggiava dalle pagine de *Il colore oro* (Le Lettere 2007).

Questa dozzina di brevi componimenti raccolti ora sotto il titolo di *gilgames'* conferma quella intuizione. La silloge che abbiamo sotto mano, infatti, conserva i frammenti di una sorta di narrazione iperellittica. Ma la Pugno ha abbandonato, in questa tappa del suo percorso, sia il presente sconvolto che irrompeva in molte poesie del libro precedente, sia il futuro apocalittico che faceva da cronotopo al suo primo romanzo (*Sirene*, Einaudi 2007), per ripercorrere in versi niente meno che l'*Odissea* babilonese, ovvero l'arcaicissima epopea di Gilgamesh.

Dodici poesie, allora, come le dodici tavole in accadico che tramandano una delle versioni del poema (quella tarda del VII secolo a.C.), in cui la pagina trattiene i superstiti reperti di quell'enorme lavoro «sotterraneo, interiore, e di ricerca» che di solito nella Pugno precede la stesura dei versi, secondo una dichiarazione dell'autrice. Così chi conosce le peripezie di Gilgamesh potrà

magari indovinare Enkidu, nato dall'argilla, in colui che «esce dalla sabbia» nel primo frammento; o ravvisare nella «pianta che cresce sott'acqua» del terzo movimento l'erba miracolosa che nel poema vive in fondo al mare e può dare nuova vita ai vecchi. Certamente tutto questo è ragionevole. Eppure noi presentiamo che non sono tanto queste e altre risposdenze puntuali a importare, quanto il percorso che la Pugno si è scavata all'interno dell'epopea, nonché i modi e le forme con cui essa viene riscritta e trasfigurata, diventando (anche) tutt'altro. Si potrà notare, allora, l'altissimo tasso di ripetizioni che questi testi derivano proprio dallo stile epico: anafore, epifore, epanadiplosi, interi versi ripresi con minime variazioni, dove spesso gli elementi ripetuti in modo quasi rituale sono parole assolutamente «arcaiche» come «acqua», «bosco», «buio», «carne», «pianta», «sonno», «campo di grano»; o il ricorso ossessivo alla similitudine, prima che alla metafora, quasi in uno sforzo di radicale semplificazione delle modalità del vedere, del comprendere e dunque del dire («le parole gli prendono forma/come sassi dell'acqua»; «lo splendore portato come un mantello»). Solo che, in *gilgames'* più che mai, tale semplicità è ancora una volta apparente, superficie di un doppio fondo: perché tutto sommato non sappiamo chi parli, nella storia riscritta dalla Pugno; chi osservi il sole e la libellula sul fiume; né capiamo perché negli ultimi frammenti possa irrompere il lamento degli Inferi, o perché la voce poetante possa decidere all'improvviso di dare del tu alla madre di Ninasu, che nel poema è Ereshkigal, signora degli Inferi.

Non sappiamo nulla di tutto questo, eppure forse possiamo ipotizzare una ragione per cui l'autrice ha scelto

di misurarsi con quest'opera, come molti prima di lei. La sequenza si chiude, infatti, con le stesse parole con cui termina l'epopea: in quest'ultima Enkidu, sceso negli Inferi, contravviene a una serie di regole raccomandategli da Gilgamesh e viene perciò condannato a restare. Gilgamesh riesce a incontrarlo attraverso una fessura nel terreno, per scoprire, però, che Enkidu ormai è solo un'ombra. Gilgamesh porgerà allora all'amico una serie fittissima di domande sul regno dei morti, l'ultima delle quali, con la relativa risposta, viene citata dalla Pugno a chiusura della *plaque*: lo spirito di chi non ha nessuno che si curi di lui, risponde Enkidu, «è costretto a mangiare i resti della ciotola,/i rimasugli del cibo buttati per strada».

Parlando di *Sirene*, Federico Francucci ebbe modo di concludere che lo spietato finale del romanzo avrebbe potuto servirci, «se non altro, a toglierci qualche illusione». Credo che lo stesso si potrebbe dire per questa sequenza: l'ultima – e terribile – parola, nel poema babilonese come in questo *gilgames'*, proviene dal buio, dal regno dei morti: che racconti di strane creature futuribili e semiumane, o ripercorra per fulminei e cristallini affondi un poema più che bimillenario, Laura Pugno, sia pure per cifre ed ellissi, parla sempre anche di noi.

*Massimo Gezzi*

## SOBRE LAURA PUGNO de Massimo Gezzi

Más de una vez, para describir la poesía de Laura Pugno, se han evocado fórmulas complejas, a menudo con tendencia al oxímoron: transparente y hermética, corpórea y abstracta, calmada y violenta... Andrea Cortellessa, uno de los críticos que más han apostado desde los inicios por el talento de esta escritora, ha hablado por ejemplo, de «moderno arcaico y terrible» a propósito del mundo exaltado y enigmático que parpadeaba en las páginas de *Il colore oro* (Le Lettere 2007).

