

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**  
**UNIVERSITÀ L'ORIENTALE DI NAPOLI DIPARTIMENTO DI STUDI**  
**LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI**

ANNA MOSCA

**ORFANI VELENI:**  
**TETRALOGIA DE ENZO MOSCATO**

Belo Horizonte/Napoli

2023

**ANNA MOSCA**

**ORFANI VELENI:  
TETRALOGIA DE ENZO MOSCATO**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários (Pós-Lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em cotutela com o Departamento de Estudos Literários, Linguísticos e Comparados da Università L’Orientale de Nápoles, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução.

Orientadores: Prof<sup>a</sup>. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Prof. Dr. Lorenzo Mango

Belo Horizonte/Napoli

2023

M894.Ym-o Mosca, Anna.  
Orfani veleni [manuscrito] : tetralogia de Enzo Moscato / Anna Mosca. – 2023.  
1 recurso online (391 f.) : pdf.  
Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.  
Coorientador: Lorenzo Mango.  
Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 382-387.  
Anexos: f. 388-389.  
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Moscato, Enzo. – Orfani veleni – Crítica e interpretação – Teses.  
2. Teatro italiano – Traduções para o português – Teses. 3. Teatro italiano – História e crítica – Teses. 4. Tradução e interpretação – Teses.  
I. Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. II. Mango, Lorenzo. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD : 852.914



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *ORFANI VELENI: TETRALOGIA DE ENZO MOSCATO*, de autoria da Doutoranda ANNA MOSCA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Tradução

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta - EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Cecília Casini - USP

Prof. Dr. Luca Bacchini - Sapienza Università di Roma

Prof. Dr. Lorenzo Mango - Università degli studi di Napoli "L Orie

Belo Horizonte, 29 de setembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Lorenzo Mango, Usuário Externo**, em 29/09/2023, às 09:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Professora do Magistério Superior**, em 29/09/2023, às 14:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Luca Bacchini, Usuário Externo**, em 30/09/2023, às 03:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Ernani de Castro Maletta, Professor do Magistério Superior**, em 30/09/2023, às 16:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2623024** e o código CRC **EE37BD6A**.

*À minha filha Isabella,  
amor eterno e incondicional.*

## AGRADECIMENTOS

A Enzo Moscato, que abriu as portas da sua dramaturgia em cena à minha pesquisa acadêmica e ao meu trabalho de atriz e assistente de direção na sua família teatral.

Aos meus orientadores, Prof.<sup>a</sup> Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Prof. Dr. Lorenzo Mango, pela dedicação e sabedoria. À Professora Virgínia por ter sido um anjo da guarda em toda a minha jornada acadêmica, por ter me indicado o caminho muitas e muitas vezes, abrindo novos horizontes. O envolvimento dela foi muito mais que o de uma mera orientadora. *Contra tudo, ela aqui é fôlego, aragem, ancoragem, sustento, apoio e rumo.* Ao Professor Lorenzo, por ter me acolhido de volta em Nápoles com generosidade, gentileza e paciência. Fundamental o seu olhar.

Ao Prof. Tommaso Raso, que me incentivou a perseguir a hipótese da cotutela, obtida mais tarde. Ela me dá a valiosa oportunidade de me confrontar com duas instituições acadêmicas e, ainda, de voltar para a minha terra com renovado olhar.

A Beatriz Magalhães, escritora, tradutora, artista plástica e intelectual refinada, com a qual pude trocar muitas e muitas ideias.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Patrizia Collina Bastianetto, pelas preciosas aulas de Teoria e Prática da Tradução.

Ao Programa de Cotutela de Doutorado da Universidade Federal de Minas Gerais e da Università L'Orientale de Nápoles.

Aos professores e aos alunos do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários (Pós-Lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e do Departamento de Estudos Literários, Linguísticos e Comparados da Università L'Orientale de Nápoles, que me estimularam e incentivaram a melhorar, sempre.

À Trupersa, Troupe de Tradução e Encenação do Teatro Antigo, aos seus atores, tradutores, artistas plásticos, músicos e produtores: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Alice Mesquita, Guilherme Mello, Daniel Grunmann, Anselmo Bandeira, Thaís Ciccarini e todos os outros integrantes que passaram pelo grupo, pela amizade, pelo carinho e por terem sempre acreditado

no meu trabalho de atriz e diretora do grupo.

À Companhia de Teatro Enzo Moscato, pelo compartilhamento e pelas experiências. A todos os atores e atrizes que me deixaram novas marcas no palco. Em particular, ao Giuseppe Affinito, por sua aliança e cumplicidade.

Aos atores e às atrizes que interpretaram ao longo de décadas os textos de Enzo Moscato. Por meio da corporificação da palavra de Moscato em cena, revelaram-me a potência da poética moscatiana.

À minha filha, Isabella, luz da minha vida.

À minha mãe, Isabella Starace, que cuidou muitas vezes de minha filha para que eu pudesse escrever esta tese. À memória de meu pai, Pasquale Mosca, sempre presente também na ausência. Trabalhou a vida inteira para me dar os recursos para estudar e escolher livremente quem ser e o que fazer na vida.

Ao Rodrigo Lamounier, pai primoroso da Isabella.

Ao Emilio Massa, ator, amigo, aliado e irmão, pela ajuda e pelo apoio a cada instante. Ao Gino e ao Fiorenzo, pelas noites de risadas, cumplicidades e alegria.

Aos meus amigos, novos e antigos, os insubstituíveis Eddie Roberts, Letizia Scote, Marica Clemente, Ciro Di Matteo, Mariacira Borrelli, pela amizade, pelo carinho e pela inspiração.

À Escola de Tango Salone Margherita de Nápoles, aos mestres Pasquale Barbaro e Maria Grazia Pirri e aos colegas de tango, por me proporcionarem momentos de distração e recarga física e mental.

A Nápoles, pelas mágicas contradições, pela sua língua magmática. A Belo Horizonte, pela afetuosa acolhida e apresentação de tantas novas perspectivas, que me levaram de volta ao antigo.

Ao CNPq, pela bolsa fundamental para a pesquisa.

“Tudo o que está subentendido dá mais medo: um imagina uma coisa, um outro, outra. Já aquilo que é claro e evidente é natural que seja desdenhado, como alguém que estivesse despido”.

Demétrio (2011, p. 193)

“[...] para detectar os mais sutis lances retóricos, é preciso que o analista seja tradutor e tradutor meticoloso, que leia o texto e sofra o processo de reescrevê-lo para função cênica, pois é nela que os sentidos se sobrepõem e concretizam, em tempo real, o páthos. Essa é minha metodologia. Digo mais: dos textos em prosa ou em verso, romances, poesias, cartas e discursos, o texto teatral é o mais exigente na tradução; ele, com seu estatuto duplo de recepção (leitor e espectador) justifica muitas e variadas traduções.”

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa  
(BARBOSA, 2018, p. 45)

“A decisão adotada (a máxima proximidade ao original) encontra confirmação em teóricos recentes, como Antoine Berman, para quem ‘o objetivo ético de traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à letra da obra’. Entenda-se, como queria Berman, ‘perto da letra’ e não ‘ao pé da letra’, o que seria de fato uma impossibilidade.”

Beatriz Magalhães (MAGALHÃES, 2019)

“Viver é muito perigoso.”

João Guimarães Rosa (ROSA, 2019, p. 25)



## RESUMO

Este projeto propõe a tradução integral para o português do Brasil da tetralogia *Orfani Veleni*, do dramaturgo, ator e diretor italiano Enzo Moscato (1948), Prêmio Ubu à carreira 2018, e, igualmente, a contextualização da obra na perspectiva artístico-teatral, incluindo-se uma reflexão sobre o processo tradutológico do texto teatral. Além disso, a pesquisa vai levantar a possibilidade de definir e experimentar a atuação de uma nova figura profissional, que possa colaborar com equipes de montagens de peças baseadas em textos teatrais traduzidos. A pesquisa foi produzida em cotutela pela Universidade Federal de Minas Gerais e pela Università L’Orientale de Nápoles, de forma que pudéssemos fazer um trabalho mais apurado na cidade-residência do autor em foco.

Palavras-chaves: Teatro, Dramaturgia, Tradução, Enzo Moscato.

## RIASSUNTO

Questo progetto si prefigge la traduzione integrale in portoghese del Brasile della quadrilogia *Orfani Veleni* del drammaturgo, attore e regista italiano Enzo Moscato (Napoli, 1948), Premio UBU alla carriera 2018, e, parimenti, la contestualizzazione dell'opera nella prospettiva artistico-teatrale. Si propone inoltre riflettere sul processo traduttologico del testo teatrale. Inoltre, la ricerca tenterà di verificare l'ipotesi di definire e sperimentare l'azione di una nuova figura professionale, che possa collaborare con l'equipe di montaggio di spettacoli, basati in testi teatrali tradotti. La ricerca verrà svolta dall'Università Federale del Minas Gerais UFMG in co-tutela con l'Università L'Orientale di Napoli, in modo di poter approfondire lo studio anche nella città di residenza dell'autore in oggetto.

Parole chiavi: Enzo Moscato, Drammaturgia, Traduzione, Teatro.

## ABSTRACT

This project proposes the full translation into Brazilian Portuguese of the tetralogy *Orfani Veleni* by the Italian playwright, actor and director Enzo Moscato (1948), UBU career award 2018, and, equally, the contextualization of the work in the artistic-theatrical perspective, including a reflection on the translutological process of the theatrical text. Furthermore, the research will raise the possibility of defining and experimenting with the performance of a new professional figure, who can collaborate with play staging teams, based on translated theatrical texts. The research will be produced by the Federal University of Minas Gerais in co-tutelle with Università L'Orientale of Naples, so that we can do a more accurate work in the city-residence of the author in focus.

Keywords: Theatre, dramaturgy, translation, Enzo Moscato.

## SUMÁRIO

1	ENZO MOSCATO E LA CONTESTUALIZZAZIONE STORICO-TEATRALE DELLA QUADRILOGIA ORFANI VELENI / ENZO MOSCATO E A CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-TEATRAL DA TETRALOGIA ORFANI VELENI.....	12
2	AS ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL E NOTAS DA TRADUTORA .....	53
3	TRADUÇÃO INTEGRAL DA TETRALOGIA <i>ORFANI VELENI</i> .....	70
3.1	Una strana quadriga di testi / Uma estranha tetralogia de textos .....	70
3.2	Scannasurice / Degolarratos .....	80
3.3	Signurì, Signurì... / Sinhurí... Sinhurí... .....	140
3.4	Co'Stell'Azioni / Con'Stel'Ações.....	252
3.5	Orfani veleni / Órfãos veneno .....	331
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	378
	REFERÊNCIAS.....	385
	BIBLIOGRAFIA .....	388
	ANEXO.....	391

## 1 ENZO MOSCATO E LA CONTESTUALIZZAZIONE STORICO-TEATRALE DELLA QUADRILOGIA ORFANI VELENI

Il presente capitolo presenta in linea generale la traiettoria artistica di Enzo Moscato, completa di brevi cenni biografici, e ugualmente, la contestualizzazione della quadrilogia *Orfani veleni* nella prospettiva storica e teatrale.

Enzo Moscato nasce a Napoli il 20 aprile del 1948 da una numerosa e modesta famiglia napoletana nei Quartieri Spagnoli, dove vivrà fino all'età di tredici anni, quando la famiglia decise di trasferirsi a Fuorigrotta, perseguendo l'idea diffusa all'epoca, di un'emancipazione sociale lontano dal centro storico della città. Da bambino intraprende gli studi presso le Monache Francesi a Via Portacarrese a Montecalvario, per poi proseguire il ciclo obbligatorio scolastico, prima alle medie in Via Costantinopoli e successivamente al ginnasio e al liceo classico Antonio Genovesi in Piazza del Gesù Nuovo. Conseguita la maturità classica continua gli studi presso l'Università Federico II, dove si laurea in Storia e Filosofia nel 1974, con una tesi sulla Relazione tra i movimenti omosessuali di liberazione e la psicanalisi.

I primi tredici anni di vita dell'autore, vissuti nel quartiere d'origine, nel cuore di Napoli, si riveleranno, più tardi, fondamentali per la maturazione di una peculiare cifra poetica e stilistica, che avrebbe contraddistinto la futura e pluridecennale produzione drammaturgica moscatiana. Lo stesso autore ha dichiarato in numerose interviste l'impatto profondo e immaginifico, che il microcosmo post-guerra dei Quartieri Spagnoli ebbe sulla sua giovanissima mente da bambino. Difatti, personaggi sghembi, precari, marginali, ambigui, per la maggior parte ispirati agli abitanti del quartiere *spagnolesco* di Napoli, popolano numerosi testi del drammaturgo napoletano, come prostitute, travestiti, monache spietate, venditori ambulanti, emarginati, fedeli osservanti, vedettes improvvisate, soldati americani, miserabili, tutti intenti a trovare un modo per andare avanti e lasciarsi alle spalle gli orrori della seconda guerra mondiale, che aveva devastato Napoli e l'Europa.

L'autore ha inoltre dedicato a questi primi nodali tredici anni di vita, una raccolta di racconti intitolata *Archeologia del sangue, (1948-1961)*, pubblicata nel 2020 da Cronopio Edizioni.

Enzo Moscato debutta come drammaturgo e attore con il suo primo testo teatrale *Carciuffolà* nel 1980 presso il Teatro Colosseo di Roma. Il testo è andato completamente perduto. Successivamente, nel 1982 scrive *Scannasurice*, che presenta anche come attore e *metteur en scène* nello stesso anno allo Spazio Libero di Napoli. Poco dopo, inizia la sua fortunata collaborazione con Mario e Luisa Santella, direttori artistici del Teatro Ausonia (attuale Teatro Totò di Napoli).

All’Ausonia, il giovane Moscato avrà l’opportunità di incontrare e collaborare con artisti, attori e drammaturghi significativi della vivace scena napoletana degli anni ’80, tra i quali, oltre gli stessi Santella, Tonino Taiuti, Silvio Orlando, Francesco Silvestri, Annibale Ruccello, Manlio Santanelli. L’effervescente scenario teatrale napoletano di quegli anni darà spunto alla giornalista, critico teatrale, Luciana Libero di coniare la fortunata espressione “Nuova drammaturgia napoletana” (LIBERO, 2018), che si riferiva appunto a Moscato ed altri autori, che proprio in quegli anni stavano dando un segno nuovo alla scrittura per il teatro a Napoli, dopo la morte di Eduardo De Filippo avvenuta nel 1984, considerato l’ultimo massimo esponente della drammaturgia napoletana del secolo scorso.

Negli anni ‘80 Enzo Moscato scrive e mette in scena testi che riscuotono grande successo di pubblico e di critica come: *Signurì, signurì...* (1982), *Trianon* (1983), *Festa al celeste e nubile santuario* (1983), *Ragazze sole con qualche esperienza* (1985), *Occhi gettati* (1986), *Cartesiana* (1986), *Pièce Noire* (1986), con il quale vince il Premio Riccione, che lo consacra come drammaturgo nel panorama teatrale nazionale. E ancora *Compleanno* (1986), *Little Peach* (1988), *Tiempe sciupate* (1988), *Bordello di mare con città* (1987), *Partitura* (1988), *In recital* (1989).

Con i proventi del Premio Riccione Ater fonda la Compagnia Teatrale Enzo Moscato con la quale mette in scena i propri progetti di teatro autorale, avvalendosi della collaborazione di artisti, attori, attrici e maestranze che hanno contribuito, nel tempo, a creare uno specifico tratto distintivo di una delle più espressive famiglie teatrali italiane. Tra le collaborazioni storiche ricordiamo Claudio Affinito, organizzatore e co-fondatore della compagnia, Tata Barbalato, scenografo e costumista, Cesare Accetta, disegnatore luci, Mimmo Palladino, scultore, pittore e incisore. Inoltre numerose attrici e numerosi attori del teatro e del cinema italiano hanno interpretato i testi del drammaturgo napoletano, tra i quali ricordiamo Marisa Fabbri, Silvio Orlando, Lucia Poli, Cristina Donadio, Iaia Forte, Lalla Esposito, Toni Servillo, Licia Maglietta, Tonino Taiuti, Vincenza Modica, Enza Di Blasio, Gino Curcione, Gea Martire, Giuseppe Affinito, Emilio Massa, Roberto Del Gaudio, Benedetto Casillo, Antonio Casagrande, Massimo Andrei, Imma Villa, Tina Femiano, Emanuele Valenti, Tonia Filomena, Amelia Longobardi, Carlo Di Maio, Anita Mosca.

Gli anni ’90 sembrano segnare un passaggio nella scrittura di Moscato verso una linea più puramente poetica, rinunciando alle tradizionali coordinate della drammaturgia canonica, quali il personaggio, la didascalia, lo script, lo spazio e il tempo della vicenda, e così via, per lasciare spazio ad una parola, molto spesso esplosa e materica, che si realizza più nel suo significante che nel suo significato, come lo stesso autore sembra dichiarare nella

prefazione alla quadrilogia, qui oggetto di studio:

[...] Le due coppie di testi teatrali, qui presentati, Scannasurice/ Signurì, signurì... e Orfani veleni/ Co'Stell'Azioni, sono state scritte, la prima, tra il 1980 e il 1982; la seconda, tra il 1990-2002 e il 1995-2002 [...] si può dire, a colpo d'occhio, che, i primi due, appartengono senz'altro agli "early stages" della mia vicenda di scrittura. A quella fase in cui, le loro caratteristiche salienti (lingua, eloquio, storie, sottostorie, personaggi, ambienti, presenza di didascalie e descrizioni) li avvicinano "a fortiori" all'universo significante-antropologico-espressivo-Napoli. [...] Infatti, [...] c'è ancora della "prosa" nei primi due lavori – vale a dire una scrittura, a suo modo, ancora circoscritta, vincolata, "sensica", composta e quasi ragionevole, nei grappoli di frasi e di periodi [...] L'altra coppia di lavori, invece (Orfani veleni, Co'Stell'Azioni), rispetto alla prima, si presenta già alquanto chiaramente liberata dalla paccottiglia, cogente e contingente, dei vincoli e i legami con la Città e la Tradizione. [...] non si racconta propriamente niente, e, di conseguenza, vengono a mancare sia le modalità (descrizioni, didascalie, esemplificazioni), sia i vettori (personaggi, ambienti, azioni) del "racconto" stesso. [...] Sembra tutto diluito nell'Informale e Neutro, nell' a-Spaziale e a-Storico, con cui, di solito ci si imbatte a proposito della Poesia. Che è poi, umilmente, nel mio caso, soltanto la non-prosa. (MOSCATO, 2007, p. 7-10)

Difatti, risalgono agli anni '90 e fino al 2022, i testi di Moscato che si presentano come poesia per la scena, nei quali non incontriamo personaggi, ma piuttosto *figure*, evocazioni di mondi immaginifici, trasfigurazioni della realtà storica, che l'autore ambienta nella maggior parte dei casi nella sua Napoli-Universo, come l'autore ha definito la città di Partenope in molte interviste, cioè in quella città, che seppur particolarissima per la sua storia, per la sua lingua e per la sua millenaria cultura, assurge a dimensione universale. Napoli-Universo, dunque, popolata da emarginati, travestiti, *femminielli*, prostitute, che nella scrittura moscatiana, sembrano rappresentare non soltanto una rivendicazione di libertà sessuale e identitaria, ma soprattutto l'allegoria di un'umanità inadeguata, incompleta, incompiuta, imperfetta, che potremmo dire essere una costante nella drammaturgia moscatiana.

