

ALESSANDRA MATTEI

*«Favola Tupi». Su carte inedite di traduzioni brasiliane di Ungaretti*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRA MATTEI

«Favola Tupi». Su carte inedite di traduzioni brasiliane di Ungaretti

*Si propone il commento e la trascrizione genetica di cinque carte inedite di Ungaretti conservate presso l'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma, riguardanti il primo dei miti tradizionali indi. Il contributo intende analizzare come le varianti, muovendo da esigenze ritmico-metriche, aprano a considerazioni inerenti la natura neoplatonica del linguaggio poetico in forza delle modificazioni strutturali legate alla natura della lingua originaria.*

Presso il Fondo Falqui dell'Archivio del Novecento dell'Università la Sapienza di Roma sono stati rinvenuti da chi scrive due fascicoli ungarettiani riguardanti la traduzione della *Favola Tupi. Come si fece notte*, pubblicata con altre due poesie indie ed un canto popolare<sup>1</sup> per la prima volta nel numero III-IV della rivista «Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui», nel 1946<sup>2</sup>, in una sorta di introduzione di una più completa panoramica della poesia brasiliana dell'epoca; e che confluirono poi nel volume *Pau Brasil*: nel 1949 nella raccolta di scritti *Il povero nella città*<sup>3</sup>; successivamente, nel 1961, in *Il deserto e dopo*<sup>4</sup>.

Il dossier brasiliano, pensato per fornire la base per il progetto del libro *Giramondo* di Ungaretti, prende avvio proprio dal mitema cosmogonico Tupi la cui traduzione è riportata nei due fascicoli.

Il primo fascicolo è composto di sette carte dattiloscritte, con correzioni autografe in inchiostro nero e note editoriali di Falqui a matita, consistenti nelle bozze delle ultime due fasi di revisione, e due carte manoscritte, vergate su carta avorio con inchiostro nero, con annotazioni di mano di Falqui a matita ed inserti in lapis rosso. Esse riportano la seconda parte della traduzione ed il cappello introduttivo dell'Autore.

Il secondo fascicolo, che risulta non censito, consiste invece di tre carte manoscritte, del tutto omogenee a quelle già descritte, riguardanti la prima parte della traduzione e delle note al testo apposte dallo stesso Ungaretti.

Le carte rinvenute colmano esattamente i vuoti delle bozze evidenziati da Montefoschi<sup>5</sup>, e quelli dei manoscritti rilevati da Lanciani nella nota al volume *Il Brasile di Ungaretti*<sup>6</sup> con riferimento al

---

<sup>1</sup> Ungaretti traduce le *fiabe* indie. Secondo la ricostruzione effettuata da Paola Montefoschi (contenuta in PAOLA MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, a cura di Carlo Ossola e Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1340-1346) la fonte e la versione ungarettiana *Favola Tupi. Come si fece notte* proviene dallo storico, geografo, antropologo Couto de Magalhães, *O Selvagem*, San Paolo, 1876. Sull'importanza del rapporto con la versione letterale interlineare, piuttosto che su quella pianamente narrativa, con la traduzione dal Tupi di Magalhães ha scritto Giulia Radin, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo. Traduzioni poetiche*, Milano, Mondadori, 2010, p. 1399. Rifacendosi alle osservazioni contenute nell'intervento di Stegagno Picchio nel convegno internazionale del 1989 confluito nel volume *Giuseppe Ungaretti (1888-1970)*, [Atti del convegno internazionale di studi, Università degli studi di Roma La Sapienza, Roma, 9-10-11 maggio 1989], a cura di Alexandra Zingone, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995. Secondo Montefoschi, la fonte degli altri due miti tradotti è da rintracciarsi in: *Favola Caraggi. Il sole conquistato*: ERNEST BALDUS, *Saggio di etnografia brasiliana*, San Paolo, 1937; *Favola Bororo. Creazione dell'acqua*: ANTONIO COLBACCHI, *Leggende sulla nascita dell'acqua*, trad. Torino, Società Editrice Internazionale, 1924.

<sup>2</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Poesia Brasiliana*, in «Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui», III-IV, 1946, pp. 188-231.

<sup>3</sup> ID., *Il povero nella città*, Milano, Mondadori, 1949.

<sup>4</sup> ID., *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961.

<sup>5</sup> PAOLA MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, cit., p. 1333.

dossier VITT. EM. 1656 conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma Vittorio Emanuele II in cui risultano conservate le 128 carte di dimensioni variabili del dossier brasiliano.

La *Favola Tupi. Come si fece notte* introduce l'intero dossier brasiliano sia per quanto riguarda la storia editoriale dei testi arcaici che contemporanei, narrando la cosmogonia della notte – e conseguentemente dell'alba – cioè del tempo che consuma, identificato con l'oscurità a seguito della violazione di un interdetto parallelo e gemello a quello del mito di Pandora, da parte di alcuni famigli di uno sposo. Esso si intreccia, come già il tema della luce in *Sentimento del tempo*, al desiderio erotico: i nubendi, infatti, pensano di poter consentire la soddisfazione dell'impulso dei sensi solamente in presenza dell'elemento di imperfezione che è il presupposto logico del desiderio, del resto impossibile in condizione di pienezza e perfezione.