Esta docena de breves composiciones recogidas ahora con el título de *gilgames'* confirma esa intuición. La antología que tenemos en las manos, de hecho, conserva los fragmentos de una especie de narración hiperelíptica. Pero Pugno ha abandonado, en esta etapa de su camino, tanto el presente trastornado que irrumpía en muchas poesías del libro anterior, como el futuro apocalíptico que hacía de cronotopo en su primera novela (*Sirene*, Einaudi 2007), para volver a recorrer con versos nada menos que la Odisea babilonia, o sea la arcaica epopeya de Gilgamesh.

Doce poesías, entonces, como las doce tablas en lengua acadia que transmiten una de las páginas del poema (la tardía del siglo VII a.C.), donde la página contiene los restos supervivientes de aquel enorme trabajo «subterráneo, interior y de investigación» que normalmente en Pugno precede la escritura de los versos, según una



declaración de la autora. Así, quien conoce las peripecias de Gilgamesh podrá, quizás, vislumbrar a Enkidu, nacido de la arcilla, en aquél que «nace de la arena» en el primer fragmento; o reconocer en la «planta que crece bajo agua» del tercer movimiento, a la hierba milagrosa que en el poema vive en el fondo del mar y puede dar nueva vida a los viejos.

Ciertamente todo esto es razonable. Y sin embargo, presentimos que no son tanto estas y otras correspondencias puntuales las que importan, sino el recorrido que Pugno ha excavado en el interior de la epopeya, así como los modos y las formas con los que ésta es reescrita y demudada, convirtiéndose (también) en otra cosa. Se podrá percibir, entonces, la altísima tasa de repeticiones que estos textos infieren precisamente del estilo épico: anáforas, epístrofes, epanadiplosis, versos enteros retomados con mínimas variaciones, donde a menudo los elementos repetidos de manera casi ritual, son palabras totalmente “arcaicas” como «agua», «bosque», «oscuro», «carne», «planta», «sueño», «campo de trigo»; o el recurso obsesivo al símil, más que a la metáfora, casi en un esfuerzo de radical simplificación de los modos de ver, de comprender, y por tanto, de decir («las palabras le toman forma/como piedras en el agua»; «el esplendor llevado como un manto»).

Sólo que en *gilgames'* más que nunca, dicha simplicidad es, una vez más, aparente, superficie de un doble fondo: porque en realidad no sabemos quién habla, en la historia reescrita por Pugno; quién observa el sol y la libélula sobre el río; ni entendemos por qué en los últimos fragmentos puede irrumpir el lamento de los Dioses Infernales, o por qué la voz poetizante puede decidir,

de repente, hablar de tú a la madre de Ninasu, que en el poema es Ereshkigal, señora de los Infiernos.

No sabemos nada de todo esto, y sin embargo, podemos plantear la hipótesis de una razón por la que la autora ha elegido medirse con esta obra, como muchos antes que ella. La secuencia se cierra, de hecho, con las mismas palabras con las que termina la epopeya: en esta última, Enkidu, habiendo descendido a los Infiernos, desobedece una serie de reglas que le encomienda Gilgamesh y por ello es condenado a quedarse. Gilgamesh consigue encontrarlo a través de una hendidura en el terreno, para descubrir, en cambio, que Enkidu es ya sólo una sombra. Gilgamesh planteará entonces a su amigo una serie continuada de preguntas sobre el reino de los muertos, la última de ellas con su correspondiente respuesta, es citada por Pugno al cierre del opúsculo: el espíritu de quien no tiene a nadie que cuide de él, responde Enkidu, «está obligado a comer los restos del cuenco, / las sobras de la comida tirada a la calle».

Hablando de *Sirene*, Federico Francucci pudo concluir que el despiadado final de la novela nos habría podido servir, «si no para otra cosa, para quitarnos alguna ilusión».

Creo que lo mismo se podría decir de esta secuencia: la última – y terrible – palabra, en el poema babilonio como en este *gilgames'*, proviene de la oscuridad, del reino de los muertos: que relate sobre extrañas criaturas futuribles y semihumanas, o recorra por fulmíneas y cristalinas profundidades un poema de más de dos mil años, Laura Pugno, tanto por cifras y elipsis, siempre habla también de nosotros.

*Massimo Gezzi*

## SUR LAURA PUGNO de Massimo Gezzi

Pour décrire la poésie de Laura Pugno, on a évoqué à plusieurs reprises des formules complexes, touchant souvent à l'oxymore: transparente et hermétique, corporelle et abstraite, calme et violente... Par exemple, Andrea Cortellessa, un des critiques qui, dès les débuts, ont parié sur le talent de cette écrivaine, à propos du monde halluciné et énigmatique qui éclairait les pages de *Il colore oro* [*La couleur or*] (Le Lettere, 2007) a pu parler du «moderne archaïque et terrible».