Probabilmente, il testo che preannuncia questo cambio di stile può essere considerato il già citato *Partitura* (1988), considerato dal giornalista e critico italiano Enrico Fiore, l'approdo alla lirica pura:

[...] Infatti qui non esiste un rapporto diretto tra il testo e il corpo, (ossia la realtà in genere): il corpo è storia, dunque, corrompimento e abitudine, e quindi tocca alla Parola nuda il compito immane e terribile, ma pure consolante e salvifico, d'elevarsi – sul piano di una compiuta formalizzazione letteraria (e del resto non a caso le citazioni che tramano la scrittura si riferiscono, per esempio a Baudelaire, Lorca e naturalmente Leopardi, poeti connotati da una strenua ed estrema attitudine alla contemplazione) – come un vero e proprio baluardo contro l'invecchiamento e la morte. (FIORE, 2002, p. 75)

Tra i testi che appartengono a questa fase, ricordiamo: *Fuga per comiche lingue tragiche a caso* (1990), *Rasoi* (1991), *Limbo* (1992), *La psychose paranoiaque parmi les artistes* (1993), *Embargos* (1994, con il quale Moscato vince il Premio Ubu nello stesso anno), *Ritornanti* (1994), *Mal-d'-Hamlé* (1994), *Litoranea* (1994), *Recidiva* (1994), *Co'Stell'Azioni* (1995), *Lingua, carne, soffio* (1996), *Aquarium ardent* (1997), *Teatri del mare* (1997), *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico* (2001), *Orfani veleni* (2002), *Hotel de l'Universe* (2003), *Oro tinto* (2004), *Kinder-Traum Seminar* (2004), *Trompe l'oeil* (2004), *Disturbing a tragedy; schizzo baccanti, ovvero: psicopatologia degli spettri europei, in margine al vivere odierno* (2005), *Niezi, ragazzi di cristallo* (2006), *Il sogno di Giruziello* (2007), *Parole dette in sogno* (2008), *Napoli 43* (2013), *Grand'Estate* (2015), *Ronda degli ammoniti* (2018), *Museo del Popolo Estinto* (2019).

Oltre al suddetto mutamento nella drammaturgia di Moscato, che potrebbe indurci a parlare di primo e secondo periodo, e cioè, il primo più canonico, mentre il secondo più puramente poetico, come abbiamo cercato di mostrare, ci sembra importante evidenziare altre tre sezioni nella vasta produzione moscatiana: le traduzioni, gli omaggi e la narrativa.

Dal 1991 al 2017 distacciamo la sezione dedicata alle traduzioni. Moscato ha tradotto e drammaturgizzato per la scena opere teatrali e letterarie di grandi autori della Letteratura mondiale. Inoltre, l'autore napoletano ha ribadito in numerose interviste il suo pensiero circa il processo traduttologico, che si avvale del concetto di *Tradinventare*, ossia, la rivendicazione del poeta-drammaturgo di tradire, tradurre e reinventare liberamente il testo di partenza (MOSCATO, 2016, p. 74).

Tra le traduzioni firmate da Moscato, e poi messe in scena dalla sua stessa compagnia e da altri registi italiani, ricordiamo: *Aranzia meccanica*, traduzione e adattamento da "A. Clockwork Orange" di Anthony Burgess (1991), *Ubu re*, traduzione e adattamento da "Ubu roi" di Alfred Jarry (1994), *La vita vissuta d'Artaud l'imbecille*, traduzione e adattamento da "La conférence au Vieux Colombier" di Antonin Artaud (1996), *I drammi marini*, traduzione e adattamento dai "Sea Plays" di Eugene O'Neill (1996), *Tartufo*, traduzione e adattamento da "Tartuffe ou l'Imposteur" di Molière (1998), *Chantecler*, traduzione e adattamento dall'omonimo di Edmond Rostand (2007), *Lacarmèn*, traduzione e adattamento della "Carmen" di George Bizet (2015), *Raccogliere&Bruciare*, traduzione e adattamento di "Spoon River" di Edgar Lee Masters (2017).

Dal 2005 al 2022 segnaliamo invece gli omaggi che il drammaturgo napoletano ha dedicato a scrittori e artisti che hanno inciso sulla sua traiettoria drammaturgica. Tra questi ricordiamo: *Partitura per Leo*, omaggio a Leo De Berardinis (2004), *L'Opera segreta*, omaggio

all'universo poetico-espressivo di Anna Maria Ortese (2005), *Sangue e bellezza*, l'ultimo tempo in voce di Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio (2005), *Passioni-Voci*, omaggio alla scrittura di Salvatore Di Giacomo (2005), *Le doglianze degli attori a maschera*: libero omaggio a Carlo Goldoni (2007), *Magnificenza del terrore*: omaggio scenico ad Antonin Artaud a 60 anni dalla morte (2009), *Tà-Kai-Tà*, omaggio ad Eduardo De Filippo (2012), *Libidine violenta*, omaggio a Copì (2022).

Significativa anche la sezione narrativa di Moscato, che costa di cinque raccolte di racconti, molti dei quali hanno ispirato, successivamente, trasposizioni drammaturgiche. I racconti di Moscato sono raccolti e pubblicati nei seguenti volumi: *Occhi gettati e altri racconti*, Edizioni Ubulibri, Milano (2003), *Gli anni piccoli*, Guida Editori, Napoli (2011), *Tempo che fu di Scioscia*, Tullio Pironti Editore, Napoli (2014), *Il mare non si mangia*, Guida Editori, Napoli (2019), il già citato *Archeologia del sangue (1948 – 1961)*, Edizioni Cronopio, Napoli (2020), finalista al Premio Napoli.

È d'obbligo sottolineare che la musica e il canto sono elementi imprescindibili nel teatro di Enzo Moscato. Non solo la ricerca meticolosa musicale è un punto cardine per la maggior parte degli allestimenti della Compagnia Moscato, ma lo stesso capocomico-attore è interprete e chansonnier di grandi successi della musica napoletana e mondiale, con incursioni anche in culture e sonorità molto distanti. A questo proposito, ricordiamo appena la canzone del 1961 "Uè-o-muitè-aruko" del cantante giapponese Kyū Sakamoto, interpretata da Moscato nel suo spettacolo *Toledo suite*.

Inoltre, il drammaturgo napoletano è autore di testi originali, messi in nota dal musicologo Pasquale Scialò, incisi successivamente in album, che alternano brani editi a inediti, tracciando peculiari percorsi sonori e musicali. Dal 1994 al 2019, Moscato incide cinque dischi dei quali è interprete e autore: *Embargos* (Premio Ubu, 1994), *Cantà* (2001), *Hotel de l'Univers* (2005), *Toledo suite* (2012), *Modo Minore* (2019). Tutti i progetti discografici diventano anche spettacoli-concerto, che l'artista napoletano presenta sulla scena nazionale ed internazionale.

Moscato ha collaborato inoltre come soggetto e sceneggiatore alla realizzazione di film basati su alcuni dei suoi testi, tra i quali ricordiamo: *Rasoi*, regia di Mario Martone (1993), *Luparella*, regia di Giuseppe Bertolucci (2002), *Ragazze sole*, regia di Gaetano Acunzo (2002).

Dunque, considerando l'eccentrico percorso artistico di Enzo Moscato sebbene in questa sede, abbiamo potuto presentarlo appena per linee generali, potremmo affermare che il drammaturgo napoletano, in più di quarant'anni di attività, ha creato un peculiare mondo, quello moscatiano appunto, fatto di parole in-voce, in-scrittura, in-musica, contraddistinto dall'utilizzo



di un linguaggio, che usa come base il napoletano di radice, e allo stesso tempo, si proietta verso un originale plurilinguismo.

Per quanto riguarda, la relazione tra Moscato e la prestigiosa tradizione drammaturgica napoletana potremmo dire che tra i suoi riferimenti più importanti troviamo senz'altro Raffaele Viviani, con il quale condivide non solo l'uso della lingua napoletana, adoperata in tutta la sua potenza di radice, senza mai cedere alla preoccupazione dell'intellegibilità, e quindi a forzate italianizzazioni, ma anche la musicalità, se vogliamo, ossia quella imprescindibilità tra testo e musica, tra parola detta e parola cantata, che contraddistingue il Teatro Napoletano fino ad inizio Novecento. Forse potremmo azzardare a dire, che questo rapporto si interrompe con Eduardo de Filippo, che non contemplava il canto in scena nelle sue commedie.

Ad ogni modo, altri riferimenti fondamentali per Moscato, sono appunto i grandi poeti e compositori della grande tradizione poetica e musicale napoletana, da Salvatore Di Giacomo a Libero Bovio, ma anche Petito, Pasolini, i poeti maledetti e i grandi autori francesi, come ci segnala Anna Barsotti nel suo saggio "Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi".

Ad Eduardo ci sono arrivato dopo nel recuperare i miei parenti stretti, dopo i francesi, les philosophes e di lì fino ad arrivare ad Artaud e Genet. Mi sono poi reso conto che dal punto di vista della costruzione del corpo, neanche dell'attore, ma del corpo dell'uomo in scena, c'è una grandissima lezione di crudeltà. Io prediligo Eduardo scrittore scenico [...] i silenzi, come parlano, un po' meno come drammaturgo, da questo punto di vista Pirandello è più scioccante, o Viviani più lacerante. (BARSOTTI, 2005, p. 181)

Potremmo concludere dunque, questa nostra breve presentazione, affermando che la lingua è da sempre l'elemento centrale del teatro di Moscato, la lingua napoletana nello specifico, e non dialetto, come ha più volte sottolineato l'autore. Il suo potrebbe essere considerato un lavoro di scavo e di recupero di suoni e vocaboli perduti, un minuzioso lavoro di reinvenzione, un artificio, allora, realizzato freddamente come tra le ampolle di un laboratorio, lontano da naturalismi e realismi del linguaggio corrente, per ricreare una metrica e una phoné capaci di restituire la potenza della lingua di radice. In questo senso, il lavoro del drammaturgo e degli attori, come vedremo più avanti nell'analisi dei testi, somiglia a quello di un archeologo.

Oltretutto, proprio attraverso questa scelta linguistica, che potremmo definire radicale, sembra che l'autore riesca ancor più incisivamente a raccontare storie, che nella specificità del loro particolare riescono a guadagnare la potenza simbolica dell'universale, ed essere quindi accessibili anche a platee lontane da Napoli.

Altre caratteristiche salienti, come abbiamo osservato, sono la cifra plurilinguista e internazionalista, con continui innesti da altri idiomi, dando corpo così ad una lingua babelica che si alimenta e si rinnova con influssi glosse e isoglosse altre. Ancora, l'alternanza, quasi vertiginosa tra un linguaggio alto e basso, intriso di sonorità, che pone al centro, la phoné. Ed infine, la poesia o la non-prosa, come lo stesso autore definisce la propria scrittura nella prefazione alla quadrilogia qui oggetto di studio, ovverossia, la ricerca continua della parola teatrale e poetica insieme, pertanto una parola, capace di esprimere nel suo significato e significante, la potenza immaginifica e gestuale.

Tutti gli elementi distintivi fin qui citati della drammaturgia di Moscato sono presenti in *Orfani veleni*, la quadrilogia qui oggetto di studio e traduzione.

Tuttavia, la scelta di dedicare la nostra ricerca proprio a questa quadrilogia di testi è stata determinata dal fatto che *Orfani veleni*, sembra registrare il passaggio significativo nella scrittura drammaturgica moscatiana di cui abbiamo parlato sopra, e cioè il passaggio da uno stile più canonico, che segue i vettori Spazio, Tempo, ambientazione, personaggi, didascalie, caratterizzante la prima coppia di testi, *Scannasurice/Signurì, signurì...* ad una scrittura più puramente poetica, libera dalle coordinate convenzionali, che contraddistingue la seconda coppia di testi, *Co 'Stell'Azioni/Orfani veleni*.

Invero, la scelta dell'autore di mettere insieme e pubblicare in un unico volume questi quattro testi, che affrontano tematiche e tecniche distinte e sono stati scritti, come abbiamo visto, in fasi e tempi diversi tra loro, sembra voler comunicarci non solo un cambiamento stilistico, ma, e soprattutto, un mutamento del pensiero filosofico, politico, artistico sotteso alla pratica teatrale esercitata nei decenni da Enzo Moscato, e cioè, non sono più centrali la storia, la vicenda, la linea narrativa, l'inizio, mezzo e fine, quello che si racconta, ma piuttosto il come raccontarlo. Dunque, il peso materico delle parole, il significante, il suono, la ripetizione come produttrice di senso – come ci ricorda anche Meschonnic (2009, p. 14) – diventano elementi prioritari rispetto a ciò che si racconta, e conseguentemente, il plot narrativo, di contro, diventa secondario rispetto alla maniera di rappresentarlo.

Inoltre, sembra possibile rintracciare, tra le righe della cifra stilistica dell'autore, un altro pensiero che diventa centrale nel periodo più maturo del teatro di Moscato, e cioè che il Teatro, in quanto atto artistico, non debba avere come intento principale quello di proporre allo spettatore un'esperienza essenzialmente logico-razionale. In altre parole, a teatro non è fondamentale che lo spettatore riesca a comprendere, almeno non immediatamente, dal punto di vista cognitivo tutto ciò a cui ha assistito. Piuttosto, Moscato suggerisce che il rito teatrale si realizza pienamente quando avviene una condivisione tra attori e spettatori, sul piano

esperienziale ed emozionale. Successivamente, sarà il processamento delle emozioni vissute durante la cerimonia laica del teatro, che condurrà, ciascun spettatore a seconda degli strumenti personali, culturali e linguistici a disposizione, a trovare il proprio intimo senso dell'evento partecipato.

In questo senso, il teatro può essere pensato come un sogno del quale non riusciamo, almeno non immediatamente, a comprendere segni e simboli, vicende e azioni. Eppure, così come l'atto di sognare è fondamentale ad una mente sana, come ci insegnano i principi fondamentali della psicanalisi, così partecipare ad un rito teatrale risulta imprescindibile in quelle società avanzate, che sviluppano la necessità di processare e rielaborare domande circa la condizione umana, considerata nella sua dimensione micro e macro.

Ad ogni modo, alla metamorfosi della scrittura moscatiana e del pensiero critico filosofico che lo sottende, ci sembra corrisponda anche un'innovazione degli altri linguaggi della scena coinvolti nelle rappresentazioni della Compagnia Moscato.

Dunque, per esempio, se nelle rispettive trasposizioni per la scena di *Scannasurice* e *Signurì, signurì...* ritroviamo tutto sommato i linguaggi teatrali utilizzati di forma tradizionale, potremmo dire, a servizio di una scrittura, certo già barocca, magmatica, innovativa, ma ancora canonica per certi versi, i progetti di disegno luci di Cesare Accetta, di scene e costumi di Tata Barbalato e le installazioni di Mimmo Palladino, diventano meno realistici ed evocano sempre più, intensamente, atmosfere oniriche, immaginative, irreali a partire dalla messa in vita di *Co'Stell'Azioni*. Anche la scelta del luogo di rappresentazione diventa centrale in quegli anni. Spesso è lo stesso Moscato regista a chiedere alle istituzioni la disponibilità di spazi non convenzionali per la messa in scena dei propri testi. E proprio il debutto di *Co'Stell'Azioni*, il primo della seconda coppia di testi della quadriglia "Orfani veleni", segna un passaggio, non solo appunto come dicevamo nella scrittura, ma anche nelle modalità di messa in scena della Compagnia.

Il sovvertimento dei linguaggi è presente anche nel testo e nel debutto teatrale di *Orfani veleni*, il secondo della seconda coppia di testi. Difatti, se da un lato viene presentato in un teatro convenzionale, dall'altro presenta un potente scardinamento della maschera di Pulcinella, notoriamente la maschera della Commedia dell'arte di Napoli, che l'autore ripropone:

[...] non come stupido re dei maccheroni, non cacasotto dispensiere d'allegria, niente strafottente o ingordo voltagabbana, ma solo un insieme sinistro di segnali, un intreccio assurdo e surreale, di suoni e di lingue, disinvoltamente spalancati su Qualcosa di Spaventosamente Indefinito. Forse l'Apocalisse. (MOSCATO, 2007, p. 121)

Dopo queste brevi riflessioni sulla quadrilogia “Orfani veleni” come unicum, passiamo a presentare nello specifico i quattro testi che la compongono.

Il primo testo che incontriamo, *Scannasurice*, monologo per attore o attrice, è un atto unico e racconta di un travestito, che vive in un ipogeo nei Quartieri Spagnoli, zona emblema di Napoli.

Scannasurice, in italiano, Scannatopi è un emarginato, uno degli ultimi, ridotto a vivere nei sotterranei di un palazzo. Per tirare avanti si prostituisce di notte, mentre durante il giorno, si rintana nel buio del sotterraneo ed elucubra su visioni apocalittiche, premonizioni, racconti antichi, leggende.

Il testo fu scritto, elaborato e presentato nel 1982, negli anni del post terremoto. A questo proposito, ricordiamo il violento sisma che sconquassò Napoli e parte della regione Campania nella notte tra il 23 e il 24 Novembre del 1980. Dunque, il terremoto e Napoli diventano nel testo elementi estremamente simbolici ed universali, raccontando non appena il disastro geofisico e reale di questo microcosmo, causato dal tremore della terra, ma anche e soprattutto uno sfaldamento morale, che la drammaturgia costruisce e amplia in macrocosmo. Il terremoto nello spettacolo assume la forza corrosiva dell’omologazione globale, e Napoli rappresenta il ritratto di una città, generica e *napoletanissima* allo stesso tempo, che si conforma ai disastri provocati dalla calamità naturale.

Ad ogni modo, lo spazio descritto dalla didascalia si presenta indefinito, fornendo, tuttavia, elementi che indicano un luogo post-trauma, post-disastro, post-disgrazia nell’ordine dell’immaginario.

La struttura drammaturgica dello spettacolo alterna momenti distinti nei quali il protagonista, *Scannasurice*, dialoga con gli stessi topi, metafora dei napoletani, i quali a cospetto del sisma del 1980 non si unirono per ricostruire e curare le ferite, profonde e drammatiche, della città e della società del post-terremoto. Al contrario, la speculazione edilizia, la corruzione e uno spregiudicato individualismo predominarono nel momento della catastrofe. Interessante notare che la didascalia iniziale indica la presenza in scena della bandiera della squadra di calcio del Napoli, simbolo di un’identità fittizia, che funziona appena durante i giorni delle partite della squadra azzurra, quando la città sembra pulsare come un corpo unico.

I topi, dunque, come metafora dei napoletani, che si sono adeguati in massa all’uniformazione, contrariamente a quanto aveva profetizzato Pasolini, quando dichiarò che Napoli e i napoletani, grazie alla loro condizione a-Storica, cioè fuori dalla Storia, non si sarebbero mai adeguati al processo di livellamento culturale verso il basso, che secondo l’autore

di “Salò o le 120 giornate di Sodoma”, aveva cominciato a colpire sciaguratamente l’Italia a partire dagli anni ’70<sup>1</sup>.