Se non è acclarata la datazione certa di questa traduzione da indicazioni esplicite, tuttavia, avvalendosi di indizi interni da considerarsi veloce filo di ricognizione e commento del testo nelle sue varianti, si può ragionevolmente ipotizzare che si tratti del primissimo periodo brasiliano, probabilmente dello stesso 1937.

Nel rilevare infatti le principali varianti che occorrono dalla prima alla quarta redazione (le varianti sono solitamente in modo immediato da una prima stesura all'ultima, ma è presente talvolta la presenza di altre due fasi intermedie) si rileva una inversione sintattica degli elementi che caratterizzano la struttura linguistica della narrazione, che trasforma la tipologia linguistica originaria VO, in una struttura OV; e contestualmente rovescia l'impianto ritmico a base giambico anapestico iniziale ed abituale in un impianto di tipo trocaico.

Tale resa formale risponde all'intenzione ungarettiana di fornire una resa verosimile dell'arcaismo della lingua Tupi, più che secondo la trascrizione interlineare di Magalhães, secondo gli studi etnolinguistici di ricostruzione arcaica di un linguaggio originario che in effetti Ungaretti sembra considerare come molto importanti nell'economia della ricognizione e ricostruzione di una lingua originaria e pure, già attraverso le traduzioni iniziate nel 1922, della traduzione del secondo capitolo del libro di Jean Paulhan del 1921, intitolato: *Delle immagini inseguite, ovvero Il sarto cinese* tratto dal volume *Jacob Cow ou si les mots sont des signs*, apparsa nel maggio del 1945 sul Quaderno II di «Poesia»<sup>7</sup>, cioè, in una probabile delineazione di poetica tratteggiabile attraverso la selezione dei materiali tradotti con i quali Ungaretti prende parte a «Poesia», in un ruolo di chiara introduzione proprio alle favole brasiliane, e contestualmente ad alcuni estratti da *Sentimento del tempo* e della *Terra Promessa* che evidentemente avvertiva come molto legati e che sentiva corradicali al tema della luce, della notte, intesa come desiderio che nasce da un avvertimento di incompiutezza carnale e quindi erotico, e della nascita di una dimensione del tempo che promana in conseguenza dell'urgere della morte che deriva dalla caduta dell'innocenza non necessariamente edenica, ma comunque dall'errore originario da cui tutto principia.

Nel capitolo di Paulhan proposto in traduzione nel maggio del 1945, Ungaretti insiste sul valore etnolinguistico della riflessione che Paulhan pone in essere analizzando la relazione tra significato idiomatologico dei proverbi e delle espressioni malgascse e referenti oggettivi che ne determinano lo scarto semantico. Inoltre, traducendo l'amico, egli interpella in citazione i linguisti semiologi Bréal e

<sup>6</sup> GIULIA LANCIANI, *Il Brasile di Ungaretti (1937-1942)*, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 167.

<sup>7</sup> JEAN PAULHAN, *Delle immagini inseguite, ovvero Il sarto cinese*, tratto dal volume *Jacob Cow ou si les mots sont des signs*, traduzione di Giuseppe Ungaretti, in «Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui», II, maggio 1945, p. 351.

Dermasteter che risultavano impegnati in una riflessione intorno alla struttura della lingua proprio per ciò che concerne la carica semiologia implicita nel rapporto tra lingua e referente semantico.

Se Ungaretti interpreta questa riflessione traduttiva di patrimoni letterari appartenenti a lingue cosiddette primitive ed arcaiche nell'ottica di una ricostruzione di unità tra segno e significato tracciata dalla riflessione di Paulhan, egli lo fa anche in un'ottica più stringentemente storico letteraria che aveva preso a puntualizzare accademicamente proprio a partire dalla riflessione accademica approntata e sistemata per l'ufficio d'insegnamento universitario brasiliano dal 1937.

Secondo la ricostruzione di Massimo Migliorati<sup>8</sup>, esse si avviano dall'approfondimento della dicotomia primaria e proto-produttiva di Ungaretti, *Memoria e Innocenza*<sup>9</sup>: che aveva avuto origine nell'articolo del 1926 *Barbe finte*, ed era stato precisato nel maggio 1926 in un altro articolo, *Innocenza e Memoria*, apparso su «Il Mattino», parallelo e cogenetico alla elaborazione di *Sentimento del tempo*.

La puntualizzazione della riflessione ungarettiana si avvia nel 1937 attraverso due conferenze prolusive all'insegnamento accademico della Letteratura Italiana, significativamente dedicate a Vico: *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico* e *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*. In queste conferenze, come evidenziato anche da Montefoschi<sup>10</sup>, Ossola<sup>11</sup> e Cambon<sup>12</sup>, emerge il grande interesse che Ungaretti nutriva per il filosofo napoletano soprattutto in forza della sua concezione della storia e dell'estetica che gli derivava dalle teorie sulla natura del linguaggio inteso come forma della matrice mitico-poietica del pensiero poetico-letterario. Nell'ottica vichiana, il linguaggio veniva a rivestire il ruolo di principale strumento normativo e figura modernizzante di qualsiasi forma di socialità. L'interesse per Vico, anticipato dai due articoli su Dostojevski del 1922 e del 1935<sup>13</sup>, emerge in modo esplicito in questa sede approfondendo la portata del dettato del pensatore napoletano all'interno dello sviluppo del pensiero letterario moderno.