Les douze petits textes réunis sous le titre de *gilgames'* viennent maintenant confirmer cette intuition. En effet, le recueil qu'on a sous la main garde les fragments d'une sorte de narration iper-elliptique. En arrivant à ce point inédit de son parcours, Laura Pugno a pourtant abandonné soit le présent dévasté qui faisait irruption dans pas mal de poèmes du livre précédent, soit le futur apocalyptique qui fonctionnait comme cronotope dans son premier roman (*Sirene* [*Sirènes*], Einaudi 2007), et elle explore cette fois rien de moins que l'*Odyssee* babylonienne, la très archaïque épopée de Gilgamesh.

Douze textes, alors, comme les douze tables en akkadien qui nous lèguent une des versions du poème (tardive, VII<sup>e</sup> siècle a.C.). La page retient les pièces survivantes de cet énorme travail «souterrain, intérieur, et de recherche» qui chez Laura Pugno précède d'habitude la rédaction des vers, comme elle-même l'a déclaré.

De cette manière, ceux qui connaissent les péripéties de Gilgamesh pourront peut-être deviner, sous les traits de celui qui «sort du sable» dans le premier fragment, Enkidu, né de l'argile; ou encore reconnaître dans «la plante qui pousse sous l'eau» au troisième mouvement l'herbe prodigieuse qui dans le poème demeure au fond de la mer et peut donner aux vieux une nouvelle vie. Bien sûr, tout cela est raisonnable. Néanmoins, nous sentons que ce qui est important ce n'est pas la précision de ces correspondances-là, ou la précision des autres correspondances que l'on pourrait repérer encore, c'est plutôt le parcours que Laura Pugno a creusé à l'intérieur de l'épopée, ce sont les modalités et les formes par lesquelles cette épopée est réécrite et transfigurée, transformée (à la limite) en quelque chose de totalement différent.

On pourra, alors, constater la présence de très nombreuses répétitions qui découlent dans ces textes justement à partir du style épique: anaphores, épiphores, épanadiploses, des vers entiers qui sont repris avec des variations minimales et où les éléments répétés, presque en suivant un rite, ce sont souvent des mots absolument «archaïques», tels que «eau», «bois», «noir», «viande», «plante», «sommeil», «champ de blé»; ou encore le recours obsédant à la similitude, avant même qu'à la métaphore, comme pour assouvir un effort de radicale simplification des modalités de la vision, de la compréhension et, finalement, de la diction («les mots lui prennent forme/comme des pierres dans l'eau»; «la splendeur portée comme un manteau»). Sauf à remarquer que, finalement, dans *gilgames'*, cette simplicité-là est une fois de plus, et plus que jamais, apparente, elle est la surface d'un double fond: somme toute, dans l'histoire réécrite par Laura Pugno, nous ne savons pas qui est en train de

parler; qui est en train d'observer le soleil et la libellule sur le fleuve; nous ne comprenons pas pourquoi, dans les derniers fragments, la lamentation des Enfers puisse déferler, ou pourquoi la voix qui conduit le poème puisse d'un coup décider de tutoyer la mère de Ninasu, Ereshkigal, maîtresse des Enfers.

Nous ne savons rien de tout cela, mais nous pouvons peut-être tout de même supposer une raison suivant laquelle l'auteur ait décidé de se mesurer avec cette œuvre, comme déjà plusieurs ont fait avant elle. Au fait, la séquence trouve sa conclusion sur les mots mêmes qui concluent l'épopée: ici, Enkidu, descendu aux Enfers, transgresse toute une série de règles qui lui ont été confiées par Gilgamesh et, pour cette raison, il est condamné à rester. Gilgamesh arrive à le rencontrer à travers une craquelure dans le terrain, tout en découvrant que Enkidu n'est plus désormais qu'une ombre. Gilgamesh posera alors à son ami de très nombreuses questions au sujet du royaume des morts, la dernière desquelles, avec sa propre réponse, est citée par Laura Pugno en conclusion de la *plaquette*: l'âme de celui qui n'a personne qui s'occupe de lui, riposte Enkidu, «est contraint[e] de manger les restes du bol,/les reliquats des mets jetés à la rue».

Tout en discutant de *Sirene*, Federico Francucci trouva bon de conclure que la fin impitoyable du roman aurait dû servir, «au moins, à nous enlever quelques illusions».

Je crois qu'on pourrait dire la même chose pour ce qui est de cette séquence : le dernier – et terrible – mot, dans le poème babylonien tout comme dans ce *gilgames'*, nous vient du noir, du royaume des morts: soit qu'elle nous décrit de créatures bizarres, futuribles et à moitié

humaines, soit qu'elle explore par coups fulgurants et cristallins un poème plus que bimillénaire, Laura Pugno, même par chiffres et par ellipses, parle aussi toujours de nous.

*Massimo Gezzi*