Altro interlocutore del protagonista è uno studente di filosofia che abita al piano superiore (rispetto alla disperata sistemazione nei sotterranei di un palazzo immaginario dove il protagonista vive), simbolo di un’umanità ancora integra, che nel momento della crisi e della catastrofe si dedica allo studio in modo profondo e serio. Il contatto, seppur immaginario, tra *Scannasurice* e lo studente, attribuisce al protagonista sfumature di sorprendente fragilità. Si potrebbe affermare che lo studente, presente in scena appena attraverso l’evocazione del protagonista, rappresenti l’unico elemento positivo e salvifico dell’intera architettura drammaturgica. Ad ogni modo, lo studente è probabilmente attratto dalla strana figura che abita nei sotterranei del palazzo, ma si mostra schivo ad un possibile reale incontro.

Tuttavia, il protagonista ritorna più volte lungo il testo ad invocare l’attenzione dell’universitario, senza successo. Un rapporto impossibile, probabilmente, metafora dell’indicibilità e dell’incomunicabilità che permeano i rapporti umani nel contemporaneo, nei quali ognuno sembra trincerarsi nel proprio concetto di diversità e irraggiungibilità.

Ancora il protagonista dialoga con l’*altro*, o il suo stesso alter ego. In questi momenti, notevolmente visionari e onirici, sono professate soluzioni impietose al cancro che corrode la città, la corruzione, il malaffare e, allo stesso tempo, è riscattata l’antica tradizione orale napoletana.

In tal senso, *Scannasurice* esprime un evidente omaggio alla Teoria dell’Archeologia di Michel Foucault.<sup>2</sup> Da questo punto di vista il lavoro dell’attore è paragonabile a quello di un archeologo, impegnato in un esercizio meticoloso, costante e delicato di scavo, con l’obiettivo di recuperare e preservare la tradizione, la memoria collettiva e l’identità di un gruppo sociale, con la responsabilità però di reiventare, reinterpretare e *tradire* la Tradizione, affinché essa rimanga viva e pulsante e non si muti in mera convenzione.

Il testo è stato messo in scena per la prima volta nel 1982 al Teatro Spazio Libero di Napoli, con la regia e l’interpretazione dello stesso Enzo Moscato, solo in scena. I costumi furono disegnati da Tata Barbalato. Da allora, il testo è stato adattato per la scena in varie versioni. Segnaliamo la messa in scena di *Scannasurice* nel 2015 con l’interpretazione di Imma Villa e la regia di Carlo Cerciello, una produzione Anonima Romanzi di Napoli, che ha vinto

---

<sup>1</sup> Intervista di Antonio Ghirelli a Pier Paolo Pasolini, pubblicata in *La napoletanità*, edito da Società Editrice Napoletana, Napoli, 1976.

<sup>2</sup> Come lo stesso Enzo Moscato spiega nell’intervista pubblicata dalla Relicário Edições em 2016 in calce alla pubblicazione della traduzione integrale in portoghese del Brasile del testo oggetto del presente articolo (MOSCATO, 2016).

numerosi premi nazionali e internazionali, tra cui Le Maschere del Teatro 2017 Premio come Miglior Interprete di Monologo e il Premio della Critica A.N.C.T 2015, come Miglior Spettacolo.

Il secondo testo della quadrilogia *Signuri, signuri...*, liberamente ispirato al romanzo *La pelle*<sup>3</sup> dello scrittore italiano Curzio Malaparte (pseudonimo di Kurt Erich Suckert, Prato 1898 – Roma 1957), è ambientato a Napoli nel 1943. L'8 settembre di quello stesso anno, il Primo Ministro italiano Badoglio rende pubblico l'Armistizio siglato qualche giorno prima a Cassibile con il generale statunitense Dwight Eisenhower, e comunica agli italiani la resa incondizionata dell'Italia agli Alleati, disimpegnandosi dall'alleanza con la Germania nazista, che reagì invadendo l'Italia e causando l'inizio della Resistenza e della guerra di liberazione italiana contro il nazifascismo. Ad ogni modo, gli italiani passano alla storia come traditori per vinti e vincitori, e il paese precipita nel caos morale, militare e politico fino alla fine del conflitto, cessato nel 1945. Americani, bianchi e neri, tedeschi, napoletani e italiani convivono per alcuni mesi, creando un microcosmo convulso, contraddistinto dall'abiezione, come risultato del conflitto bellico e delle peculiari congiunture storiche, politiche e sociali.

In qualche modo, le scene e i personaggi di *Signuri, signuri...* si nutrono di questo humus intricato e multiforme, caratterizzato da fatti e sentimenti contrastanti.

In questa prospettiva, si potrebbe considerare il dialogo tra Consuelo, Bill, Liz, Fabrizio e Malaparte alle pagine 226 e 228:

CONSUELO

Per fortuna tutto, in Europa, tende a sbiadire. È molto probabile che ci stiamo avvicinando verso un Medioevo color rosa salmone.

BILL

(*Curioso*) Please, what are you speaking about?

MALAPARTE

Colori.. toni... nuances.

LIZ

(*A Bill*) Oh, bastard dirty people! What have I said to you before?

FABRIZIO

(*A Malaparte*) Eppure siamo cortesi. Non gli abbiamo servito scugnizzo arrosto con granturco. O forse era questo che desideravano?

E ancora il dialogo tra il Vecchio, la Meretrice, Bill e Liz a pagina 242:

---

<sup>3</sup> Il romanzo è stato recentemente ritradotto in Brasile: Malaparte (2018).

IL VECCHIO

La differenza, signore mie, sta tutta ccà: l'americane ce vennero 'e nemice lloro, e nuie, invece, ce l'accattamme...

(La Sciantosa va verso Malaparte. Gli porge la mano. Malaparte gliela rovescia, baciandole il polso).

LA SCIANTOSA

Ma è solo rimandato, vero? Lo farò meglio con qualche numero in più... Peccato, però... sarebbe stato bello... come si era detto. (*Resta immobile*).

BILL

(*A Malaparte*) I must remember to you, gentleman... I must.

LIZ

Now I understand... this bastard, but charming, charming Italian people!

Il testo è composto da due tempi, ognuno dei quali diviso in quadri. Il primo tempo si apre con il prologo *Bell'è Babbele* e sei quadri: *La vergine di Napoli, Il mercato, Il bordello, I mendicanti, Il café chantant, La figliata*. Il secondo è diviso in quattro quadri: *La Sirena, Le nane, La cena, Tammurriata nera*.

L'insieme delle scene ritrae le pratiche adottate dagli indigeni e dagli stranieri, dai vinti e dai vincitori, nel microcosmo napoletano; e, allo stesso modo, disegna personaggi tra il reale e l'immaginario, frutto della commistione tra le aberrazioni della guerra e la mitologia dell'antica Napoli, la Neapolis greca, la cui fondazione è legata al mito della sirena Partenope, che, come narra la leggenda, tentò di ammaliare Ulisse con il suo canto.

Lungo il testo, incontriamo così lustrascarpe/ sciuscià, che si guadagnano gli spiccioli sui marciapiedi della città pulendo le scarpe dei soldati americani; i neri, soldati americani afro-discendenti che rappresentano una novità nel panorama antropologico napoletano e diventano oggetto di fantasie erotiche collettive e merce di scambio tra gli indigeni; le vergini, vendute come oggetti rari; le suore spietate e corrotte; le vedettes, che allietano le notti dei soldati; la sirena, la materializzazione stessa della città di Napoli, offerta su un piatto d'argento ai vincitori, divorata e divorante, vittima e carnefice; e ancora, mostri marini, turisti, aristocratici, mendicanti, nani, prostitute e travestiti, per un totale di quarantatré personaggi e sei categorie di comparse.

Trait d'union tra le scene e i personaggi di *Signurì, signurì...*, il già citato Malaparte, una sorta di barcaiolo dantesco che conduce gli outsider nell'abisso infernale di Napoli/Babele.

Vale la pena ricordare che lo scrittore, giornalista e ufficiale dell'esercito italiano Curzio Malaparte fu una personalità poliedrica, indipendente e controversa. Passò dall'adesione al fascismo negli anni Venti, all'antifascismo e successivamente al comunismo. Nel 1933 fu

messo al bando durante il regime di Mussolini. Malaparte scrisse testi acuti, dal punto di vista politico e letterario, tra cui *Italia Barbara* (1925), *Kaputt* (1944) e *La pelle* (1950), crude testimonianze delle atrocità della guerra.

Ad ogni modo, già in *Signurì, signurì...* sembra possibile rintracciare segni di rottura di Moscato con l'importante Tradizione napoletana che lo ha preceduto. Secondo Enrico Fiore, infatti, è significativo che il drammaturgo napoletano nell'ultima scena stabilisca che il giovane Cameriere spari un colpo di pistola alla testa del Vecchio, dopo che questi abbia pronunciato l'ultima battuta: "Addà passa'... addà passà 'a nuttata" (FIORE, 2002, p. 77-78).

La frase rimanda inevitabilmente alla commedia *Napoli Milionaria!* di Eduardo De Filippo, e alla prestigiosa tradizione teatrale che egli rappresenta. Vale la pena considerare, che l'espressione è entrata nell'uso del linguaggio comune in Italia, anche grazie alla diffusione delle commedie eduardiane da parte della RAI (Radiotelevisione italiana). Nell'espressione "addà passa'... addà passà 'a nuttata", come è noto, la notte rappresenta la metafora del momento più buio e critico di una situazione.

Ad ogni modo, si potrebbe dunque interpretare l'omicidio del Vecchio da parte del giovane Cameriere, come metafora di una sorta, almeno parziale, rottura di Moscato con la Tradizione. Ma cosa significa "assassinare" la Tradizione?

Probabilmente, uccidere, metaforicamente, la Tradizione significa per Enzo Moscato, come abbiamo già osservato in precedenza, rompere con una modalità di scrittura teatrale che mantiene le categorie di inizio, centro, fine, personaggio, trama, didascalia, per proiettarsi in un'esperienza di "parola vuota", come ritiene, Franco Cuomo:

[...] Moscato nel rapporto *Lingue/Parole* affronta la questione del linguaggio, consapevolmente per la via più ingrata: quella della 'parola vuota', per usare un'espressione di Lacan, in cui il soggetto sembra parlare invano di qualcuno che gli somiglia fino a sfociare nell'inganno, senza mai aderire all'assunzione del suo desiderio. (CUOMO, 2008, p. 75-76)

In ogni caso, Moscato in *Signurì, signurì...* narra, così come aveva già fatto precedentemente in *Scannasurice*, il degrado etico e morale in condizioni di crisi, come se la sciagura, il terremoto nel primo testo, la guerra nel secondo, non determinassero solidarietà e unione almeno tra chi condivide la stessa condizione, ma al contrario, come se un vortice di violenza e sopraffazione prevalessesse su tutto e tutti, e sovvertisse finanche la più semplice regola del vivere civile.

Il testo è il risultato di un laboratorio teatrale sul romanzo *La pelle*, che Enzo Moscato ha condotto presso il Liceo Giuseppe Mercalli nel 1981 e 1982. La prima nazionale di



*Signurì, signurì...* ebbe luogo nel febbraio 1982, durante il carnevale nella Basilica di San Lorenzo a Venezia. Enzo Moscato ha diretto e scritto il dramma, Tata Barbalato firmò i costumi. Gli attori erano gli studenti del Liceo Mercalli di Napoli.

Il terzo testo, *Co'Stell'Azioni*, (sottotitolo *S-concerto enfatico per le saline degli sconfinamenti*), parte invece da una suggestione di base ispirata da un'opera di Jean Cocteau, "La noce massacrée (Souvenirs) I. Visites à Maurice Barrès", che Moscato lesse e tradusse dal francese al napoletano<sup>4</sup>. È il primo testo in cui Moscato tenta di scrivere un testo per il teatro, ma usando la linea della poesia per la poesia, liberandolo da tutti i vettori drammaturgici convenzionali. In fase di scrittura il testo viene organizzato in dodici sezioni, le quali si dividono in sottosezioni indicate con numeri romani. Solo successivamente, in occasione del debutto nazionale presso le Scuderie del Palazzo Reale di Napoli il 29 dicembre del 1995, l'autore stabilisce non personaggi, ma piuttosto delle figure, per esigenza di messa in scena e distribuzione delle parti tra i venti interpreti coinvolti, tra attori e figuranti. Tra queste troviamo, i Lacchè, 'Onna Giuannina (Pazza) de' Papeli, Bloody sister, Melos, Bizzuchella, Gladiatore, Virgo Dis-Impiccatrice.

L'allestimento di *Co'Stell'Azioni*, per la natura propria del testo, spinge Moscato regista e le maestranze storiche che lavorano nella sua compagnia, compresi ovviamente gli attori e le attrici coinvolte a reinventare la proiezione della parola, lo spazio scenico, il disegno luci, il rapporto attori-spettatori, il concetto di entrata ed uscita delle figure, la performabilità dei costumi, la duttilità e la mutevolezza degli elementi scenografici e delle installazioni artistiche.

Ancora Enrico Fiore ci segnala lo scarto tra due dimensioni opposte presenti nel testo *Co'Stell'Azioni*. Secondo il critico teatrale basterebbe darne conto, da solo, il passo seguente, del resto, collocato in posizione fortemente icastica, ossia verso la fine:

Dello stato delle cose, nuie sapimme,  
che è solo tutte scumma,  
sfrangiamento, orlo, bava,  
scontornato perimetro gassoso  
di un Impero,  
che, al suo Centro, ha l'Ideale,  
non la Carne,  
e in cui è una scommessa, un gioco,  
la corsa alla Materia  
(MOSCATO, 2007, p. 93)

---

<sup>4</sup> Le notizie rispetto al testo *Co'Stell'Azioni* sono state fornite dallo stesso autore in un'intervista a me rilasciata il 26 Aprile 2022.

Secondo Enrico Fiore, qui si rintracciano i temi portanti del testo in questione: il quale, molto più di quelli precedenti di Moscato, costituisce una metafora o meglio un indiscutibile paradigma di Napoli, giacché Napoli è per l'appunto terra di frontiera, in cui s'incontrano e si scontrano in un groviglio inestricabile, il peso di un'illustre tradizione, ancora sentita ma ormai impraticabile in termini di quotidianità, e il freddo luccichio delle ordinarie mitologie consumistiche veicolate dai mass media, e in particolare dalla televisione (FIORE, 2002, p. 91).

Ebbene, il testo di Moscato si pone giusto su un limite, che è quello – altrettanto metafisico e paradigmatico – esistente fra i Morti e i Vivi: dove i Morti stanno per l'Inespresso, per il Buio, per la Velocità, per la Distanza, per il Disagio (in una parola, per la Poesia) e i Vivi stanno per il Significato, per la Luce, per la Lentezza, per la Promiscuità, per l'Acquiescenza (in una parola per il Conformismo).

Aprire il prologo il *Tantum Ergo*, che nella messa in scena sarà ripetuto più volte.

La prima sezione *Anime Vedette* è divisa in dieci frammenti che delineano una demarcazione immaginaria tra la Vita-Spettatori e la Morte-Interpreti. Nella messa in scena due attrici, Vincenza Modica e Cristina Donadio, presumibilmente due sirene, che rimandano ancora una volta alla leggendaria fondazione della città di Partenope, avanzavano verso il pubblico, nel monumentale spazio delle scuderie di Palazzo Reale e si portavano dietro tutte le altre figure, attori-attrici, a mo' di traghettatrici.

Nella seconda sezione *Melos*, dal latino *melos*, traslitterazione del greco μέλος, quindi canto, melodia, il suono e il significante diventano centrali. Difatti il canto è elemento fondamentale della mise en espace, alcuni brani sono cantati, anche in latino, dall'attrice cantante Enza Di Blasio e dallo stesso Enzo Moscato, come una sorta di liturgia di una messa laica.

La vedova della terza sezione *Spoon River's Widow*, ispirata liberamente a "Spoon River Anthology" di Edgar Lee Masters, tradotto in italiano-napoletano da Moscato, viene interpretata dall'attrice Rita Montes, che conduceva lo spettatore tra le atmosfere spettrali, eppure strabordanti di vita vissuta, di una piccola provincia statunitense.

Prendendo spunto da vari autori che dedicarono diverse opere al concetto della servitù, come Genet, Strindberg, Moscato presenta una reinterpretazione della figura del lacchè, in diverse sezioni di *Co'Stell'Azioni*, che incontriamo nei frammenti *Lacchè di Soto*, *Lacchè Pulvis*, *Istruzione per Minuta servitù*, in particolare quest'ultimo titolo, più tardi diventerà un testo autonomo per un distinto allestimento. Il concetto di servitù, di basso e alto della società, di signori e subalterni affascina, dunque, Moscato che riprende anche elementi della

drammaturgia classica napoletana, da Scarpetta a De Filippo, autori che hanno messo in scena più volte la figura di camerieri, cameriere, aiutanti, subalterni e così via, per delineare la propria proposta autorale del rapporto dialettico tra servi e padroni, con riferimenti filosofici a Hegel che ha parlato dell'alto e il basso e del possibile rovesciamento della dialettica. Nell'allestimento a cui qui stiamo facendo riferimento, i lacchè erano giovanissimi attori in livrea, Francesco, Gianky e Peppe Moscato, nipoti diretti del drammaturgo, allora bambini, che rimandavano a figure di servi a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento, strumentalmente a servizio dello spettacolo, come servitori di scena, ma anche del testo, presentando la peculiare visione del servo per Moscato.

Segue la sezione *Bloody sister*, nello spettacolo interpretata dallo stesso Moscato e da suo fratello, Salvio Moscato. I frammenti si riferiscono continuamente all'elemento del sangue, pompato fresco dal cuore dalle due sinistre figure, e servito nel piatto di pazienti immaginari di un presunto ospedale psichiatrico.

Segue la sezione *Bizzuchella*, che si riferisce alla figura della bizzoca. Nel testo la donna, interpretata dall'attore Gino Curcione nello spettacolo, alterna canti religiosi all'attività profana del gioco della tombola. Come è noto, nella tradizione napoletana ad ognuno dei novanta numeri del gioco, corrisponde un personaggio, o un'azione, o un'immagine. La sezione è composta da tre quadri, che erano presentati non in forma consequenziale durante lo spettacolo, e che rappresentavano spaccati di vita quotidiana dei napoletani.

Ancora incontriamo nella sezione *Vestiboli*, 'Onna Giuannina (Pazza) de'Papeli, interpretata da Emilio Massa, figura ispirata ad una donna realmente esistita nei Quartieri Spagnoli negli anni '50, così chiamata perché credendosi la Regina Giovanna II degli Angioini, indossava pendenti di lampadari, in napoletano crastole, papeli appunto. Numerose leggende e dicerie sono state tramandate sulla regnante di Napoli, in particolare sulla sua presunta ninfomania e sulla sua crudeltà verso i suoi amanti. Anche nel testo di Moscato ci sono riferimenti ad alcuni fatti tramandati nel tempo, dei quali non si sa nulla di certo rispetto alla loro veridicità, tra i quali il supposto amplesso tra la regina e un cavallo, che la sventrò uccidendola.

Segue la sezione *L'Ossavario e lo Stormo*, nella quale incontriamo temi ricorrenti nella scrittura di Moscato, quali la vita, la morte, il culto dei morti che prendono spunto da pratiche profane e religiose alle quali Moscato bambino ha partecipato più volte, a seguito di una zia devota, che aiutava la mamma del drammaturgo, con i suoi numerosi figli. Ebbene, la suddetta zia aveva l'abitudine, come molte donne napoletane, di adottare un morto, ne sceglievano uno tra i tanti ossuari esistenti negli ipogei delle chiese e se ne prendevano cura, lucidando le ossa,

portandogli dei fiori e degli amuleti. Queste immagini, certamente impressionanti agli occhi di un bambino, si trasformano in età adulta nella drammaturgia di Moscato, in visioni oniriche, a volte spettrali e sinistre. Frequente è la presenza di una donna, chiamata contessa, (la Morte?), che professa la pratica micidiale e sterminatoria di interi quartieri di Napoli-Universo, quasi come la messa in pratica di una legge implacabilmente inevitabile, che decide la lista di chi vive e di chi muore ogni giorno, come una Parca contemporanea, senza una ragione e senza senso, proprio come la Morte, da sempre, porta via le sue vittime.