Dopo aver ripercorso la teoria delle origini della storia vichiana, che egli sente avvicinarlo per la consentaneità della sensibilità letterario mito-poietica che vi agisce attraverso temi fondamentali quali la percezione del tempo e la nascita del pensiero dall'esperibilità del sensibile, Ungaretti ne illustra la teoria attraverso la declinazione della quadrimomia interna al discorso che pone in relazione facoltà di memoria e dimensione irrazionale del campo immaginativo: *memoria, fantasia, intelletto, immaginazione*. A questa apparenta la propria ricerca poetica generale, soprattutto nei risvolti estetici implicati, in forza della considerazione che Vico ha del linguaggio come strumento e dimensione di avveramento della ricomposizione dell'unità originaria di coincidenza tra realtà e intellesione: in questa ottica egli sente inoltre contigua al proprio sentimento poetico ed estetico del linguaggio la centralità del mito nel pensiero del filosofo napoletano, che considera categoria attivatrice e vivifica dell'impostazione vichiana.

Ciò autorizza ad individuare in Vico l'iniziatore di una ricerca estetica che identifica la lingua poetica come coincidente ad un'azione di memoria che ricongiunge creativamente l'individuo alla dimensione culturale collettiva originaria pregressa e comune nel cui ambito opera e da cui si

<sup>8</sup> MASSIMO MIGLIORATI, *Memoria e innocenza. Sulla poetica critica di Giuseppe Ungaretti*, tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2009-2010, tutor Danilo Zardin.

<sup>9</sup> Abbozzato per la prima volta in GIUSEPPE UNGARETTI, *Barbe finte* (1926), in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 117-122: 120. GIUSEPPE UNGARETTI, *Innocenza e memoria* (1926), ivi, pp. 129-131 e 132-134.

<sup>10</sup> PAOLA MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi*, cit.

<sup>11</sup> CARLO OSSOLA, *Ungaretti, Poeta*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 185, 187-190.

<sup>12</sup> GLAUCO CAMBON, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976, p. 143.

<sup>13</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *A proposito di un saggio su Dostojevski* (1922) e *Dostojevski e la precisione* (1935), in ID., *Vita di un uomo. Saggi e Interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1986.

determina: che lo ha determinato, quindi, ma cui, anche inconsapevolmente, appartiene, nell'asse temporale e virtuale in cui si situa nella scansione temporale progressiva che dal presente dell'individuo determina la propria segmentazione nella triplice dimensione di *antecedenza*, *contemporaneità* e *successione*.

La funzione di memoria è dunque quella di uno strumento che attiva la ricerca della ricomposizione dell'unità temporale fratta nella tripartizione: essa si situa saldamente nell'alveo linguistico: nel solco della storia letteraria della lingua intesa come matrice primaria e generica di identità. È in questa ottica che deve intendersi la centralità della metrica, strumento primario della lingua poetica che a sua volta ha funzione di strumento di memoria per consentire la ricostruzione del perduto stato originario, in Ungaretti coincidente con lo stato di innocenza. L'importanza zenitale della questione metrica nella riflessione poetica di Ungaretti è confermata da una ulteriore lezione del 1937, considerata nei prolegomeni imprescindibili dello studio letterario: *Introduzione alla metrica*<sup>14</sup>, e dall'istituzione di una calendarizzazione settimanale di incontri accademici dedicati all'acquisizione di competenze metriche propedeutici allo studio letterario.

Montefoschi<sup>15</sup> conferma la centralità del nodo stilistico all'interno dell'economia generale del pensiero letterario unagrettiano, anche nella sua dimensione didattica, ripercorrendone le principali tappe attraverso la citazione di una lettera che Ungaretti indirizza ad Enrico Falqui il 23 agosto 1937; e, precedentemente, facendo risalire questo tema ad un articolo apparso il 17 aprile 1927 su «La Fiera Letteraria» dal titolo *Difesa dell'endecasillabo*<sup>16</sup>; oltreché basandosi sullo studio di Giuseppe De Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti* posto ad introduzione alle *Poesie disperse*<sup>17</sup>.

Nelle lezioni del 1937, Ungaretti torna a sottolineare, pur all'interno dell'ambito genericamente metrico, oltre alla necessità di un recupero delle forme tradizionali del verso legate alla quantità sillabica, in quel contesto specificamente italiano, il più specifico e antecedente recupero della dimensione propriamente ritmica, cioè della dinamica dialettica e completiva che lega *silenzj e suoni*, come affermerà nella prima nota del mito cosmogonico Tupi, e più propriamente l'equilibrio di sillabe toniche ed atone nell'economia di una prosodia che gli deriva in modo quasi non mediato da un sentimento poetico della classicità, e che lo induce spesso a circostanziare la scelta ritmico metrica anche in funzione del contenuto del componimento, come accade al v. 1 della *Favola Tupi* che inaugura il componimento epitalamico attraverso l'uso di un metro imenaico.

Le osservazioni contenute nella lezione portando a compimento alcune attitudini già pronunciate in modo maturo nei tardi componenti dell'*Allegria* e puntualizzate poi in *Sentimento del tempo*, sono il motore ulteriore delle varianti che conducono dalla forma originaria del mito tupi alla sua definizione ultima.