Segue la sezione Virgo Dis-Impiccatrice (Lamianto) dedicata alla Madonna che libera gli impiccati dal cappio. Una giovane Antonietta De Lillo la interpreta sulla scena. Nei secoli la pratica della forca a Napoli è stata molto usata durante le dominazioni spagnole, francesi e austriache. In particolare, Piazza Mercato è stata scenario di famose impiccagioni in seguito alla rivoluzione napoletana del 1799. Dunque, la Virgo di Moscato è una sorta di Nostra Signora misericordiosa, che assiste i cosiddetti *impise*, cioè gli impiccati in napoletano.

Invece la figura del Gladiatore, della penultima sezione rimette ad una sorte di Caronte, che traghetta le anime sul fiume Acheronte e Cocyto, affluenti dello Stige, che scorre nel mondo sotterraneo dell'oltretomba, e che secondo il mito greco, conduceva all'Ade, il regno dei morti, come la stessa citazione tratta dal Libro VI dell'Eneide di Virgilio avverte. L'inquietante figura si esprime in una lingua babelica fatta di frammenti di latino e napoletano.

La decima e ultima sezione intitolata *Istruzioni per Minuta Servitù* tratta, ancora una volta, del rapporto alto basso della società di cui abbiamo precedentemente parlato.

Potremmo affermare, in sintesi, considerando quanto qui presentato che il titolo del testo *Co'Stell'Azioni*, si riferisce in prima istanza all'arco panoramico di autori significativi per il drammaturgo napoletano, che troviamo citati lungo un percorso non-drammaturgico, potremmo dire. Una sorta di costellazione guida, quindi, nella sua avventura di scrittura per la scena. Invece, per quanto riguarda lo spettacolo, la messa in scena era pensata e poi realizzata da Moscato regista, come una sorta di piccola overture, composta da tante piccole pièce interdipendenti tra loro, che si disponevano nell'arco della narrazione come appunto una costellazione. O per meglio dire, nell'arco delle varie linee narrative che si intrecciano nel testo e che formano una specie di quadro astrale. Dunque, una sorta di visione astronomica del proprio testo, considerando una narrazione affatto lineare, al contrario nebulosa, anche se necessariamente organizzata in una res scenica.

Ad ogni modo, l'assetto del testo ha due valenze, una che rimette ad un cielo con i suoi astri disposti nella volta celeste e l'altra più sofisticata, che rimanda a Jung. Il più famoso discepolo di Freud, parla, infatti, di costellazioni affettive come nuclei, interiori, fatti di sintomi,

sogni, immaginazioni attive, disposti nell'inconscio come elementi astrali.

È interessante sottolineare anche quanto abbia influito il luogo scelto da Moscato per la rappresentazione di *Co'Stell'Azioni*, e concesso eccezionalmente dal Comune di Napoli. Le Scuderie di Palazzo Reale, attualmente chiuse al pubblico, sono infatti una sorta di ambulacro, uno spazio rettilineo sotterraneo con arcate laterali altissime, usato dai Borboni per scappare dal Palazzo verso il porto in caso di sommosse e insurrezioni. Il tunnel, come spiega lo stesso Moscato, rappresentò un limite dal punto di vista dell'intellegibilità della parola, la quale una volta pronunciata si infrangeva sulle pareti della galleria, eppure, allo stesso tempo questo limite, giocò un ruolo interessante, secondo l'autore durante la rappresentazione, dal momento che lo spazio distorceva la parola trasformandola in eco per gli spettatori. Non è difficile capire, che questo effetto sonoro risultasse particolarmente interessante per Moscato, che da sempre ripone nei suoi testi l'attenzione prima sul significante, e poi sul significato.

Anche dal punto di vista visivo, lo spazio creava una suggestione potente, immaginifica, visionaria.

Difatti, quando lo spettacolo fu replicato in un teatro classico, con palco all'italiana, lo spettacolo, sempre secondo l'autore, non ebbe la stessa resa e la stessa potenza che acquistò nelle Scuderie del Palazzo Reale di Napoli.

Quarto ed ultimo testo, che dà il titolo alla quadrilogia, è *Orfani veleni*, espressione che prende spunto da un semiverso di Rimbaud<sup>5</sup>. La drammaturgia affronta l'archetipo della maschera di Pulcinella della Commedia dell'Arte. In questa proposta, Moscato tenta di riscattare l'origine onirica e sinistra della maschera napoletana, liberandola dagli stereotipi, che secondo l'autore, da Scarpetta in poi, hanno snaturato l'essenza del personaggio napoletano, presentandolo per lo più come un fantoccio, un pagliaccio, un allegro mangiatore di spaghetti.

Potremmo definire *Orfani veleni* una raccolta di testi disomogenei tra loro, che si alimentano da un ricco e variegato substrato teatrale e letterario, napoletano e non, riconfermando ancora una volta una scrittura che potremmo definire, internazionalista, e cioè, se da un lato ben radicata nella propria cultura e tradizione partenopea, dall'altro, sempre con uno sguardo aperto alle pulsioni che arrivano da scritture altre, da latitudini altre, proprio per meglio interpretare la propria radice. Del resto, lo stesso Moscato ha ribadito più volte il concetto secondo il quale per essere davvero fedeli alla propria Tradizione, bisogna tradirla, reinventarla, contaminarla, rinvigorirla con nuovi flussi, evitando così di cadere in una mera e sterile convenzione.

---

<sup>5</sup> Le notizie sul testo *Orfani veleni* sono state ricavate da un'intervista dell'autore a me rilasciata il 25 maggio 2023.

La suggestione del testo, come lo stesso Moscato spiega nella nota introduttiva e in un'intervista a me rilasciata il 25 maggio 2023, nasce da un sentimento di paura e di inquietudine che egli provava da bambino quando gli capitava di incontrare la maschera napoletana per i vicoli dei Quartieri Spagnoli, in occasioni di rappresentazioni di teatro di burattini.

Durante queste esibizioni, Pulcinella appariva a Moscato bambino, con il suo tradizionale costume, il camicione bianco, ma davanti alla pancia portava due bambini attaccati al suo cinturone nero, come a suggerire il suo doppio, Uomo-Donna, Mascolino-Femminino, Paternità-Maternità. Quindi una sorta di ermafrodito, che ballonzolava i due bambini, in modo grottesco, quasi osceno. Il grupo 'E Zezi<sup>6</sup> sono stati probabilmente gli ultimi a proporre questa immagine della maschera napoletana, poi successivamente prima da Scarpetta e più tardi da altri artisti, semplificata e assoggettata ad un'interpretazione più rassicurante e bonaria.

Più tardi, saranno nuovi spunti letterari e cinematografici a stimolare Moscato drammaturgo a dedicare un lavoro teatrale a Pulcinella. Dunque, il libro di Romeo De Maio, *Pulcinella, il filosofo che fu chiamato pazzo*, che tratta dell'origine conturbante della maschera di Pulcinella, e ugualmente, il film di Vittorio De Sica, *L'oro di Napoli*, tratto dall'omonima raccolta di racconti di Giuseppe Marotta. In uno degli episodi del film, Totò interpreta, infatti, un Pulcinella con la gobba, che in una danza, che Moscato definisce spettrale e macabra, sembrava si portasse dietro la gente nei vicoli, verso un destino ignoto e malevolo.

Pertanto, secondo l'autore, Pulcinella è una maschera infernale, sulfurea, vulcanica, dirompente, dalla lingua inquietantemente incomprensibile, implosiva, disperata, e dall'espressione spaventevole, che ricorda un urlo sordo condannato alla sua fissità e indicibilità. Pulcinella è, inoltre, il simbolo della doppiezza, propria della terra che rappresenta. Maschio-Femmina, Bello-Brutto, Alto-Basso, Acqua-Fuoco, Sublime-Degrado, Nobile-Volgare, propri dell'essenza peculiare della città di Napoli, capitale degli ossimori.

In specifico, *Orfani veleni* si compone di quattro frammenti che trattano strettamente di Pulcinella e il suo doppio femminile, Pulcinella-Zeza, che si rifanno alla grande tradizione teatrale di Petito, e ugualmente, a *Suonno 'e 'na Notte 'e Meza Estate* di Libero Bovio.

Abbinati ai quattro frammenti suddetti, troviamo altrettante sospensioni, che funzionano all'interno della struttura drammaturgica, come una sorta di straniamento. Si tratta di versi in rifacimento di voci poetiche da Victor Hugo, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva,

---

<sup>6</sup> Gruppo musicale di origine operaia che si unì negli anni 70, con l'intento di offrire una nuova visione della cultura popolare napoletana, differenziandola da quella borghese.

Rainer Maria Rilke, Federico García Lorca, Walt Whitman, Lautréamont, Rimbaud, Celan, Baudelaire, Mallarmé.

Dopo questa prima parte, troviamo i brani: *Pulcinella-Janàra. Trompe-l'oeil* ispirato a Le Fonnachère, Le Ecloghe, Le Muse Napoletane di Giambattista Basile; *Pulcinella-Vampiro e Pulcinella-Lady Vermìna (o la Mort)* tratto da Shakespeare, Webster e Marlowe.

Seguono ancora i pezzi: *Metamorfosi ambulanti dei Pulcinella, Proverbi, Cantilena* che Moscato scrive partendo dalla tradizione orale napoletana.

Il debutto nazionale di *Orfani veleni* si tenne al Teatrino della Filanda del Belvedere Reale, al Leuciana Festival il 23 luglio 2002.

## ENZO MOSCATO E A CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-TEATRAL DA TETRALOGIA *ORFANI VELENI*

Este capítulo apresenta um esboço geral da trajetória artística de Enzo Moscato, acompanhada de breves notas biográficas, e, igualmente, a contextualização da tetralogia *Orfani veleni* na perspectiva histórica e teatral.

Enzo Moscato nasceu em Nápoles, no dia 20 de abril de 1948, em uma grande e modesta família napolitana, no bairro Quartieri Spagnoli, onde viveu até os treze anos de idade, quando a família decidiu se mudar para Fuorigrotta, seguindo a ideia, muito difundida na época, de emancipação social longe do centro da cidade. Quando criança, ele começou a estudar com as freiras francesas na Rua Portacarrese, em Montecalvario, e depois continuou o ciclo escolar obrigatório, primeiro no ensino médio, na Rua Costantinopoli, e depois no liceu clássico Antonio Genovesi, na Praça do Gesù Nuovo. Depois de obter seu diploma de ensino médio clássico, continuou seus estudos na Universidade Federico II de Nápoles, onde se formou em História e Filosofia, em 1974, com uma monografia sobre a relação entre os movimentos de liberação homossexual e a psicanálise.

Os primeiros treze anos da vida do autor, vividos em seu bairro de origem, no coração de Nápoles, mais tarde se mostrariam fundamentais para o amadurecimento de um traço poético e estilístico peculiar, que distinguiria a produção dramaturgic moscatiana futura, ao longo de décadas.

O próprio autor declarou em várias entrevistas o impacto profundo e imaginativo que o microcosmo do Quartieri Spagnoli do pós-guerra teve em sua jovem mente de criança.

De fato, personagens insólitos, precários, marginais e ambíguos, inspirados principalmente pelos habitantes do bairro Quartieri Spagnoli de Nápoles nas décadas de 40 e 50 do século passado, povoam vários textos do dramaturgo napolitano, a exemplo de prostitutas, travestis, freiras impiedosas, vendedores ambulantes, párias, crentes radicais, vedetes improvisadas, soldados americanos, miseráveis, todos com a intenção de encontrar um caminho a seguir e deixar para trás os horrores da Segunda Guerra Mundial, que devastou Nápoles e o restante da Europa.

O autor também dedicou uma coleção de contos intitulada *Archeologia del sangue* (1948-1961), publicada em 2020 pela Cronopio Edizioni, a esses primeiros treze anos de sua vida.

Enzo Moscato estreou como dramaturgo e ator com sua primeira peça, *Carcioffolà*, em 1980, no Teatro Colosseo, em Roma. O texto encontra-se completamente perdido. Mais



tarde, em 1982, ele escreveu *Scannasurice*, que também apresentou como ator e *metteur en scène* no mesmo ano, no Spazio Libero, em Nápoles. Pouco tempo depois, iniciou sua bem-sucedida colaboração com Mario e Luisa Santella, diretores artísticos do Teatro Ausonia (atual Teatro Totò, em Nápoles).

No Teatro Ausonia, o jovem Moscato teve a oportunidade de conhecer e colaborar com artistas, atores e dramaturgos importantes da animada cena napolitana da década de 80, incluindo-se, além dos próprios Santella, Tonino Taiuti, Silvio Orlando, Francesco Silvestri, Annibale Ruccello e Manlio Santanelli. A efervescente cena teatral napolitana daqueles anos deu à jornalista e crítica de teatro Luciana Libero ensejo para cunhar a afortunada expressão “Nova Dramaturgia Napolitana” (LIBERO, 2018, tradução nossa), que passou a identificar a proposta dramaturgical de Moscato e de outros autores que, justamente naqueles anos, estavam dando um novo sinal à escrita para o teatro em Nápoles, após a morte, em 1984, de Eduardo De Filippo, considerado o último grande expoente da dramaturgia napolitana do século XX.

Na década de 80, Enzo Moscato escreveu e encenou peças que obtiveram grande sucesso de público e crítica, tais como: *Signurì, signurì...* (1982), *Trianon* (1983), *Festa al celeste e nubile santuario* (1983), *Ragazze sole con qualche esperienza* (1985), *Occhi gettati* (1986), *Cartesiana* (1986), *Pièce noire* (1986), com a qual ganhou o Prêmio Riccione Ater de dramaturgia, que o consagrou como dramaturgo no cenário teatral nacional, e ainda *Compleanno* (1986), *Little Peach* (1988), *Tiempe sciupate* (1988), *Bordello di mare con città* (1987), *Partitura* (1988) e *In recital* (1989).

Com os recursos do Prêmio Riccione Ater, fundou a Compagnia Teatrale Enzo Moscato, com a qual passou a encenar seus próprios projetos de teatro autoral, valendo-se da colaboração de artistas, atores, atrizes e profissionais das artes cênicas, que contribuíram, ao longo do tempo, para criar um traço distintivo específico de uma das mais expressivas famílias teatrais italianas. As colaborações históricas incluem Claudio Affinito, organizador e cofundador da empresa, Tata Barbalato, cenógrafo e figurinista, Cesare Accetta, designer de iluminação, Mimmo Palladino, escultor, pintor e gravador. Além disso, vários atores do teatro e do cinema italiano interpretaram os textos do dramaturgo napolitano, incluindo-se Marisa Fabbri, Silvio Orlando, Lucia Poli, Cristina Donadio, Iaia Forte, Lalla Esposito, Toni Servillo, Licia Maglietta, Tonino Taiuti, Vincenza Modica, Enza Di Blasio, Gino Curcione, Gea Martire, Giuseppe Affinito, Emilio Massa, Roberto Del Gaudio, Benedetto Casillo, Antonio Casagrande, Massimo Andrei, Imma Villa, Tina Femiano, Emanuele Valenti, Tonia Filomena, Amelia Longobardi, Carlo Di Maio e Anita Mosca.

A década de 90 parece marcar uma mudança na escrita de Moscato em direção a

uma linha mais puramente poética, renunciando às coordenadas tradicionais da dramaturgia canônica, tais como a personagem, a didascália, o roteiro, o espaço e o tempo da história e assim por diante, para deixar espaço para uma palavra, muitas vezes explodida e matérica, que se realiza mais em seu significante do que em seu significado, como o próprio autor parece declarar no prefácio da tetralogia, que é objeto de estudo aqui:

As duas duplas de textos teatrais, aqui apresentados, *Scannasurice/Signurì, signurì...* e *Orfani veleni/Co'Stell'Azioni*, foram escritas, a primeira, entre 1980 e 1982; a segunda, entre 1990-2002 e 1995-2002. [...] poder-se-ia dizer, num relance de olhos, que os primeiros dois pertencem sem dúvida aos “early stages”<sup>7</sup> da minha história de escrita. Aquela fase na qual suas características salientes (língua, discurso, histórias, sub-histórias, personagens, ambientes, presença de didascálias e descrições) as aproximam “a fortiori”<sup>8</sup> do universo significante-antropológico-expressivo-Nápoles [...]. De fato, ainda existe uma “prosa” nos primeiros dois trabalhos – aliás, uma escrita de alguma forma ainda circunscrita, vinculada, de sentido, composta e quase razoável, nos cachos de frases e períodos [...]. A outra dupla de textos, pelo contrário (*Orfani veleni* e *Co'Stella'Azioni*), em comparação com a primeira, apresenta-se já bastante livre daquele entulho, cogente e contingente, dos vínculos e ligações com a Cidade e a Tradição. [...] não se conta propriamente nada, e conseqüentemente vêm faltando tanto aquelas modalidades (descrições, didascálias, exemplificações) quanto os vetores (personagens, ambientações, ações) do “conto” em si. [...]. Parece tudo diluído no Informal e no Neutro, no anti-Espacial e no anti-Histórico, com que, frequentemente, depara-se quando se trata de Poesia. Que é, no meu caso, humildemente, apenas a não prosa. (MOSCATO, 2007, p. 7-10, tradução nossa)

De fato, os textos de Moscato escritos de 1990 até 2022 apresentam-se como poesia escrita para a cena. Neles não encontramos personagens, mas sim figuras, evocações de mundos imagéticos, transfigurações da realidade histórica, que o autor ambienta, na maioria dos casos, em sua Nápoles-Universo, como o autor definiu a cidade de Parthènope<sup>9</sup> em muitas entrevistas, ou seja, naquela cidade que, embora muito especial em termos de história, idioma e cultura milenar, se eleva a uma dimensão universal. Uma Nápoles-Universo, assim, povoada por marginais, travestis, *femminielli*<sup>10</sup>, prostitutas, que, na escrita moscatiana, parecem representar não apenas uma reivindicação de liberdade e identidade sexual, mas, acima de tudo, a alegoria de uma humanidade inadequada, incompleta e imperfeita, o que poderíamos dizer que é uma constante na dramaturgia de Moscato.

Provavelmente, o texto que anuncia essa mudança de estilo pode ser considerado o

<sup>7</sup> Em inglês; trad.: “estágios iniciais”.

<sup>8</sup> Em latim; trad.: “com mais forte razão”.

<sup>9</sup> A cidade de Nápoles é chamada também de Parthènope, pois assim se chamava o primeiro núcleo urbano da cidade, fundado pelos gregos no século VIII a.C. A lenda conta que Parthènope foi uma sereia que, junto com suas irmãs Ligea e Leucosia, se suicidou por não ter conseguido encantar Ulisses.