Può giovare osservare che, nel rovesciamento sintattico della prima tipologia linguistica di resa traduttiva, basata sul modello Verbo Oggetto, rovesciata in quella definitiva Oggetto Verbo, egli capovolge anche l'impianto ritmico generale della traduzione poetica, che passa da uno iniziale giambico anapestico al definitivo andamento trocaico dattilico.

Ciò confligge con le predilezioni compositive attuate fin nella scrittura di *Sentimento del tempo* e nella originaria delineazione coeva a questa raccolta della *Terra Promessa*: vi trova voce piuttosto

<sup>14</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Introduzione alla metrica*, in ID., *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, cit., pp. 519-549.

<sup>15</sup> PAOLA MONTEFOSCHI, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1409.

<sup>16</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Difesa dell'endecasillabo*, in «La Fiera Letteraria», 17 aprile 1927.

<sup>17</sup> GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Poesie disperse*, Milano, Mondadori, 1959.

un'attitudine prosodico-narrativa sperimentata nel respiro ritmico delle prose di viaggio, specie quelle ambientate nel mezzogiorno d'Italia, apparse sulla «Gazzetta del popolo» tra il 1931 ed il 1934, cogenetiche per temi e tempistiche delle raccolte summenzionate.

Sopravvivono in entrambe alcune peculiarità significative, come ha mostrato la particolareggiata e puntuale analisi di Glauco Cambon. Esse verranno superate solo nelle raccolte successive, ma si manterranno comunque nei componimenti di ambientazione ed argomento brasiliano, come ad esempio nella lirica *Tu ti spezzasti*.

Tra gli aspetti principali delle strategie poetiche ungarettiane si rileverà la sopravvivenza di una attitudine all'inversione prosodica specularmente torsiva in ciascun emistichio del medesimo verso (per la quale Cambon parla di *cozzzo degli accenti interni* al verso<sup>18</sup>) rintracciabile in *Favola Tupi* ad esempio nel v. 82, specie all'interno di una economia compositiva speculare, che tende alla gestione di un'attitudine duplicativa di cellule sonore identiche o omogenee, la cui rilevanza è stata puntualizzata da Sansone<sup>19</sup>, e che Musarra<sup>20</sup> identifica come elementi ritmici capaci di significazione dell'ideazione poetica ungarettiana (nella *Favola Tupi* rintracciabile ai vv. 21, 30-36, 80-81), proprio nella ricerca dialettica di equilibrio tra suono e silenzio che la struttura proletticamente nominale, abituale, basata su un'insistita ipotassi ramificata, implica.

Si noterà che la narrazione del mito cosmogenico, proprio per assolvere alla necessità di rispettare lo stilema formulare di un primitivismo arcaico che corrisponda funzionalmente alla dimensione genetica e fondativa dell'oggetto della narrazione, in questo raro caso tralascia l'abituale ipotassi utilizzata nel periodo in favore di una paratassi che ricalchi il criterio di maggiore coincidenza possibile tra arcaismo della *langue* e valore archetipo della *parole* introdotto dal v. 4, nel quale risiede l'intero pensiero fondativo ungarettiano; e confermato, per opposizione, dalle conseguenze di rottura dell'ordine originario implicite nella trasgressione dell'interdetto riportato nel v. 49.

La perdita della innocenza originaria che ne consegue è anche la direzione verso la quale l'azione di memoria agita attraverso la lingua poetica del mito muove sia singolarmente (cioè attraverso la ricostruzione che il poeta – dunque Ungaretti – agisce attraverso la dimensione mimetica del linguaggio poetico) che nella dimensione collettiva e corale di appartenenza nella quale lo sforzo del singolo si situa: con la fondazione, attraverso la medesima accezione poetico-mitica del linguaggio, dello stato di diritto conseguente alla definizione etica, ancora in coincidenza col dettato vichiano. Essa coincide con la riflessione ungarettiana della percezione del tempo nella sua valenza cronologica ed edace, legata alla circostanza tragica dell'allontanamento primo dall'origine, cioè della perdita dell'innocenza per via di un decadimento conseguente ad un attraversamento della

<sup>18</sup> GLAUCO CAMBON, *Misura e dismisura*, in ID., *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 167-169. Cambon, nel coniare l'espressione *cozzzo degli accenti interni* (trocaico dattilico) contestualizza la propria analisi esattamente intorno al componimento *Tu ti spezzasti*; e nota come in questo contesto di immediatezza espressiva egli predilige la resa ritmica a quella metrica dando vita ad una equivalenza i termini sono *ritmo giambico e singultaneità*.

<sup>19</sup> GIUSEPPE EDOARDO SANSONE, *Il ritmo ungarettiano dallo stacco semantico alla connivenza metrica*, in *Giuseppe Ungaretti*, [Atti del convegno internazionale di Urbino, 3-6 ottobre 1979], a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, Edizioni 4Venti, 1981, pp. 163-181.