<sup>10</sup> Em napolitano; trad. literal: “efeminados”.

já mencionado *Partitura* (1988), considerado pelo jornalista e crítico italiano Enrico Fiore o ponto de aterrissagem do lirismo puro:

[...] De fato, aqui não há relação direta entre o texto e o corpo (ou seja, a realidade em geral): o corpo é história, portanto, corruptor e hábito, e por isso cabe à Palavra nua realizar a enorme e terrível, mas consoladora e salvífica, tarefa de se elevar – no nível de uma formalização literária realizada (e, de fato, não é coincidência que as citações que compõem o texto se refiram, por exemplo, a Baudelaire, Lorca e, é claro, a Leopardi, poetas caracterizados por uma atitude extenuante e extrema em relação à contemplação) – como um verdadeiro baluarte contra o envelhecimento e a morte. (FIORE, 2002, p. 75, tradução nossa).

Entre os textos que pertencem a essa fase, lembramos: *Fuga per comiche lingue tragiche a caso* (1990), *Rasoi* (1991), *Limbo* (1992), *La psychose paranoiaque parmi les artistes* (1993), *Embargos* (1994, Prêmio Ubu de Melhor Espetáculo), *Ritornanti* (1994), *Mald'-Hamlé* (1994), *Litoranea* (1994), *Recidiva* (1994), *Co'Stell'Azioni* (1995), *Lingua, carne, soffio* (1996), *Aquarium ardent* (1997), *Teatri del mare* (1997), *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico* (2001), *Orfani veleni* (2002), *Hotel de l'Universe* (2003), *Oro tinto* (2004), *Kinder-Traum Seminar* (2004), *Trompe l'oeil* (2004), *Disturbing a tragedy; schizzo baccanti, ovvero: psicopatologia degli spettri europei, in margine al vivere odierno* (2005), *Niezi, ragazzi di cristallo* (2006), *Il sogno di Giruziello* (2007), *Parole dette in sogno* (2008), *Napoli '43* (2013), *Grand'Estate* (2015), *Ronda degli ammoniti* (2018), *Museo del Popolo Estinto* (2021).

Além da já mencionada mudança na dramaturgia de Moscato, que poderia nos levar a falar de um primeiro e um segundo período, sendo o primeiro mais canônico e o segundo mais puramente poético, como tentamos mostrar, parece importante destacar três outras seções na sua vasta produção: traduções, homenagens e contos.

De 1991 a 2017, destacamos a seção dedicada às traduções. Moscato traduziu e dramatizou para o palco peças e obras literárias de grandes autores da literatura mundial. Além disso, o autor napolitano reiterou em inúmeras entrevistas o que pensa sobre o processo tradutório, que faz uso do conceito de *Tradinventare*, isto é, a reivindicação do poeta-dramaturgo de trair, traduzir e reinventar livremente o texto de partida (MOSCATO, 2016, p. 74).

Entre as traduções assinadas por Moscato e depois encenadas por sua própria companhia e por outros diretores italianos, estão: *Arancia meccanica*, tradução e adaptação de *A Clockwork Orange*, de Anthony Burgess (1991); *Ubu re*, tradução e adaptação de *Ubu roi*, de Alfred Jarry (1994); *La vita vissuta d'Artaud l'imbecille*, tradução e adaptação de *La conférence au Vieux Colombier*, de Antonin Artaud (1996); *I drammi marini*, tradução e

adaptação de *Sea Plays*, de Eugene O’Neill (1996); *Tartufo*, tradução e adaptação de *Tartuffe ou l’Imposteur*, de Molière (1998); *Chantecler*, tradução e adaptação da peça homônima de Edmond Rostand (2007); *Lacarmèn*, tradução e adaptação de *Carmen*, de George Bizet (2015); *Raccogliere&Bruciare*, tradução e adaptação de *Spoon River*, de Edgar Lee Masters (2017).

De 2005 a 2022, relatamos as homenagens que o dramaturgo napolitano dedicou a escritores e artistas que influenciaram sua trajetória dramática. Essas homenagens incluem: *Partitura per Leo*, homenagem a Leo De Berardinis (2004); *L’Opera segreta*, homenagem ao universo poético-expressivo de Anna Maria Ortese (2005); *Sangue e bellezza, l’ultimo tempo in voce di Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio* (2005); *Passioni-Voci*, homenagem à escrita de Salvatore Di Giacomo (2005); *Le doglianze degli attori a maschera: libero omaggio a Carlo Goldoni* (2007); *Magnificenza del terrore: omaggio scenico ad Antonin Artaud*, homenagem aos 60 anos da morte do artista francês (2009); *Tà-Kai-Tà*, homenagem a Eduardo De Filippo (2012); *Libidine violenta*, homenagem a Copí (2022).

A seção narrativa de Moscato também é significativa, consistindo em cinco coleções de contos, muitos dos quais posteriormente inspiraram transposições dramáticas. Os contos de Moscato foram coletados e publicados nos seguintes volumes: *Occhi gettati e altri racconti* (Edizioni Ubulibri, Milão, 2003); *Gli anni piccoli* (Guida Editori, Nápoles, 2011); *Tempo che fu di Scioscia* (Tullio Pironti Editore, Nápoles, 2014); *Il mare non si mangia* (Guida Editori, Nápoles, 2019); e o já mencionado *Archeologia del sangue* (1948-1961) (Edizioni Cronopio, Nápoles, 2020), finalista do Prêmio Nápoles.

Além disso, deve-se enfatizar que a música e o canto são elementos indispensáveis no teatro de Enzo Moscato. Não apenas a pesquisa musical metódica é a pedra angular da maioria das produções da Cia. Enzo Moscato, mas o próprio ator-diretor é um intérprete e *chansonnier* de grandes sucessos da música napolitana e mundial, com incursões até mesmo em culturas e sons muito distantes. A esse respeito, lembremos apenas a canção *Uè-o-muitè-aruko*<sup>11</sup>, de 1961, do cantor japonês Kyū Sakamoto, interpretada por Moscato em seu espetáculo *Toledo Suite*.

Além disso, o dramaturgo napolitano é autor de textos originais, anotados pelo musicólogo Pasquale Scialò e posteriormente gravados em álbuns que se alternam entre peças publicadas e inéditas, traçando caminhos sonoros e musicais peculiares. De 1994 a 2019, Moscato gravou cinco álbuns, nos quais é intérprete e autor: *Embargos* (1994, Prêmio Ubu), *Cantà* (2001), *Hotel de l’Univers* (2005), *Toledo suite* (2012) e *Modo minore* (2019). Todos os

---

<sup>11</sup> Em japonês; trad.: “Caminharei olhando para o alto”.

seus projetos musicais também se transformaram em peças que o artista napolitano ainda apresenta na cena nacional e internacional.

Moscato também colaborou como autor de temas e roteirista em filmes baseados em alguns de seus textos, incluindo-se: *Rasoi*, dirigido por Mario Martone (1993); *Luparella*, dirigido por Giuseppe Bertolucci (2002); *Ragazze sole*, dirigido por Gaetano Acunzo (2002).

Portanto, considerando a eclética carreira artística de Enzo Moscato, embora só tenhamos podido apresentá-la aqui em linhas gerais, poderíamos dizer que o dramaturgo napolitano, em mais de quarenta anos de atividade, criou um mundo peculiar, feito de voz, escrita e música e caracterizado pelo uso de uma linguagem que usa suas raízes napolitanas como base e, ao mesmo tempo, se projeta em direção a um multilinguismo original.

No que diz respeito à relação entre Moscato e a prestigiosa tradição dramática napolitana, poderíamos dizer que uma de suas mais importantes referências é, sem dúvida, Raffaele Viviani, com quem compartilha não apenas o uso da língua napolitana, utilizada em toda a sua força de raiz, sem nunca ceder à preocupação com a inteligibilidade dos textos e, portanto, a italianizações forçadas, mas também a musicalidade, se se preferir, aquela inseparabilidade entre texto e música, entre a palavra falada e a palavra cantada, que caracterizou o teatro napolitano até o início do século XX. Talvez possamos nos aventurar a dizer que essa relação foi interrompida com Eduardo De Filippo, que não contemplava o canto no palco em suas comédias.

De qualquer forma, outras referências fundamentais para Moscato são os grandes poetas e compositores da grande tradição poética e musical napolitana, de Salvatore Di Giacomo a Libero Bovio, mas também Petito, Pasolini, os poetas malditos e os grandes autores franceses, como Anna Barsotti destaca em seu ensaio “Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi”.

Ao Eduardo cheguei mais tarde ao recuperar os meus parentes mais próximos, depois dos franceses, *les philosophes*<sup>12</sup>, e daí até Artaud e Genet. Percebi então que, do ponto de vista da construção do corpo, nem mesmo do ator, mas do corpo do homem no palco, há uma grande lição de crueldade. Prefiro Eduardo como escritor cênico [...] os silêncios, como falam, um pouco menos como dramaturgo; desse ponto de vista, Pirandello é mais chocante; Viviani, mais dilacerante. (BARSOTTI, 2005, p. 181, tradução nossa)

Poderíamos concluir, então, esta nossa breve apresentação, afirmando que a língua sempre foi o elemento central do teatro de Moscato, especificamente a língua napolitana, e não

---

<sup>12</sup> Em francês; trad.: “os filósofos”.

o dialeto, como o autor enfatizou várias vezes. O trabalho dele poderia ser considerado de escavação e recuperação de sons e vocábulos perdidos, um trabalho meticuloso de reinvenção, um artifício, então, realizado friamente como entre as ampolas de um laboratório, longe dos naturalismos e realismos da linguagem atual, para recriar uma métrica e uma *phoné* capaz de restaurar o poder da língua-raiz. Nesse sentido, o trabalho do dramaturgo e dos atores, como veremos mais adiante na análise dos textos, assemelha-se ao de um arqueólogo.

Além disso, precisamente por meio dessa escolha linguística, que poderíamos definir como radical, parece que o autor consegue, de forma ainda mais incisiva, contar histórias que, na especificidade de sua particularidade, conseguem ganhar o poder simbólico do universal e, assim, ser acessíveis até mesmo a públicos distantes de Nápoles.

Outras características marcantes, como observamos, são o caráter multilíngue e internacionalista, com enxertos contínuos de outros idiomas, dando forma a uma língua babélica, que se alimenta e se renova com influências de outras glossas e isoglossas. Novamente, a alternância quase vertiginosa entre uma linguagem alta e baixa, impregnada de sonoridade, que coloca a *phoné* no centro. E, finalmente, poesia ou não prosa, como o próprio autor define sua escrita no prefácio da tetralogia aqui estudada, ou seja, a busca contínua pela palavra teatral e poética ao mesmo tempo, portanto uma palavra capaz de expressar, em seu significado e seu significante, o poder imagético e gestual.

Todos os elementos distintivos da dramaturgia de Moscato mencionados até agora estão presentes na tetralogia *Orfani veleni*, objeto de estudo e tradução aqui.

No entanto, a decisão de dedicar nossa pesquisa a essa tetralogia de textos foi determinada pelo fato que *Orfani veleni* parece registrar a passagem significativa na escrita dramaturgical de Moscato anteriormente mencionada, isto é, a passagem de um estilo mais canônico, que segue os vetores Espaço, Tempo, cenário, personagens, didascálias, caracterizando o primeiro par de textos, *Scannasurice/Signurì, signurì...*, para uma escrita mais puramente poética, livre de coordenadas convencionais, que caracteriza o segundo par de textos, *Co'Stell'Azioni/Orfani veleni*.

De fato, a decisão do autor de reunir e publicar em um único volume esses quatro textos, que lidam com temas e técnicas distintas e foram escritos, como vimos, em fases e épocas diferentes, parece querer comunicar não apenas uma mudança estilística, mas, acima de tudo, uma mudança no pensamento filosófico, político e artístico subjacente à sua prática teatral ao longo das décadas. Em outras palavras, não é mais a história, o incidente, a linha narrativa, o começo, o meio e o fim que são centrais, não é o que está sendo contado, mas sim o como se conta.

Portanto, o peso matérico das palavras, o significante, o som, a repetição como produtora de significado – como também nos lembra Meschonnic (2009, p. 14) –, tornam-se elementos prioritários em relação ao que está sendo contado e, conseqüentemente, a trama narrativa, por outro lado, torna-se secundária em relação à maneira de representá-la.

Além disso, parece possível traçar, nas entrelinhas do código estilístico do autor, outro pensamento que se torna central no período mais maduro do teatro de Moscato, qual seja o de que o teatro, como ato artístico, não deve ter como objetivo principal propor ao espectador uma experiência essencialmente lógico-racional. Em outras palavras, no teatro, não é essencial que o espectador consiga entender tudo aquilo a que ele assistiu, pelo menos não imediatamente, de um ponto de vista cognitivo.

Em vez disso, Moscato sugere que o rito teatral seja totalmente realizado quando há um compartilhamento entre atores e espectadores, em um nível experiencial e emocional. Posteriormente, será o processamento das emoções vivenciadas durante a cerimônia laica do teatro que levará cada espectador, dependendo das próprias ferramentas pessoais, culturais e linguísticas, a encontrar seu próprio sentido íntimo para o evento do qual participou.

Nesse sentido, o teatro pode ser visto como um sonho do qual não podemos, pelo menos não imediatamente, entender os sinais e símbolos, eventos e ações. E, no entanto, assim como o ato de sonhar é fundamental para uma mente saudável, como nos ensinam os princípios fundamentais da psicanálise, participar de um rito teatral é essencial nas sociedades avançadas, que desenvolvem a necessidade de processar e retrabalhar questões sobre a condição humana, considerada em suas dimensões micro e macro.

De qualquer forma, a metamorfose da escrita de Moscato e o pensamento filosófico crítico por trás dela também parecem corresponder a uma inovação das outras linguagens do palco envolvidas nas apresentações da Cia. Enzo Moscato.

Assim, por exemplo, se nas respectivas transposições para o palco de *Scannasurice* e *Signurì, signurì...* encontramos as linguagens teatrais usadas de forma tradicional, poderíamos dizer, a serviço de uma escrita que certamente já é barroca, magmática, inovadora, mas ainda canônica em certos aspectos, os projetos de desenho de iluminação de Cesare Accetta, os cenários e figurinos de Tata Barbalato e as instalações de Mimmo Paladino tornam-se menos realistas e evocam cada vez mais intensamente atmosferas oníricas, imaginativas e irreais a partir da encenação de *Co 'Stell'Azioni*.

A escolha do local de apresentação dos espetáculos também se tornou fundamental naqueles anos. Muitas vezes era o próprio Moscato diretor que solicitava às instituições espaços não convencionais para encenar seus textos. E é precisamente a estreia de *Co 'Stell'Azioni*, o

primeiro do segundo par de textos da tetralogia *Órfãos veneno*, que marca uma transição, não apenas na escrita, mas também nos métodos de encenação do grupo teatral.

A subversão de linguagens também está presente no texto e na estreia teatral de *Órfãos veneno*, o segundo do segundo par de textos. De fato, se, por um lado, ele foi apresentado em um teatro convencional, por outro, ele oferece um poderoso desdobramento da máscara de Pulcinella/Polichinelo, famosa máscara da *Commedia dell'Arte* de Nápoles, que o autor repropõe:

[...] não era um rei estúpido de macarrão, não um cagão distribuidor de alegria, não um descarado ou ávido vira-casaca, mas apenas um conjunto sinistro de sinais, um entrelaçamento absurdo e surreal de sons e línguas, despreocupadamente apontando para Algo Assustadoramente Indefinido. Talvez o Apocalipse. (MOSCATO, 2007. p. 121, tradução nossa)

Após essas breves reflexões sobre a tetralogia *Órfãos veneno* como um *unicum*, passamos a apresentar, especificamente, os quatro textos que a compõem.

O primeiro texto que encontramos, *Scannasurice/Degolarratos*, um monólogo para intérprete, é uma peça de um ato sobre um travesti que vive em um hipogeu no bairro Quartieri Spagnoli, uma área emblemática de Nápoles, como já comentamos.

*Scannasurice*, em português *Degolarratos*, é um pária, um dos últimos, reduzido a viver no porão de um prédio. Para sobreviver, ele se prostitui à noite, enquanto durante o dia se esconde na escuridão do porão e ruma visões apocalípticas, premonições, contos antigos e lendas. O texto foi escrito, elaborado e apresentado em 1982, nos anos pós-terremoto. A esse respeito, lembramos o violento terremoto que abalou Nápoles e parte da região da Campânia na noite de 23 para 24 de novembro de 1980. Assim, o terremoto e Nápoles tornam-se elementos extremamente simbólicos e universais no texto, relatando não apenas o desastre geofísico e real desse microcosmo, causado pelo tremor de terra, mas também, e acima de tudo, um colapso moral, que a dramaturgia constrói e expande em macrocosmo. O terremoto na peça assume a força corrosiva da homologação global, e Nápoles representa o retrato de uma cidade, genérica e napolitaníssima ao mesmo tempo, que se conforma com os desastres causados pela calamidade natural.

De todo modo, o espaço descrito pela didascália é indefinido, fornecendo, entretanto, elementos que indicam um lugar pós-trauma, pós-desastre, pós-desgraça na ordem do imaginário.

A estrutura dramática da peça alterna momentos distintos, em que o protagonista, *Degolarratos*, dialoga com os próprios ratos, uma metáfora dos napolitanos, que,



diante do terremoto de 1980, não se uniram para reconstruir e curar as feridas, profundas e dramáticas, da cidade e da sociedade pós-terremoto. Pelo contrário, a especulação imobiliária, a corrupção e o individualismo inescrupuloso predominaram na época da catástrofe. É interessante notar que a didascália de abertura indica a presença no palco da bandeira do time de futebol de Nápoles, um símbolo de uma identidade fictícia evidentemente, que mal funciona durante os dias de jogos do time Azzurro<sup>13</sup>, quando a cidade parece pulsar como um único corpo.

Os ratos, como já dissemos, são uma metáfora dos napolitanos, que se adaptaram em massa à uniformidade, ao contrário do que Pasolini profetizou quando declarou que Nápoles e os napolitanos, graças à sua condição a-Histórica, ou seja, fora da História, nunca se adaptariam ao processo de nivelamento cultural por baixo, que, segundo o autor de *Salò ou os 120 dias de Sodoma*, começou a atingir a Itália na década de 1970.

Outro interlocutor do protagonista é um estudante de filosofia que mora no andar superior (em oposição à acomodação desesperada no porão do um prédio, onde mora o protagonista), símbolo de uma humanidade ainda intacta, que, no momento de crise e catástrofe, se dedica ao estudo de maneira profunda e séria. O contato, ainda que imaginário, entre Degolarratos e o estudante dá ao protagonista tons de surpreendente fragilidade. Poder-se-ia dizer que o estudante, presente na cena apenas através das evocações do protagonista, representa o único elemento positivo e salvador de toda a arquitetura dramaturgica. De qualquer forma, o estudante provavelmente é atraído pela estranha figura que vive no porão do prédio, mas fica tímido em relação a um possível encontro real entre os dois.

No entanto, o protagonista volta várias vezes, ao longo do texto, a chamar atenção do universitário, sem sucesso. Um relacionamento impossível, provavelmente, uma metáfora para a indizibilidade e a incomunicabilidade que permeiam os relacionamentos humanos no mundo contemporâneo, no qual todos parecem estar entrincheirados em seu próprio conceito de diversidade e inatingibilidade.

Além disso, o protagonista dialoga com o outro, ou com seu próprio *alter ego*. Nesses momentos notavelmente visionários e oníricos, são apresentadas soluções impiedosas para o câncer que corrói a cidade, a corrupção, a má conduta e, ao mesmo tempo, resgata-se a antiga tradição oral napolitana.

Nesse sentido, *Degolarratos* expressa uma homenagem evidente à Teoria da Arqueologia, de Michel Foucault. Desse ponto de vista, o trabalho do ator é comparável ao de

---

<sup>13</sup> Em italiano, trad.: “Azul”. A cor distintiva do time de futebol Nápoles é o azul.

um arqueólogo, engajado em um exercício metuculoso, constante e delicado de escavação, com o objetivo de recuperar e preservar a tradição, a memória coletiva e a identidade de um grupo social, com a responsabilidade, no entanto, de reviver, reinterpretar e traír a tradição, para que ela permaneça viva e pulsante, e não se transforme em mera convenção.

O texto foi encenado pela primeira vez em 1982, no Teatro Spazio Libero de Nápoles, com direção e atuação do próprio Enzo Moscato, sozinho em cena. Os figurinos eram de Tata Barbalato. Desde então, o texto tem ganhado outras adaptações para a cena. Destacamos a encenação de *Scannasurice* em 2015, com atuação de Imma Villa e direção de Carlo Cerciello e produção da Anonima Romanzi de Nápoles, que ganhou numerosos prêmios nacionais e internacionais, entre os quais o Le Maschere del Teatro 2017 como Melhor Intérprete de Monólogo e o Prêmio da Crítica A.N.C.T 2015 como Melhor Espetáculo.

O segundo texto da tetralogia, *Signurì, signurì.../Sinhurí, sinhurí...*, livremente inspirado no romance *La pelle*<sup>14</sup>, do escritor italiano Curzio Malaparte – pseudônimo de Kurt Erich Suckert (Prato, 1898 – Roma, 1957) –, se passa em Nápoles, em 1943, ano crucial para a Europa inteira. Em 8 de setembro do mesmo ano, o então primeiro-ministro italiano, Badoglio, tornou público o armistício assinado alguns dias antes, em Cassibile, em conjunto com o general norte-americano Dwight Eisenhower e informou, então, os italianos a respeito da rendição incondicional da Itália aos Aliados, desvinculando-se da aliança com a Alemanha nazista, que reagiu invadindo a Itália e causando o início da Resistência e da guerra de libertação italiana contra o nazifascismo. Entretanto, os italianos entraram para a história como traidores dos vencidos e dos vencedores, e o país mergulhou em um caos moral, militar e político até o fim do conflito, em 1945. Americanos, brancos e negros, alemães, napolitanos e italianos convivem por alguns meses, criando um microcosmo convulsivo, marcado pela abjeção, como resultado do conflito bélico e das peculiares circunstâncias históricas, políticas e sociais.

De alguma forma, as cenas e os personagens de *Signurì, signurì...* se alimentam desse hùmus intrincado e multiforme, caracterizado por fatos e sentimentos conflitantes.

Nessa perspectiva, pode-se considerar o diálogo entre Consuelo, Bill, Liz, Fabrizio e Malaparte nas páginas 227 e 229:

CONSUELO

Por sorte, tudo, na Europa, tende a desvanecer. É muito provável que estejamos nos aproximando de uma Idade Média cor-de-rosa salmão.

BILL

(Curioso) Please, what are you speaking about?

<sup>14</sup> O romance ganhou uma nova tradução no Brasil: Malaparte (2018).

MALAPARTE

Cores... tons... nuances.

LIZ

(*A Bill*) Oh, bastard dirty people! What have I said to you before?

FABRÍCIO

(*A Malaparte*) E ainda somos gentis. Não lhes servimos pivete grelhado com milho. Ou quem sabe seja isso mesmo que desejam?

E também o diálogo entre o Velho, a Vedete, Bill e Liz na página 243:

O VELHO

A diferença, minhas senhoras, está toda aqui: os norte-americanos nos vendem os inimigos, e nós, ao contrário, os compramos...

(A Vedete vai até Malaparte. Estende-lhe a mão. Malaparte vira-a e lhe beija o pulso)

A VEDETE

Mas é apenas adiado, não é? Farei o espetáculo bem melhor com algum número a mais... Porém que pena! Teria sido lindo... como dizíamos. (*Fica imóvel*)

BILL

(*A Malaparte*) I must remember to you, gentleman... I must.

LIZ

Now I understand... this bastard, but charming charming Italian people!

O texto consiste em duas partes, cada uma dividida em quadros. A primeira parte começa com o prólogo “Bell’è Babbele” e seis quadros: “A virgem de Nápoles”, “O mercado”, “O bordel”, “Os mendigos”, “Café Chantant”, “A filharada”. A segunda é dividida em quatro quadros: “A Sereia”, “As anãs”, “A ceia”, “Tamurriata negra”.

O conjunto de cenas retrata as práticas adotadas pelos nativos e pelos estrangeiros, pelos vencidos e pelos vencedores, no microcosmo napolitano, em 1943, e, da mesma forma, desenha personagens entre o real e o imaginário, resultado da mistura das aberrações da guerra e da mitologia da antiga Nápoles, a Neápolis grega, cuja fundação, como já comentamos, está ligada ao mito da sereia Parthènope, que tentou em vão enfeitiçar Ulisses com seu canto.

Ao longo do texto, encontramos engraxates/xuxás, que ganham seus centavos nas calçadas da cidade limpando os sapatos dos soldados americanos; os soldados americanos negros, afrodescendentes, que representam uma novidade no panorama antropológico napolitano e se tornam objeto de fantasias eróticas coletivas e, igualmente, uma mercadoria de troca entre os nativos; as virgens, vendidas como objetos raros pelos próprios pais; as freiras

impiedosas e corruptas da igreja católica; as vedetes, que animam as noites dos soldados aliados; a sereia, a própria materialização da cidade de Nápoles, oferecida em uma bandeja de prata aos vencedores, devorada e devoradora, vítima e algoz; e, ainda, monstros marinhos, turistas, aristocratas, mendigos, anões, prostitutas e travestis, num total de quarenta e três personagens e seis categorias de figurantes.

O traço de união entre as cenas e os personagens de *Signurì, signurì...* é o já mencionado Malaparte, uma espécie de barqueiro dantesco, que conduz os forasteiros ao abismo infernal de Nápoles/Babel.

Vale a pena lembrar que o escritor, jornalista e oficial do exército italiano Curzio Malaparte era uma personalidade multifacetada, independente e controversa. Ele passou da adesão ao fascismo na década de 1920 para o antifascismo e, mais tarde, para o comunismo. Em 1933, ele foi banido durante o regime de Mussolini. Malaparte escreveu textos políticos e literários contundentes, incluindo-se os romances *Italia Barbara* (1925), *Kaputt* (1944) e *La pelle* (1950), relatos cruéis das atrocidades da guerra.

No entanto, já em *Signurì, signurì...* parece ser possível traçar sinais da ruptura de Moscato com a importante tradição napolitana que o precedeu. De acordo com Enrico Fiore, de fato, é significativo que o dramaturgo napolitano, na última cena, estabeleça que o jovem garçom dispare um tiro de pistola contra a cabeça do velho, depois que este último pronunciou a última frase: “Addà passà... addà passà ‘a nuttata”<sup>15</sup> (FIORE, 2002, p. 77-78).

A frase inevitavelmente se refere à comédia *Napoli Milionaria!*, de Eduardo De Filippo, e à prestigiosa tradição teatral que ele representa. Vale a pena considerar que a expressão entrou na linguagem comum na Itália, também graças à transmissão das comédias de Eduardo pela RAI (Rádio e Televisão Italiana). Na expressão “Addà passà... addà passà ‘a nuttata”, a noite evidentemente representa a metáfora do momento mais sombrio e crítico de uma situação.

De qualquer forma, poderíamos interpretar o assassinato do Velho pelo jovem Garçom como uma metáfora de ruptura, pelo menos parcial, de Moscato com a Tradição. Mas o que significa “assassinar” a tradição?

Provavelmente, matar metaforicamente a Tradição significa, para Enzo Moscato, como já observamos acima, romper com um modo de escrita teatral que mantém as categorias de início, meio, fim, personagem, enredo, didascália, a fim de se projetar em uma experiência de “palavra vazia”, como acredita Franco Cuomo:

---

<sup>15</sup> Em napolitano; trad.: “Passa logo, vamos... passa logo essa noitada”.

[...] Moscato, na relação Langue/Parole, aborda a questão da linguagem, conscientemente, pelo caminho mais ingrato: o da “palavra vazia”, para usar uma expressão de Lacan, na qual o sujeito parece falar em vão de alguém que se assemelha a ele a ponto de se tornar enganador, sem nunca aderir à suposição de seu desejo. (CUOMO, 2008, p. 75-76, tradução nossa)

De qualquer forma, Moscato, em *Sinhurì, sinhurì...*, narra, como já havia feito em *Scannasurice*, a degradação ética e moral em condições de crise, como se o desastre – o terremoto no primeiro texto, a guerra no segundo – não trouxesse solidariedade e unidade pelo menos entre aqueles que compartilham a mesma condição, mas, ao contrário, como se um vórtice de violência e abuso prevalecesse sobre tudo e todos e subvertesse até mesmo a mais simples regra de vida civilizada.

O texto foi o resultado de um laboratório teatral sobre o romance *La pelle*, que Enzo Moscato conduziu no Liceu Giuseppe Mercalli, em 1981 e 1982. A estreia nacional de *Signurì, signurì...* ocorreu em fevereiro de 1982, durante o carnaval na Basílica de São Lorenzo de Veneza. Enzo Moscato assinou a direção e a dramaturgia; Tata Barbalato, os figurinos. Os intérpretes foram os próprios estudantes do Liceu Mercalli de Nápoles.

O terceiro texto, *Co 'Stell' Azioni/Con 'Stel' Ações* (subtítulo: *S-concerto enfático para as salinas dos desbordamentos*), parte de uma sugestão básica, inspirada em uma obra de Jean Cocteau, *La noche massacrée (Souvenirs) I. Visites à Maurice Barrès*, que Moscato leu e traduziu do francês para o napolitano. É o primeiro texto em que Moscato tenta escrever um texto para o teatro, mas usando a linha da poesia pela poesia, libertando-a de todos os vetores dramáticos convencionais. Na fase de redação, o texto vem organizado em doze seções, que são divididas em subseções, indicadas por números romanos. Somente mais tarde, por ocasião de sua estreia nacional nas cavalariaças do Palácio Real de Nápoles, em 29 de dezembro de 1995, o autor estabeleceu não personagens, mas sim figuras, devido à necessidade de encenação e distribuição de papéis entre os vinte artistas envolvidos, incluindo-se atores e figurantes. Entre elas estão Lacchè, ‘Onna Giuannina (Pazza) de’ Papeli, Bloody sister, Melos, Bizzuchella, Gladiatore, Virgo Dis-Impicatrice.

A encenação de *Con 'Stel' Ações*, devido à própria natureza do texto, leva o diretor Moscato e os trabalhadores históricos de sua companhia, incluindo-se, é claro, os atores e atrizes envolvidos, a reinventar a projeção da palavra, o espaço do palco, o desenho de luz, a relação entre atores e espectadores, o conceito de entrada e saída no espaço cênico, a performatividade dos figurinos, a ductilidade e a mutabilidade dos elementos cênicos e das instalações artísticas.

Enrico Fiore aponta novamente a lacuna entre duas dimensões opostas em

*Con'Stel'Ações*. De acordo com o crítico de teatro, seria suficiente para explicar isso apenas a passagem a seguir, colocada em uma posição fortemente icônica, ou seja, no final:

Do estado das coisas nós sabemos,  
 que é só tudo espuma,  
 esgarçamento, orla, baba,  
 sem contornado perímetro gasoso  
 de um Império,  
 que, ao seu Centro, tem o Ideal,  
 não a Carne,  
 e no qual é uma aposta, um jogo,  
 a corrida até a Matéria [...] (MOSCATO, 2007, p. 93, tradução nossa)

De acordo com Enrico Fiore, os principais temas do texto em questão podem ser encontrados aqui; esse texto, muito mais que os anteriores de Moscato, constitui uma metáfora, ou melhor, um paradigma indiscutível de Nápoles, uma vez que Nápoles é precisamente uma terra de fronteira, na qual o peso de uma tradição ilustre, ainda incisiva, mas agora impraticável em termos de vida cotidiana, e o brilho frio das ordinárias mitologias consumistas veiculadas pelos meios de comunicação de massa, e em particular pela televisão, se encontram e se chocam em um emaranhado inextricável (FIORE, 2002, p. 91).

Pois bem, o texto de Moscato se coloca exatamente em um limite, que é aquele – igualmente metafísico e paradigmático – existente entre os Mortos e os Vivos: onde os Mortos representam o Não dito, a Escuridão, a Velocidade, a Distância, o Desconforto (em uma palavra, a Poesia) e os Vivos representam o Significado, a Luz, a Lentidão, a Promiscuidade, a Aquiescência (em uma palavra, o Conformismo).

O prólogo começa com o *Tantum Ergo*<sup>16</sup>, que será repetido várias vezes na encenação. A primeira seção, “Almas sentinelas”, é dividida em dez fragmentos, que delineiam uma demarcação imaginária entre Vida-Espectadores e Morte-Intérpretes. Na *mise-en-scène*, duas atrizes, Vincenza Modica e Cristina Donadio, presumivelmente duas sereias, mais uma vez remetendo à lendária fundação da cidade de Parthenope, avançam em direção ao público, no espaço monumental das cavaliças do Palácio Real de Nápoles e carregam todas as outras figuras, atores e atrizes atrás de si, à maneira de barqueiras.

Na segunda seção, “Melos” (do latim *melos*, transliteração do grego μέλος, portanto “canto”, “melodia”), som e significante tornam-se centrais. De fato, o canto é um elemento fundamental da *mise-en-espace*; algumas peças são cantadas também em latim pela atriz-

---

<sup>16</sup> Refere-se ao *Tantum Ergo Sacramentum*, hino litúrgico escrito por São Tomás de Aquino no século XIII.

cantora Enza Di Blasio e pelo próprio Enzo Moscato, como uma espécie de liturgia de uma missa laica.

A terceira seção, “Spoon River’s Widow”, livremente inspirada em *Spoon River Anthology*, de Edgar Lee Masters, traduzida para o italiano e o napolitano por Moscato, é interpretada pela atriz Rita Montes, que conduz o espectador pelas atmosferas espectrais, mas repletas de vida, de uma pequena província norte-americana.

Inspirando-se em vários autores que dedicaram várias obras ao conceito de servidão, como Genet e Strindberg, Moscato apresenta uma reinterpretação da figura do laçai, em diferentes seções de *Co’Stell’Azioni*, que encontramos nos fragmentos “Lacaio de Soto”, “Lacaio Pulvis”, “Instruções por Miúda Servidão”. Este último título mais tarde se tornou um texto autônomo para uma montagem distinta. O conceito de servidão, do baixo e do alto da sociedade, de senhores e subordinados, fascina então Moscato, que também retoma elementos da dramaturgia napolitana clássica, de Scarpetta a De Filippo, autores que encenam várias vezes a figura de criados de libré, empregadas domésticas, ajudantes, subordinados e assim por diante, para delinear sua própria proposta autoral da relação dialética entre servos e senhores, com referências filosóficas a Hegel, que falou em seus ensaios a respeito do alto e do baixo e, igualmente, da possível inversão da dialética. Na produção a que estamos nos referindo aqui, os lacaios eram atores muito jovens em libré, Francesco, Gianky e Peppe Moscato, sobrinhos diretos do dramaturgo, que eram crianças na época, remetendo a figuras de criados na virada dos séculos XVIII e XIX. De fato, os jovens intérpretes funcionavam também como contrarregras, isto é, servidores de cena, mas também a serviço do texto, apresentando a visão peculiar de Moscato sobre o criado.

Segue-se a seção *Bloody sister*<sup>17</sup>, interpretada na performance pelo próprio Moscato e seu irmão, Salvio Moscato. Os fragmentos se referem continuamente ao elemento sangue, bombeado do coração pelas duas figuras sinistras e servido nos pratos de pacientes imaginários de um suposto hospital psiquiátrico.

Vem ainda a seção “Biatinha”, que se refere à figura da acólito, isto é, a pessoa, nesse caso a mulher, que cuida do padre. No espetáculo a personagem foi interpretada pelo ator Gino Curcione, que alternava canções religiosas com a atividade profana de jogar tómbola<sup>18</sup>. Como é sabido, na tradição napolitana, cada um dos noventa números do jogo corresponde a um personagem, uma ação ou uma imagem. A seção é composta por três imagens, que foram apresentadas não sequencialmente durante a apresentação, representando partes da vida

<sup>17</sup> Em inglês; trad.: “Irmã sangrenta”.

<sup>18</sup> Trata-se de um jogo de tabuleiro de loteria que se originou em Nápoles no século XVIII.

cotidiana napolitana.

Mais uma vez, encontramos, na seção “Vestíbulos”, interpretada pelo ator Emilio Massa, Dona Juaninha (Louca) das Palhas, uma figura inspirada em uma mulher que realmente existiu no bairro Quartieri Spagnoli, na década de 1950, e assim chamada por acreditar ser a própria rainha Joana II de Anjou-Durazzo (1373-1435). A exótica figura usava pingentes de candelabros, chamados *crastole* em napolitano, palhas na verdade. Inúmeras lendas e boatos foram transmitidos sobre a governante de Nápoles, em particular sobre sua ninfomania e sua crueldade com seus amantes. No texto de Moscato, também há referências a certos fatos transmitidos ao longo dos tempos, dos quais nada se sabe ao certo em termos de sua veracidade, incluindo-se a suposta relação sexual entre a rainha e um cavalo, que a estripou e a matou.

Segue-se a seção o “Ossuário e o rebanho”, na qual encontramos temas recorrentes na escrita de Moscato, quais sejam a vida, a morte e o culto dos mortos, inspirado em práticas profanas e religiosas das quais Moscato participou várias vezes quando criança seguindo uma tia devota, que ajudava a mãe do dramaturgo com seus muitos filhos.

Bem, a tia acima mencionada tinha o hábito, como muitas mulheres napolitanas até hoje, de adotar um morto, escolhendo um entre os muitos ossuários existentes nos hipogeus das igrejas e cuidando dele, polindo seus ossos, trazendo-lhe flores e amuletos. Essas imagens, certamente impressionantes aos olhos de uma criança, transformam-se em visões oníricas, às vezes espectrais e sinistras, na dramaturgia de Moscato. Observamos que é frequente, nos textos do dramaturgo italiano, a presença de uma mulher misteriosa, frequentemente denominada condessa (a Morte?), que professa a prática mortal e exterminadora de bairros inteiros de Nápoles-Universo, quase como a promulgação de uma lei implacavelmente inevitável, que decide a lista dos que vivem e dos que morrem todos os dias, à maneira de uma Parca contemporânea, sem razão e sem sentido, assim como a Morte desde sempre leva suas vítimas.

Segue-se a seção “Virgo Des-Enforcadora (Lamento)”, dedicada a Nossa Senhora, que liberta os condenados à forca. Uma jovem Antonietta De Lillo, atriz e diretora de cinema, a interpreta no palco para Moscato em 1995. Ao longo dos séculos, a prática da forca em Nápoles foi amplamente utilizada durante os domínios espanhol, francês e austríaco. Em particular, a Praça Mercado foi palco de enforcamentos famosos após a revolução napolitana de 1799. Assim, a Virgem de Moscato é uma espécie de Nossa Senhora misericordiosa, que ajuda os chamados *impise*, ou seja, os “enforcados”, em napolitano.