<sup>20</sup> FRANCO MUSARRA, *Ungaretti tra identità e metamorfosi*, in *G. Ungaretti, identità e metamorfosi*, Atti del convegno, Lucca, Maria Facini Fazzi editore, 2005, p. 285. Importanza dell'equilibrio suono/silenzio (quindi atone/toniche) dalle sperimentazioni di *Allegria* alla principale centralità in *Sentimento* e contemporanea centralità del numero e dello schema duplicato nella *Canzone* (coeva alla *Favola* e di poco successiva a *Sentimento*).

dimensione sensibile, quindi vulnerata, dell'essere. Si tratta della *notte carnale*, come si evince ad esempio dai vv. 14, 17 e 21 della *Favola Tupi*, che è brama ed eros declinati secondo un'accezione *spolpante* ed *edace* della luce: la quale porta con sé l'implicita immagine di una silicea rifrazione desertica, contrapposta sin dall'ideazione dei nuclei competitivi di *Sentimento del tempo*, specie in una poesia come *Dove la luce*, al tema della genesi dell'alba, ma portatrice degli stessi germi tematici ed estetici della *Canzone* della *Terra Promessa*, come Ungaretti stesso ebbe a sottolineare nella *III e IV Lezione sulla Canzone* alla Columbia University tenute nel 1964 a New York.

	MEMORIA	INNOCENZA
Accezione civile (valore sociale)	Norme civili	Bestialità
Accezione letteraria (valore estetico)	Tradizione di forme e soluzioni artistiche	Purezza, grazia di forme

TAV. 1. MASSIMO MIGLIORATI, *Memoria e Innocenza*, cit., p. 28.

Questa lettura trova conforto nel commento che Rebay dà della favola india, e soprattutto dalle sottolineature strutturali di Ossola<sup>21</sup>, che evidenzia un'attitudine alla ricorsività migrati di strutture fondamentali dei testi dall'uno all'altro componimento nella delineazione di una impalcatura discorsivamente identica per componimenti poetici diversi: egli legge ad esempio il verso della *Canzone*<sup>22</sup>: «Estenuandosi in iridi echi» come spiegazione dell'ossimorico verso della favola india «Il chiasso vediamo», in modo strettamente equivalente a quello agito dall'indagine di Petrucciani<sup>23</sup> sulla caratura umana dei personaggi virgiliani di Ungaretti, Didone e Palinuro: ella perduto per l'urgere di un *desiderio* della medesima natura di quello che migrando dall'eros alla morte distrugge la perfezione immota e senza tempo della genesi tupi; e Palinuro, inghiottito dalla malia del *somnum/sognum* fatale di una notte che lo illudeva di essere priva di alba, cioè priva di un orizzonte temporale di contenimento ed avveramento. Soprattutto a riguardo di questi, ripercorrendo la storia linguistica dell'apposizione prima dell'eroe, *piloto*, Petrucciani avvalorava il legame tra le prose di viaggio del '32, specie di ambientazione virgiliana, la dinamica impressa nel moto di anabasi infera propria dei famigli del mito tupi, e l'oblio che, nella lusinga del *somnium*, cioè della sospensione del tempo vigile, inghiotte l'eroe come corrispettivo dei flutti campani.

*Sogno* è dunque termine del quale può essere accennata la medesima traccia caratterizzata da impressione cinetica; il termine, che ha disambiguazione anche nel vocabolo alternativo ma

<sup>21</sup> CARLO OSSOLA, relazione (metafora sinestetica «il chiasso vediamo») sulla *Terza lezione sulla Canzone*, in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 788; cfr. anche: «Estenuandosi in iridi echi» in CARLO OSSOLA, *Ungaretti, Poeta*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 87.

<sup>22</sup> MARIA CARLA PAPINI, *Dal nulla all'infinito. Il senso della Canzone*, in G. Ungaretti, *identità e metamorfosi*, Atti del convegno, cit., pp. 315-326 (soprattutto pp. 325-326).

<sup>23</sup> MARIO PETRUCCIANI, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985; ID., *Ungaretti e Virgilio*, in *Giuseppe Ungaretti*, [Atti del convegno internazionale di Urbino, 3-6 ottobre 1979], cit., pp. 598-637.

corradicale *sonno*, muove dalla prosa *La Rosa di Paestum*, alla volta del commento – cassato, ma testimoniato attraverso la consultazione delle certe rinvenute – apposto dall'autore al testo in oggetto. Esso, come è dimostrato dalla *Nota*, è occultato nella variante poiché ricondotto alla sfera femica e vichianamente fattiva del *canto*, per riemergere come determinativo costante degli eroi virgiliani della *Terra Promessa*.

«Mito Tupi. Come si fece notte». *Trascrizione genetica*

Trascrizione genetica delle carte, in parte inedite nelle loro varianti, inerenti la traduzione effettuata da Giuseppe Ungaretti del *Mito Tupi. Come si fece notte*.

Esse, che non riportano specifica segnatura, sono conservate presso l'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma; Fondo: *Falqui*; Sezione: *Opere di Altri*; Faldone: *Ungaretti*; Fascicolo: *Contributi a «Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui»*; Sottofascicolo: *Traduzioni*; Sottofascicolo: *Poesia Brasiliana*.