Ainda, a figura O Gladiador, na penúltima seção, refere-se a uma espécie de Caronte, que transporta almas pelos rios Aqueronte e Cócito, afluentes do Estige, que correm no mundo subterrâneo do além-túmulo e que, de acordo com o mito grego, levavam ao



Hades, o reino dos mortos, como adverte a mesma citação do Livro VI da *Eneida*, de Virgílio. A inquietante figura expressa-se em uma linguagem babélica, composta de fragmentos de latim e napolitano.

A décima e última seção, intitulada “Instruções por Miúda Servidão”, trata, mais uma vez, da relação alto-baixo na sociedade que mencionamos anteriormente.

Poderíamos afirmar, em resumo, considerando o que foi apresentado aqui, que o título do texto *Co 'Stell' Azione* refere-se, em primeiro lugar, ao conjunto panorâmico de autores significativos para o dramaturgo napolitano, que encontramos citados ao longo de um caminho não dramático, mas sim poético, poderíamos dizer. Uma espécie de constelação orientadora, portanto, em sua aventura de escrever para o palco. Por outro lado, no que diz respeito ao espetáculo, a encenação foi concebida e depois realizada por Moscato, no papel de diretor, como uma espécie de pequena abertura, composta de muitas pequenas peças interdependentes, que foram dispostas ao longo da narração à maneira de uma constelação, ou melhor, no conjunto das várias linhas narrativas que se entrelaçam no texto e formam uma espécie de imagem astral e, portanto, uma espécie de visão astronômica de seu texto, considerando uma narrativa que não é de forma alguma linear, mas, pelo contrário, nebulosa, mesmo que necessariamente organizada em uma *rēs*<sup>19</sup> cênica.

De qualquer forma, o arranjo do texto tem dois significados: um remete a um céu com suas estrelas dispostas na abóbada celeste, e o outro, mais sofisticado, remete a Jung. O mais famoso discípulo de Freud, de fato, fala das constelações afetivas como núcleos, interiores, compostos de sintomas, sonhos, imaginações ativas, dispostos no inconsciente como elementos astrais.

Também é interessante enfatizar a influência do local escolhido por Moscato para a apresentação de *Con 'Stel' Ações* e excepcionalmente concedido pela Prefeitura de Nápoles. Como já observamos, as cavaliças do Palácio Real, atualmente fechadas ao público, são na verdade uma espécie de passadiço, um espaço subterrâneo retilíneo com arcos laterais muito altos, usado pelos Bourbons para escapar do Palácio em direção ao porto, em caso de tumultos e insurreições. O túnel, como o próprio Moscato explica, representava um limite do ponto de vista da inteligibilidade da palavra, que, uma vez pronunciada, se despedaçava contra as paredes do próprio túnel, mas, de acordo com o autor, ao mesmo tempo, esse limite desempenhava um papel interessante durante a apresentação, pois o espaço distorcia a palavra, transformando-a em um eco para os espectadores. Não é difícil entender que esse efeito sonoro fosse

---

<sup>19</sup> Em latim; trad.: “coisa”, “ação”.

particularmente interessante para Moscato, que sempre colocou em foco, em seus textos, primeiro o significante e depois o significado. Também visualmente, o espaço criou uma sugestão poderosa, imagética e visionária.

Na verdade, novamente de acordo com o autor, quando a peça foi reproduzida em um teatro clássico, com um palco de estilo italiano, a apresentação não teve o mesmo rendimento e poder que teve nas cavaliças do Palácio Real de Nápoles.

O quarto e último texto, que dá título à tetralogia, é *Orfani veleni/Órfãos veneno*, uma expressão inspirada em um semiverso de Rimbaud. A dramaturgia lida com o arquétipo da máscara de Pulcinella/Polichinelo, da *Commedia dell'Arte*. Nessa proposta, Moscato tenta resgatar a origem onírica e sinistra da máscara napolitana, libertando-a dos estereótipos que, segundo o dramaturgo napolitano, a partir de Scarpetta<sup>20</sup>, distorceram a essência do personagem napolitano da *Commedia dell'Arte*, apresentando-o principalmente como um fantoche, um palhaço, um alegre comedor de espaguete.

Poderíamos definir *Órfãos veneno* como uma coleção de textos não homogêneos, nutridos por um substrato teatral e literário rico e variado, napolitano, mas não só, confirmando mais uma vez um estilo de escrita que poderíamos definir como internacionalista, ou seja, se, por um lado, firmemente enraizado na própria cultura e tradição napolitana, por outro, sempre com os olhos abertos para os impulsos vindos de outros escritos, de outras latitudes, precisamente para interpretar melhor as próprias raízes. Além disso, o próprio Moscato enfatizou repetidamente o conceito de que, para ser verdadeiramente fiel à própria Tradição, é preciso traí-la, reinventá-la, contaminá-la, revigorá-la com novas influências, evitando assim cair em uma mera e estéril convenção.

A sugestão do texto, como o próprio Moscato explica na nota introdutória e em uma entrevista que foi concedida a mim no dia 25 de maio de 2023, deriva de um sentimento de medo e inquietação que ele sentia quando era criança, ao encontrar a máscara napolitana nos becos do bairro Quartieri Spagnoli, durante apresentações de teatro de fantoches.

Durante essas apresentações, Polichinelo aparecia para Moscato ainda criança vestindo seu traje tradicional, isto é, o jaleco branco, porém, na frente de sua barriga, costumava carregar dois fantoches, representando duas crianças presas em seu cinto preto, como se sugerisse o duplo de sua natureza, Homem-Mulher, Masculino-Feminino, Paternidade-Maternidade. Portanto, uma espécie de hermafrodita, que dançava com os dois fantoches de

---

<sup>20</sup> Eduardo Scarpetta (1853-1925), ator, diretor e dramaturgo napolitano.

uma forma grotesca, quase obscena. Os E'Zezi<sup>21</sup> foram provavelmente os últimos a propor essa imagem da máscara napolitana, primeiramente com Scarpetta e, mais tarde, com outros artistas, simplificada e submetida a uma interpretação mais tranquilizadora e bem-humorada.

Mais tarde, foram os novos sinais literários e cinematográficos que estimularam o dramaturgo Moscato a dedicar uma obra teatral a Polichinelo: o livro de Romeo De Maio, *Pulcinella, il filosofo che fu chiamato pazzo*, que trata da origem perturbadora da máscara napolitana, e também o filme de Vittorio De Sica *L'oro di Napoli*, baseado na coleção de contos homônima de Giuseppe Marotta. Em um dos episódios do filme, Totò interpreta, de fato, um Polichinelo com uma corcunda, que, através de uma dança que Moscato define como espectral e macabra, parecia estar carregando as pessoas pelos becos em direção a um destino desconhecido e malévolo.

Portanto, segundo o autor, Polichinelo é uma máscara infernal, sulfurosa, vulcânica, inquietante, com uma linguagem perturbadoramente incompreensível, implosiva, desesperada e uma expressão assustadora, que lembra um grito surdo condenado à sua fixidez e inexpressividade. Polichinelo é, além disso, o símbolo da duplicidade, próprio da terra que ele representa. Masculino-Feminino, Belo-Bruto, Alto-Baixo, Água-Fogo, Sublime-Degradado, Nobre-Vulgar, típico da essência da cidade de Nápoles, definida pelo próprio Moscato como a capital dos oximoros.

Especificamente, *Órfãos veneno* é composto de quatro fragmentos que tratam estritamente de Polichinelo e seu duplo feminino, Polichinelo-Zeza, que, por sua vez, se referem à grande tradição teatral de Petito<sup>22</sup> e, igualmente, a *'Suonno 'e 'na Notte 'e Meza Estate*, de Libero Bovio<sup>23</sup>. Combinados com os quatro fragmentos mencionados acima, encontramos outras tantas suspensões, que funcionam, dentro da estrutura dramática do texto, como uma espécie de estranhamento. São versos *remake* de vozes poéticas de Victor Hugo, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva, Rainer Maria Rilke, Federico García Lorca, Walt Whitman, Lautréamont, Rimbaud, Celan, Baudelaire, Mallarmé.

Após essa primeira parte, encontramos as peças: "Polichinelo-Feiticeira", *trompe-l'oeil* inspirado em *Le Fonnachère*, *Le Ecloghe* e *Le Muse Napoletane*, de Giambattista

---

<sup>21</sup> Grupo musical fundado por trabalhadores da classe operária na década 70 com a intenção de oferecer uma nova visão da cultura popular, diferenciando-a da visão burguesa.

<sup>22</sup> Antonio Petito (1822-1876), ator, diretor e dramaturgo napolitano. Foi um dos maiores intérpretes da máscara de Polichinelo do século XIX (VIVIANI, 1992, p. 483).

<sup>23</sup> Libero Bovio (1883-1942), poeta, escritor, dramaturgo e jornalista. Foi autor de muitas letras de canções napolitanas de sucesso (VIVIANI, 1992, p. 555).

Basile<sup>24</sup>; Polichinelo-Vampiro e Polichinelo-Lady Vermina (ou a Morte), de Shakespeare, Webster e Marlowe.

Seguem-se as seções “Metamorfozes ambulantes de Polichinelo”, “Provérbios” e “Cantilena”, que Moscato escreveu a partir da tradição oral napolitana.

A estreia nacional de *Órfãos veneno* foi realizada no Teatrino della Filanda del Belvedere Reale, no Festival Leuciana, em São Lêucio (Caserta), no dia 23 de julho de 2002. Enzo Moscato assinou a direção e a dramaturgia, além de estar em cena como ator junto com os integrantes de seu grupo. Os figurinos e a cenografia foram assinados por Tata Barbalato, o desenho de luz por Cesare Accetta.

---

<sup>24</sup> Giambattista Basile (1583-1632), escritor. Sua obra maior, *Lo cunto de li cunti*, também conhecida como *Pentamerone* [Pentamerão], foi escrita em prosa no dialeto napolitano e consiste em um conjunto de fábulas recolhidas entre o povo e tiradas das tradições locais durante suas viagens. O livro é dirigido às crianças e nele constam vários personagens hoje muito conhecidos, como Cinderela, Rapunzel e A Bela Adormecida, posteriormente também recontados pelos Irmãos Grimm (VIVIANI, 1992, p. 131).

## 2 AS ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL E NOTAS DA TRADUTORA

Traduzir Enzo Moscato representa um desafio não apenas no que diz respeito, em e autor ou à tetralogia escolhida, mas também a aspectos mais gerais. O recorte incide sobre questões teóricas fundamentais relativas aos textos teatrais. A nossa escolha, evidentemente, foi determinada por razões teóricas, artísticas, linguísticas e culturais. Em relação às questões teóricas, é oportuno considerar que muitos autores se dedicam à tradução do texto teatral, todavia o *corpus* teórico referente à Teoria da Tradução do Teatro continua escasso e heterogêneo, apresentando posições muitas vezes contraditórias. Por exemplo, alguns autores – Anderman (1998), Bassnett (2003) – reafirmam a exigência de uma dupla tradução em relação ao texto teatral, uma para a leitura, outra para a encenação, ao passo que outros – Züber-Skerritt (1984), Zatlin (2005) – deixam entrever, timidamente, que essa distinção não se justifica, visto que todos os textos teatrais são escritos para a cena.

Deveras, a Tradução do Texto Teatral apresenta especificidades que demandariam um estudo e uma pesquisa mais ampla e multidisciplinar. O que vem acontecendo frequentemente, na prática, é que o teatro clássico, ou seja, o teatro de referência de todos os tempos, é traduzido, de um lado, pelos especialistas de língua e literatura em geral, vinculados a grandes centros acadêmicos, que, por força de seu ofício, privilegiam as regras e a estrutura da língua escrita, e, por outro, pelos especialistas do Teatro, que focalizam a atenção na palavra como performance, priorizando a oralidade e sacrificando, às vezes, elementos sintáticos, semânticos e pragmáticos dos textos, o que leva, em alguns casos, a verdadeiros equívocos acerca do discurso que sustenta a arquitetura dramática. De fato, se existem muitos exemplos felizes em ambas as modalidades, é também verdade que a maioria das edições de teatro publicadas pelas editoras universitárias é aproveitada apenas pelos estudantes e pelos pesquisadores; em contrapartida, aquelas traduções realizadas pela classe artística raramente são publicadas, contentando-se em ser apresentadas apenas *on the stage*.

Em outras palavras, a tradução acadêmica, na maioria dos casos, não atende à exigência expressiva necessária aos artistas, ao passo que a tradução teatral, resultado de um processo de *messa in scena*, que nega qualquer compromisso com o texto e que reivindica uma plena liberdade de interpretação, não satisfaz aos linguistas e aos tradutores profissionais, por causa do seu aspecto marcadamente arbitrário.

Em relação ao teatro contemporâneo a situação é ainda mais obscura, por causa do mercado, que é, sem dúvida, mais restrito, em comparação com o teatro clássico. Na maioria

dos casos, quem traduz o teatro novo são os próprios atores ou voluntários de uma ou outra companhia teatral interessada nesta ou naquela obra; há ainda a frequente demanda de promotores de eventos ou de festivais internacionais, estimulados principalmente pela exigência da representação de um texto estrangeiro no próprio país ou de uma peça nacional no exterior; eles terceirizam para tradutores fortuitos, escolhidos ao acaso, o trabalho de versão para a língua do país acolhedor.

Eis uma reflexão sobre o papel do tradutor de teatro, feita por Cristina Vinuesa, professora da Universidade Complutense de Madri, plenamente compartilhável: “[...] sin embargo, cuando uno se encuentra con un traductor teatral, suele ocurrir, que se haya hecho traductor así, sin pensarlo realmente, sin más, como un fruto del azar, porque surgió tras un encuentro con un autor, unos amigos actores, un festival” (VINUESA, 2013, p. 283).

Nesse contexto, o presente projeto deseja ser uma contribuição, ainda que mínima, no avanço da Teoria da Tradução do Teatro, tentando interceptar os mecanismos de uma nova metodologia de tradução do texto dramático, adotando como base teórica principal as colocações de Campos (2011), Meschonnic (2009) e Berman (2013).

Em relação aos aspectos linguísticos específicos da obra, é necessário considerar que o teatro italiano contemporâneo encontra dificuldades no campo da tradução por ser escrito e encenado, na maioria dos casos, nas *outras* línguas da Itália.

Apenas alguns exemplos, entre os artistas mais expressivos no panorama teatral nacional italiano do século XX, até o início do século XXI, que escreveram a própria proposta dramaturgica nas outras línguas da Itália: Luigi Pirandello (siciliano), Dario Fo (dialetos do centro-norte), Eduardo De Filippo (napolitano), Marco Paolini (veneziano), Spiro Scimone (siciliano) e o próprio Enzo Moscato (napolitano).

Consequentemente, poderíamos afirmar que é necessária uma competência linguística específica nas línguas usadas pelos autores citados acima para enfrentar a tradução de obras-primas do teatro italiano. Vale recordar que, dos autores italianos mencionados acima, apenas Pirandello e Fo traduziram para o italiano a parte da própria produção dramaturgica, escrita nas outras línguas da Itália.

Em vista disso, é bom realçar que o objeto específico do presente projeto, isto é, a tradução integral para o português do Brasil da tetralogia *Orfani veleni*, de Enzo Moscato, foca em textos escritos com base em napolitano. Nessa empreitada, propõe-se, portanto, a tradução integral do texto, considerando-se que a autora do projeto é napolitana, nascida de mãe igualmente falante do napolitano e que, por conseguinte, foi criada em língua napolitana, ou seja, alfabetizada nesse idioma.

Como comentado anteriormente, a Teoria da Tradução do Teatro não conta ainda com uma ampla e consolidada literatura.

Todavia, de alguma maneira, para uma abordagem correta, acreditamos seja fundamental, em primeiro lugar, estabelecer os elementos distintivos de um texto teatral para, subsequentemente, identificar quais possam ser as coordenadas da tradução do teatro. Poder-se-ia afirmar, como princípio fundamental, que o texto teatral extrapola o fazer literário, isto é, resulta em um texto escrito, mas que é pensado para a oralização.

Da mesma maneira, poderíamos ousar fazer uma distinção entre texto teatral e dramaturgia. O primeiro, o texto teatral, é o registro escrito da parte verbalizada de uma performance. A segunda, a dramaturgia, é o registro escrito da composição cênica de distintas linguagens teatrais, que, mais que palavra, incluem, entre outros elementos, a luz, o figurino, a cenografia, o movimento. Aceitar isso significa aceitar que o texto teatral é o registro de apenas um dos códigos que compõem a linguagem cênica; sendo assim, ele, o texto, não pode expressar a plenitude da intenção artística por si só. É desse modo que, discordando de Pavis (2008), pressupomos um texto teatral que, embora incompleto por definição, possa sugerir e indicar, nas suas lacunas, aberturas prontas para preenchimento pelo ator. Não cabe ao tradutor preenchê-las; pelo contrário, mantê-las é mostrar a particularidade do texto para a cena. O texto que propomos não se explica. É lacunar e fragmentado.

Todavia – e agora seguindo pressupostos de Pavis (2008) –, para traduzir as peças teatrais em questão, buscamos integrar, em uma só experiência, o teórico da tradução e da literatura, o encenador e o ator; por isso, nós, atores-teóricos-filólogos, estabelecemos nesses moldes a tradução deste doutorado.

Em *O teatro no cruzamento de culturas*, Pavis afirma: “No teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores [...]” (PAVIS, 2008, p. 124). Por tal motivo, cada frase da versão aqui apresentada foi experimentada e testada em voz alta, com o corpo em movimento. Não explicamos as situações difíceis do texto (as quais serão resolvidas pelos elementos cênicos) nem desdobramos frases no sentido de esclarecê-las. Pautamo-nos pelo texto de Moscato sem interferir nem aumentar ou diminuir nem mesmo enobrecer ou vulgarizar suas palavras.

Ademais, o texto teatral, como antecipamos, é pensado para a oralidade – e assim o fizemos na tradução que apresentamos neste doutorado –, embora seu registro se faça através do recurso da escrita, sacrificando todos os aspectos prosódicos, isto é, as ações possíveis nos atos de fala e as diferentes estruturações dos enunciados. Por exemplo, a maneira de perguntar algo, que na escrita é marcada, exclusivamente, com o ponto interrogativo, é realizada pelo

falante e, em específico, pelo ator em cena, em um largo campo de variedades de tipos de perguntas que carregam distintos significados, nuances e intenções.

Nessa perspectiva, poder-se-ia afirmar que o texto teatral se realiza apenas quando encontra a cena e que ele, frente à contingência de ser ato a ser realizado, deve até repetir-se muitas e muitas vezes para fixar-se na sua partitura definitiva. Por nosso lado, tentando minimizar a distância entre o texto e a cena, já na tradução, atuamos igualmente como atores de tradução, performatizando cada frase antes de estabelecê-la. Segundo tais reflexões, parece razoável pensar que a atuação do ator, já no ato de traduzir, pode unificar a suposta divisão entre o texto para ler e o texto para encenar.