Consistenza del fascicolo: Il fascicolo contiene il manoscritto della traduzione di Giuseppe Ungaretti di *Favola Tupi. Come si fece notte*: apparsa ad apertura del dossier *Poesia Brasiliana* curata dallo stesso Ungaretti su «Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui», III-IV, 1946, pp. 188-231. Esso si compone di 5 carte manoscritte di varia misura, vergate con inchiostro nero su fogli avorio, in parte censite (carte 1, 4, 5): contenenti introduzione e prime note alla traduzione; in parte non censite (carte 2, 3): contenenti la traduzione della *Favola Tupi*.

CARTA 1 (censita): introduzione alla sezione dedicata alle traduzioni delle poesie tradizionali indie.

Penna nera su carta avorio (f. 1: mm 216 x 308).

Foglio manoscritto (solo *recto*) riportante la numerazione 3 in matita rossa in alto a destra, cassata con tre tratti in penna nera, e rinumerato con la cifra 2 cerchiata in matita rossa in alto a destra con inserti di commento laterale a matita; poi numerata 1 in alto a destra con lapis rosso cremisi; riportante la dicitura 9/9 tondo in lapis rosso arancio, di altra mano (probabilmente Enrico Falqui). Firma apposta da altra mano a matita.

TRASCRIZIONE:

*Poesia del Brasile*

Questi fogli staccati e queste traduzioni fanno parte di appunti che dovevano servirmi per un libro sul Brasile. Bruscamente la tragedia della guerra costringendomi a tornare in Patria, ne interruppe la preparazione.

Le poesie raccolte toccano un pò tutti i secoli e le prime sono canti di popolazioni indigene e l'altra l'improvvisazione di un cantore popolare di cinquant'anni fa così raccolte perché il lettore possa trovarvi il filo di una tradizione letteraria che si va formando che già può considerarsi gloriosa.

Dei moderni comp[ositori] non ho potuto tradurre che poesie di alcuni di essi. Di molti altri di non minor valore, mi riprometto di presentare qualche poesia nei prossimi numeri.

Le note sono di carattere informativo, ma non ho potuto omettere le osservazioni che il lavoro via via mi veniva suggerendo sulla poesia popolare, sul significato dell'Arcadia, sulla polemica simbolista e su altre coserelle.

Queste poesie modeste offro a F. F. de Almeida Prado, a Giuseppe Occhialini e a Paulo Emilio Salles Gomes che in ore tristi mi furono fratelli

Giuseppe Ungaretti

CARTA 2 (non censita):

Penna nera su carta avorio (f. 2: mm 214 x 304).

Numerata 2 in alto a destra con lapis rosso cremisi. Numerazione poi cassata con tratta di matita (usata per altri interventi sul ms. da Falqui, anche per altre osservazioni redazionali: quindi probabilmente da egli stesso) e rinumerata poco sotto a destra con la cifra 1 cerchiata, con lapis rosso arancio.

Carta riportante la dicitura *11/12 corsivo* in lapis arancio, con altra grafia (assai simile a quella intervenuta nei manoscritti, quindi con ogni probabilità di Enrico Falqui).

TRASCRIZIONE:

*comporre i numeri di nota sempre a esponente piccolo* FAVOLE INDIE DELLA GENESI

FAVOLA TUPÌ (1) Come si fece notte: *Favola Tupi*

Non c'era una volta la notte

C'era una volta sempre luce

Perché la notte dormiva nell'acqua.

Le cose parlavano parole.

La figlia del Cobra /grande andò sposa. Lo sposo abitava con tre famigli.

(Lo) disse sposo ai famigli

“Andate a spasso.

“Perché la sposa dorma insieme a Disse la figlia di Cobra grande: “Aspetta la notte”

Il giovane disse:

“Non esiste la notte

Ma sempre fa giorno

La giovane disse:

“Nelle mani di mio padre.

“La notte c'è.

“Mandala a prendere dal fiume grande Partirono i famigli.

Giunsero a casa del Cobra grande

Fu dato chiuso un nòcciolo di tucumã (7) Disse il Cobra grande:

“qui è chiusa la notte

“non aprite la noce.

“Altrimenti le cose svaniranno”.

Partirono i famigli.

Dalla noce, un chiasso s'udiva

“Ten, ten, ten...sci...”.

Dalla noce

I famigli udivano dalla noce.

Quando furono lontani, disse un famiglio: “Vediamo il chiasso

E il pilota disse:

Non aprite.

“Altrimenti svaniremo

“Ma remate”.

Remarono.

Dalla noce di tucumano S’udiva sempre un chiasso

CARTA 3 (non censita): penna nera su carta avorio (f. 2: mm 231 x 287) numerata 3 in alto a destra con lapis rosso cremisi. Numerazione poi cassata con tratto di matita (usata per altri interventi sul ms da Falqui, quindi probabilmente da egli stesso) e rinumerata poco sotto a destra con la cifra 2 cerchiato, con lapis rosso arancio.

TRASCRIZIONE:

Fu sciolta la pece che chiudeva, il nocciolo fu sciolto. Tutte divennero scure

Il pilota disse:

“Ora svaniremo,

“E la giovane sotto il suo tetto sa “Che fu aperto il nocciolo»

Disse lo sposo:

“La notte è / libera.”

E la sposa disse:

“Aspetta il nascere del giorno”

Le cose del bosco divennero animali, uccelli. Il sedile della canoa generò la lonza.

La prua fu la testa e il becco dell’anitra.

La pancia della canoa ne fu il corpo.

Ne furono le zampe i rami.

Luccicò allora la stella.

La figlia del Cobra grande disse:

“Si spezza l’alba,

“Divido la notte dal giorno». Poi avvolse un filo.

Disse la figlia del Cobra grande:

“Sarai il kujubin (3)”.

Gli tinte la testa di bianco, col tabatinga (4) Le gambe di vermiglio, coll’urucù (5). Disse la figlia del Cobra grande:

«Canterai quando raggiando il giorno nasce “Per tutti, sempre, canterai.”

Avvolse il filo.

Lo cosparsse di cenere alla punta.

Disse:

Sarai l’inambù (6)

“Canterai nei diversi / tempi della notte e della mattina». Da quel tempo, cantano gli uccelli

Ciascuno all’ora sua canta.

E tutti gli uccelli cantano di mattina.

Arrivarono i famigli.

La giovane disse:

“Foste infedeli e le cose svanirono.

“Siete anche voi svaniti e non siete più che macachi.” “Non si[ete] voi, ora, macachi”.

La bocca nera e la striscia gialla che i macachi Portano al braccio sono i segni della Pece che chiudeva il nocciolo e che

Su di essi colò quando fu sciolta.

CARTA 4 (censita): penna nera su carta avoriata (mm 214 x 304) numerata 4 in alto a destra con lapis rosso cremisi e remunerata poco sotto a destra con la cifra 1 cerchiata, con lapis rosso arancio.

TRASCRIZIONE:

(1) Questi fogli staccati e queste traduzioni fanno parte di appunti che dovevano servirmi per un libro sul Brasile. Bruscamente la tragedia della guerra, costringendomi a ritornare in Patria, ne interrompe la raccolta. (1) Quando, nell'aprile del 1500, il Brasile fu scoperto dai marinai portoghesi guidati da Alvaro Pedro Cabral e dall'Amazonas alla Laguna dos Satos, il paese si chiamava Pindorama, "paese delle palmiere", un popolo l'abitava che nelle diverse tribù s'era spinto a nord sino alla Guiane e giù sino al Rio della Plata. Esso possedeva una lingua sonora che in due suoi dialetti, quello dei Tupi e dei Guarani, codificata e propagata dai missionari, continua a mantenersi viva tra i meticci del Rio Negro e sul Paraguay e in una parte della provincia argentina di Corrente. Nella metà del secolo scorso, il vero dominio, ridotto dalla penetrazione del portoghese e dello spagnolo, si estendeva ancora a tutto il bacino del Paraná, la provincia di San Paolo compresa.

I primi coloni in Brasile si mischiarono fisicamente e spiritualmente con i Tupi. Con il loro aiuto fu intrapresa l'esplorazione e la conquista del paese, dove piante, animali e luoghi conservano quasi sempre il nome tupi. Per il sangue che ha ereditato o per l'aria che vi si respira, o per lo spirito che le cose persistono a tramandare, nessuno può fermarsi in Brasile senza che agisca nella sua natura la seduzione tupi.

I Tupi d'altra parte, non sono, interamente scomparsi nel paese da uno stato di semiautonomia.

Ne ho incontrati in tale stato semiselvaggio qua e là, anche a due passi da San Paolo, andando a villeggiare per Pasqua dalle parti di Santos, calati da Stanhaken a vendere archi e frecce forniti, dicono gli spiritosi, da un Napoletano che ne avrebbe messo su nei boschi una piccola industria.

La favola che riportiamo e che nella lingua originale è chiamata "*Mai pituma oyukuu ana*" è un sogno nuziale. Il mondo della sola luce, delle pure idee, delle cose parlanti, 570 armonioso del silenzio, si all'amore per una trasgressione ai patti dell'amore, alla luce. Ma la carnalità e la notte che si sposa alla luce, è l'animalità che degrada e fa misteriose le idee sebbene seppellendole nella notte in sé, del tutto non le annienta se le costringe alla fatica di tornare in luce. Il lettore sentirà come tanto silenzio e la solitudine dominino la fiaba. Si soffermerà a quel malinconico debussismo che dall'infinito chiasso della sera, chiuso nella sordina d'una noce. Lontananza. E nulla avrebbe potuto esprimere meglio l'aspirazione alla libertà e il rimpianto d'averla perduta, se non i simboli della gioia rimasti alla terra festa con il volo e il canto degli uccelli il rinascere della luce. Non manca neppure l'arguzia piccola dei famigli convertiti per la loro infedeltà da interpreti delle idee in scimmie macchiate.

CARTA 5 (censita): penna nera su carta avorio (mm 214 x 304) con incollati due cartigli (mm 105 x 223; mm 18 x 241)

Numerata 5 in alto a destra con lapis rosso cremisi e remunerata poco sotto a destra con la cifra 2 cerchiata, con lapis rosso arancio.

TRASCRIZIONE:

Pare inverosimile che un Tupi abbia intuito da sé rapporti così sottili tra materia e spirito. Si ha inoltre il sospetto che a contatto con i Bianchi, da trecento anni, il Tupi abbia, dettando la sua favola al recente raccoglitore, portato alla sua fantasia, pure palesamente d'una ingenuità incantevole, perfezionamenti dalla novelle letterate storie delle fate, come potevano esserlo i

racconti di fate del Seicento, o, più verosimilmente, del Settecento specie quelle di un Carlo Gozzi. Non si dimentichi che quel popolo fu catechizzato da umanisti, i Gesuiti, e che la compilazione delle grammatiche e dei glossari è agli inizi dovuta ai Gesuiti, al P. José de Anchieta, per il Tupì, al P. Montoya e al P. Paulo Restivo, per il guaraní.

Ho trascritto la poesia dall'“O Selvagem” del dottor Couto de Magalhães. È un libro tuttora istruttivo, sebbene la prima edizione del 1876. La seconda fu pubblicata [nel 1913] dalla “Livreria Magalhães, (Rio, São Paulo)”. Il Magalhães pubblica, della poesia, il testo tupì e la traduzione portoghese.

(2) Palmiero o albero del cocco (*astrocaryum tucuma*, Mart.). Sono chiamate così varie specie di calmiere o alberi del cocco. *Astrocaryum tucuma*, *bactris setosa*, Mart, ecc...

(3) Gallinaceo della famiglia esclusivamente americana dei croci (pipile *cunamensis*, Jacquin, pipite *cujubi*, Pelg.), I gracidi [sono uccelli vengono anche chiamati, [ma non in Brasile, hocco, e sono forme] “hocco”, ma non in Brasile dove però le diverse specie di pipili sono designate con un nome indigeno di suono affine, *jacù*. [di “*jacù*” che è nome di suono affine] nome di suono affine che è quello di “*jacù*”), il nome tupì Genio di «*jacù*». Di colore nero lucido nel complesso del corpo, ha la cresta bianca e una gran macchia bianca e il collare bianchi, e orlate di bianco sono le ali. Non sono riuscito a raccogliere precise informazioni sulle sue doti canore sulle<sup>24</sup> sue doti canore. Nell'aspetto il pipile *cujubi* somiglia un pò al tacchino e un pò al pavone e per cinguettio dà come il tacchino in una strepitosa risata.

(4) Argilla bianca da ceramica

(5) Sostanza colorante estratta dal frutto dell'urucuba.

### Bibliografia

BALDUS Ernest, *Saggio di etnografia brasiliana*, San Paolo, 1937.

CAMBON Glauco, *Misura e dismisura*, in ID., *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 167-169.

CAMBON Glauco, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976.

COLBACCHI Antonio, *Leggende sulla nascita dell'acqua*, trad. Torino, Società Editrice Internazionale, 1924.

DE ROBERTIS Giuseppe, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in UNGARETTI Giuseppe, *Poesie disperse*, Milano, Mondadori, 1959.

LANCIANI Giuliana, *Il Brasile di Ungaretti (1937-1942)*, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 167.

MONTEFOSCHI Paola, *Note e notizie sui testi*, in UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, Milano, Mondadori, 2000, p. 1333.

MUSARRA Franco, *Ungaretti tra identità e metamorfosi*, in *G. Ungaretti, identità e metamorfosi*, Atti del convegno, Lucca, Maria Facini Fazzi editore, 2005, p. 285.

---

<sup>24</sup> Paragrafo scritto su un lacerto incollato ed impossibile da sollevare per trascrivere la prima redazione del testo se non con grave rischio di lacerare il foglio.

OSSOLA Carlo, *Commento alla Terza Lezione sulla Canzone*, in UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, cit., p. 788.

OSSOLA Carlo, *Ungaretti, Poeta*, Venezia, Marsilio, 2016.

PAPINI Maria Carla, *Dal nulla all'infinito. Il senso della Canzone*, in G. Ungaretti, *identità e metamorfosi*, cit., pp. 315-326.

PETRUCCIANI Mario, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.

PETRUCCIANI Mario, *Ungaretti e Virgilio*, in *Giuseppe Ungaretti*, [Atti del convegno internazionale di Urbino, 3-6 ottobre 1979], a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M. C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, Edizioni 4Venti, 1981, pp. 598-637.

SANSONE Giuseppe Edoardo, *Il ritmo ungarettiano dallo stacco semantico alla connivenza metrica*, in *Giuseppe Ungaretti*, Atti del convegno, cit., pp. 163-181.

UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin, Milano, Mondadori, 2010.

UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, a cura di Carlo Ossola e Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000.

UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo. Saggi e Interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1986.

UNGARETTI Giuseppe, *Poesie disperse*, Milano, Mondadori, 1959.

UNGARETTI Giuseppe, *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961.

UNGARETTI Giuseppe, *Il povero nella città*, Milano, Mondadori, 1949.

UNGARETTI Giuseppe, *Poesia Brasiliana*, in «Poesia. Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui», III-IV, 1946, pp. 188-231.

UNGARETTI Giuseppe, *Introduzione alla metrica* (1937), in ID., *Vita di un uomo. Viaggi e Lezioni*, cit, pp. 519-549.

UNGARETTI Giuseppe, *Difesa dell'endecasillabo*, in «La Fiera Letteraria», 17 aprile 1927.

ZINGONE Alexandra (a cura di), *Giuseppe Ungaretti (1888-1970)*, [Atti del convegno internazionale di studi, Università degli studi di Roma La Sapienza, Roma, 9-10-11 maggio 1989], Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.