Portanto, buscamos flexibilizar a lógica da escrita e da poética pulsante do autor, experimentando a escritura tantas vezes quanto necessário para encontrar uma possível forma definitiva que siga a lógica da cena. Pretendemos atenuar a distinção entre os dois tipos de texto sem fazer juízo de valor. Espera-se que tanto um quanto outro possam se desenvolver a contento, mantidas as duas finalidades. Sobre isso, nota-se que os textos de Enzo Moscato que aqui se apresentam foram publicados, após muitos anos de réplicas, por escolha do autor, que afirma no prefácio da tetralogia *Orfani veleni*:

As duas duplas de textos teatrais, aqui apresentados, *Scannasurice/Signuri*, *Signuri... e Orfani veleni/Co'Stell'Azioni*, foram escritas, a primeira, entre 1980 e 1982 e, a segunda, entre 1990-2002 e 1995-2002, e o longo período de tempo que os textos tomaram para serem, mais ou menos, arrematados, deveu-se não à minha preguiça, mas às necessárias representações, ou réplicas, às quais os submeti nesses anos, para interrogá-los, descosê-los, decompô-los da cabeça aos pés, como vestuários insatisfatórios, inadequados, e depois recosturá-los, recompô-los, na forma definitiva que mais me agradava e que, na presente tetralogia, decido-me a apresentar. (MOSCATO, 2007, p. 7, tradução nossa)

A declaração acima confirma que os textos aqui propostos para a tradução foram encenados muitas vezes antes de chegar a sua forma definitiva. Com tal resultado, acreditamos estar diante de uma obra consolidada para o teatro e adequada para estabelecer uma tradução que se situe na fronteira criada pelo autor, ou seja, entre a escritura teatral e a oralidade.

Essas vivências de Moscato, somadas às reflexões de Pavis – “Para pensar o processo de tradução teatral seria preciso interrogar ao mesmo tempo o teórico da tradução e da literatura e o encenador ou ator, assegurar-se de sua cooperação e integrar o ato da tradução à esta translação [...]” (PAVIS, 2008, p. 124) –, apontam o benefício da colaboração entre profissionais do campo da Língua e da Literatura e os da área do Teatro para melhor resultado na tradução de um texto teatral.



Essa nova prática de tradução seria desejável não apenas para gerar textos teatrais traduzidos com preocupação dramatúrgica, mas, ainda, para diminuir uma distância estéril entre Teatro e Academia, entre quem estuda a teoria e quem pratica o teatro e, sobretudo, para unir competências com a finalidade de potencializar novas linhas de pesquisa.

É necessário esclarecer que o escopo de um grupo assim estabelecido, interdisciplinar e dinâmico, não visa à produção de uma versão definitiva do texto original na língua de chegada, mas, sim, à materialização de uma tradução que atenda tanto às exigências acadêmicas quanto àquelas mais artísticas, uma vez que o objetivo de um grupo de tradução teatral deve ser aquele de chegar a um registro o mais íntegro possível do texto teatral original, para que esse possa ganhar nova vida na cerimônia cênica em outro idioma.

Produzir esse tipo de tradução significa, de um lado, preservar a tradição linguístico-filológica e, de outro, exaltar os aspectos dramáticos do texto teatral original. Em outras palavras, significa traduzir o texto teatral na perspectiva de um especialista em teatro e, igualmente, na de um especialista da língua de chegada.

Ademais, afirmamos – sempre nos referenciando nos postulados de Patrice Pavis – , que a tradução do texto teatral deve passar por quatro fases, necessárias a tornar o texto da cultura-fonte (T0) acessível ao público da cultura-alvo (T4). Na primeira fase, a ideia do autor passa a ser formalizada em um texto escrito denominado T1, que segue, exclusivamente, as regras da escrita. Na segunda fase, na concretização dramatúrgica, o sistema de personagens e de ações é recriado no código da escrita teatral no texto T2. Subsequentemente, o texto encontra a cena e se adapta aos corpos dos atores e ao espaço cênico, no texto T3. Finalmente, em T4, o texto vai sendo recontextualizado na cultura e no sistema de significações da cultura-alvo (PAVIS, 2008, p. 126).

Também a tradução de *Orfani veleni* que oferecemos aqui passou por um processo de análise desse tipo, garantia de importantes escolhas, a começar pela dos títulos das peças. Por exemplo, optamos para traduzir o título do primeiro texto, *Scannasurice*, por *Degolararratos*, adotando o plural, contrariamente ao nome do protagonista do texto, no singular, com o propósito de ampliação de sentido e conforto cultural para o leitor/espectador brasileiro, que poderia se identificar com alguns personagens históricos, como Tiradentes.

Assim, no segundo texto da tetralogia, *Signuri, signuri...*, decidimos não traduzir “Signuri” por “Sinhozinho”, “Sinhazinha”, “Senhorinha”, “Senhorita”, ou pronomes que tais, por serem tratamentos datados e que fazem distinção de gênero.

Optamos pela expressão “Sinhurí, sinhurí...”, transliteração do título original que dele mantém a desejada ambiguidade de gênero e ainda o número de letras, a pontuação, a

tonicidade, a sonoridade e, sobretudo, a repetição enfática e o ritmo, produtores de sentido (MESCHONNIC, 2009), no caso, e em especial, de sentido rogativo.

Além disso, tal transliteração conserva a formalidade no tratamento requerida pelo distanciamento entre os locutores, no caso, entre vencidos e vencedores, considerando o contexto histórico do texto, a Segunda Guerra Mundial, contingência histórica da população napolitana, em sua resistente sabedoria, que sempre combinou embate e convivência, aparente subserviência e ironia, antes, durante e após o período da guerra, circunstância plenamente reconhecível pelo público brasileiro e, guardadas as devidas proporções, até transponível para a sua própria realidade. E, além disso, com essa transliteração se preserva a estranheza que uma tradução deve trazer da língua de partida para a de chegada (BERMAN, 2013).

Em relação ao título do terceiro texto da tetralogia, *Co'Stell'Azioni*, o termo cria um jogo peculiar na língua de partida. O elemento fonético leva imediatamente ao campo semântico das estrelas, em específico à ideia de constelação. Todavia, o autor optou por dissecar a palavra e escrevê-la dividida em três elementos distintos, usando a ferramenta do apóstrofo. Dessa forma, a pronúncia permanece inalterada, enquanto o campo semântico é ampliado. De fato, além de transmitir a ideia central da constelação, a forma como o título se apresenta escrito introduz três outros elementos semânticos: “com”, “estrelas”, “ações”. Assim, raciocinamos sobre duas imagens diferentes, unidas e concentradas pelo autor no título do terceiro texto da tetralogia. Especificamente, uma é fixa, sugerida pelo som, o elemento fonético do termo, a saber, as constelações, que remete à ideia de algo disposto na abóbada celeste, como imagem fixa e inalterada. Por outro lado, a deglutinação morfológica do termo, ou seja, a separação dos elementos morfológicos no ato da escrita, remete a uma imagem de movimento. E, precisamente, “com estrelas ações” sugere a ideia de praticar ações com as estrelas. Provavelmente, aqui o termo “estrela” se torna metáfora do desejo, lembrando a origem etimológica da palavra, isto é, o latim *desiderium* (*de- sideris*), literalmente, “sem estrela”. Na tentativa de repropor o mesmo jogo duplo entre elemento fonético e morfológico do título na língua de partida, optamos por traduzir o título como *Con'Stel'Ações*, mantendo a ideia semântica central de constelação e sugerindo uma maneira de escrever ações com estrelas, contando também com a identificação, em português, de um elemento em três, pela divisão morfológica. Contudo, o elemento semântico central, representado pelo termo “estrela”, foi parcialmente sacrificado. Usamos o termo “estela”, que foneticamente remete ao étimo latim (*stella*) da palavra “estrela”, desprovido de seu elemento inicial, “e”, e com contração de seu elemento final, “a” (em elisão por meio do uso apóstrofo), com o termo “ações”. Dessa forma, acreditamos ter mantido pelo menos a ideia semântica central de “constelação”, deixando o som

inalterado do termo e remetendo a outra imagem de movimento acima comentada, a de ações com estrelas.

Por fim, com relação ao último texto, *Orfani veleni*, que, como vimos no primeiro capítulo, refere-se livremente ao verso de um poema de Rimbaud, “Les étrennes des orphelins”, optamos pela transliteração do título original, que dele mantém o mesmo campo semântico e ainda o número, o gênero, a tonicidade, a sonoridade, isto é, *Órfãos veneno*. Acreditamos que nossa escolha tenha preservado também uma sensação de estranheza no leitor-espectador brasileiro, assim como faz o título original no leitor-espectador italiano, uma vez que a imagem sugerida pelo título mistura dois elementos aparentemente contrastantes entre si, a saber, o substantivo, flexionado no plural, “órfãos”, que se refere a pessoas desprovidas, desamparadas, que perderam os pais, e o segundo elemento, “veneno”, que remete à ideia de uma coisa ou de um sujeito contaminado, envenenado, e que cria, então, um choque quando justaposto a um termo que define não uma pessoa ou uma coisa, mas sim uma condição, como justamente acontece com o termo “órfãos”; “veneno” funciona, nesse caso, como um determinante específico, como uma caracterização do tipo de órfão e, por isso, não se flexiona.

Analisando outros aspectos, a inteira tetralogia *Orfani veleni* apresenta também características de escrita poética, tanto pela peculiaridade estilística de Enzo Moscato, intitulado hoje “poeta da cena italiana”, quanto pela presença nos textos de poemas e letras da renomada tradição musical napolitana.

O processo tradutório desses fragmentos e, igualmente, desses textos se baseou na teoria e na metodologia da “transcrição”, desenvolvida ao longo de muitos anos de prática tradutória por Haroldo de Campos, que, subsequentemente, por sua vez, a teorizou com base em dois ensaios fundamentais à sua pesquisa: “Aspectos linguísticos da tradução”, de Roman Jakobson, e “A tarefa-renúncia do tradutor”, de Walter Benjamin.

De acordo com Jakobson, a poesia é intraduzível: “[...] a poesia, por definição, é intraduzível [*poetry by definition is untranslatable*]. Só é possível a transposição criativa [*creative transposition*]” (JAKOBSON *apud* CAMPOS, 2011, p. 12).

Sendo assim, de acordo com Roman Jakobson e Haroldo de Campos, a matéria poética precisa, no processo tradutológico, de uma operação de recriação na língua de chegada, ou de transcrição, para usar a terminologia elaborada pelo poeta, crítico e tradutor brasileiro.

A saber, para Haroldo de Campos, o tradutor deve ser capaz de desmontar a máquina de criação e remontá-la na língua de chegada. Em outras palavras, o tradutor deve conhecer o mecanismo secreto, interno à obra, para poder recriá-lo no contexto de chegada. Devemos lembrar que, para Haroldo de Campos, é impossível estabelecer regras predefinidas,

pois a máquina de criação apresenta-se diferente em cada texto: “Transposição [...] uma viagem com seu próprio percurso, sua própria paisagem” (CAMPOS, 2013, p. XIII).

Com essas premissas teóricas, seguimos apresentando algumas questões práticas de tradução, operando uma distinção, isto é, primeiro analisando a primeira dupla de textos *Scannasurice/Signurì, signurì...* e, subsequentemente, *Co’Stella’Azioni/Orfani veleni*, uma vez que, como já observamos, as duas duplas se apresentam com estrutura e estilo muito diferentes entre elas e, conseqüentemente, oferecendo desafios distintos de tradução.

Isso posto, em primeiro lugar gostaríamos de ressaltar que na tradução de *Scannasurice/Signurì, signurì...*, optamos pelo *layout* vertical da página, uma vez que os dois textos se apresentam em forma monológica ou dialógica.

A seguir, tentando trilhar o caminho de “readoção da forma”, sugerido por Haroldo de Campos, como vimos acima, traduzimos algumas canções e cantilenas presentes nos primeiros dois textos teatrais em apreço, tentando recriar rima e ritmo.

Segue-se um exemplo, do texto *Scannasurice*, na página 100, que diz respeito a um trava-língua:

“Pizzi-pizzi Tràngulo...  
e la morte di San Tràngulo... e San Tràngulo e pipì,  
e saracino faceva e pipì,  
e saracino faceva ‘o pane  
e tutte’e mosche s’o magnavano, e s’o magnavano a poco a vota,  
pellerì – pellerò, chi è l’urdemo jesce ‘a fora!”

Foram feitos vários ensaios na tentativa de encontrar os vocábulos mais sonoros e ritmados para reconstruir e recuperar o ritmo da língua original na língua de chegada. Esse tipo de teste levou também a perceber que, acrescentando a consoante “S” ao termo “Tràngulo”, privado de significado tanto na língua de origem quanto na língua de chegada, podia-se agregar um conteúdo semântico ao termo originário que evocasse o título da peça, *Degolarratos*, com base no vocábulo “Stràngulo”. O texto ficou assim:

“Pizi-pizi-Stràngulo...  
morte de São Stràngulo...  
São Stràngulo piri-pipí,  
e o sarraceno fazia pipí, sarraceno fazia pãozim,  
e toda mosca comia ali,  
e eles comiam, de pouquim em pouquim,  
palerí, paleró, quem saiu foi tu!

A nênia que se segue também apresentava algumas dificuldades de ritmo:

E nonna nonna, e nonna nonnarella,  
o bobo comeu a ovelha...  
E nonna nonna, e nonna nonnarella,  
O lobo comeu...  
O lobo... O lobo...

Depois de inúmeras tentativas, escolheu-se eliminar o terceiro *nonna* (avó) do primeiro e do terceiro verso e acrescentar o adjetivo “bobo” no segundo verso (p. 133):

E nonna nonna, e nunnarella,  
lobo bobo comeu a ovelha...  
E nonna nonna e nunnarella,  
O lobo comeu...  
O lobo... O lobo...

Igualmente, em *Signurì, signurì...* procuramos recriar na tradução o poder imagético dos poemas presentes no texto. Seguem-se alguns fragmentos como exemplos:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Ah, Giesù! Da quala parte d’e mure, stanotte, amma piglià l’acqua da morte? (p. 144)	Ai, Jesus! De qual lado dos muros, nesta noite, devemos tomar a água da morte? (p. 145)
‘Embè, quanto stimate ‘a palla ‘e vrito, chi vo’ stà buono adda sapè ‘a riggetta. (p. 192)	E aí, para consultar a bola de cristal, devo ser muito bom, ser o tal! (p. 193)
A Floridiana <sup>25</sup> ? Ma metto ‘mmiez’o ppane! (p. 198)	A Floridiana? Essa eu como com banana. (p. 199)
E Ciccillo ‘o vecchio pazze s’arrubbaie ‘e matarazze, e l’America pe’ dispetto l’ha scippato ‘e pile a pietto. (p. 248)	E Titilo, o velho louco, roubou do muito e do pouco e a América por vingança, tratou de esvaziar-lhe a pança. (p. 249)

O primeiro exemplo é um fragmento do poema de abertura do texto “Bell’è Babbele”. A tradução literal do verso é: “Ah, Jesus! De qual lado dos muros, nesta noite, devemos pegar a água da morte?”. Optamos por usar o verbo “tomar”, que também significa “pegar” e que amplia o significado, pois pode ser entendido como “beber”, já que se refere a “água”. Dessa forma, acreditamos ter preservado a ambiguidade contida nas redes subjacentes ao poema de Moscato. Esse poema apresenta o cenário que encontraremos na peça, a antiga

<sup>25</sup> Um parque municipal de Nápoles.

cidade de Babel, atravessada por línguas e culturas estranhas umas às outras, porém unidas por contraditória inteligibilidade: “[...] Na Babel todas as línguas se falam, por isso, apenas uma é falada, orgulhosa, compacta, consistente... como uma maçã ainda verde” (MOSCATO, 2007, p. 45, tradução nossa).

Na Nápoles-Babel a ordem das coisas está subvertida. As imagens criadas no prólogo parecem desenhar um espaço da ordem do circo, da magia, quase remetendo ao cinema feliniano. É a esse mundo virado do avesso que o dramaturgo nos leva para encontrar as personagens de *Signuri, signuri...*: “[...] Na Babel mandam as pedras e os anões... Saídos dos repolhos, banhados de estrelas. Da Babel não se sai e não se entra, jamais...” (MOSCATO, 2007, p. 45, tradução nossa).

O segundo exemplo é um fragmento da letra de uma famosa canção napolitana escrita por Giovanni Capurro (1859-1920), autor também da famosíssima ‘*O sole mio*. O texto trata de um filósofo bêbado, cujo apelido é Totonno e’ Quagliarella. O protagonista, apesar das dificuldades da vida, reage com ironia e tenta se virar com os problemas do cotidiano. No verso em análise, a bola de cristal, imagem da primeira parte do verso, permanece na tradução. Diferentemente, a segunda parte, que traduzida literalmente seria “quem quiser ficar bem deve conhecer a receita”, se tornou, na tentativa de transcrição, por razões métricas e de conteúdo, “devo ser muito bom, devo ser o tal!”.

O terceiro exemplo, na fala de Zeza/Pulcinella (personagem ambíguo superpondo o elemento masculino ao feminino, síntese entre Pulcinella/Polichinelo, a famosa máscara napolitana da *Commedia dell’Arte*, e Zeza, diminutivo de Lucrezia, sua esposa), o que pareceu-nos mais urgente foi traduzir o ritmo como produtor de sentido, baseando-nos na teoria de Meschonnic (2010): “É preciso passar da filologia à poética, do sentido ao modo de significar, do descontínuo do signo ao contínuo do ritmo e da prosódia como semântica não lexical”. Nesse viés, a tradução literal do verso “A Floridiana? A coloco no meio do pão” se tornou “A Floridiana? Essa eu como com banana”.

Da mesma forma, foi traduzido o último exemplo, um verso da letra *Tammurriata nera*, canção napolitana escrita em 1944, com música de E. A. Mario (1884-1961) e letra de Edoardo Nicolardi (1878-1954). A canção se refere aos numerosos casos de nascimento de crianças negras, filhos de mães napolitanas e soldados afrodescendentes durante a Segunda Guerra Mundial. Ela teve um sucesso estrondoso na época e foi interpretada por muitos artistas famosos. Com o tempo, foi considerada racista e depreciativa. A tradução literal do verso em análise, “E Titilo, o velho louco, roubou os colchões, e a América por revanche lhe tirou os pelinhos do peito”, traduziu-se como: “E Titilo, o velho louco, roubou o muito e o pouco, e a

América, por vingança, tratou de esvaziar-lhe a pança”.

Outra reflexão que se fez necessária foi acerca da escolha do pronome de tratamento a ser empregado no texto. A dúvida era entre o uso dos pronomes “você-vocês” ou “tu-vós”. A questão era qual opção seria mais adequada para reproduzir o texto de Moscato. Para isso foi fundamental levar em conta tanto as argumentações dos professores, que afirmavam que o uso contínuo no palco dos pronomes “você-vocês” criaria equívocos, além de ambiguidades, quanto dos atores, que percebiam como hostil e estranho o uso do “tu-vós” em cena.

O debate levou ao entendimento comum de que o uso de “tu-vós” para o tipo de texto apresentado se torna necessário em cena. Ele caracteriza, pois, o embate necessário de um diálogo inequívoco entre o protagonista e os ratos. Para suavizar e tornar fluente a fala, foram eliminados alguns “vós” ao longo do texto, aqueles que tornavam a fala muito forçada e que poderiam ser dispensados graças à flexão verbal.

Outra passagem que merece destaque está na página 86, é de *Scannasurice* e consiste na frase “Che faie lloco, a mammà?”, traduzida como “Que podes aí, sua mãinha?”. A frase é um exemplo de “vocativo inverso”, típico do napolitano e de apenas algumas línguas do centro e do sul da Itália: “A autoidentificação do emissor de um turno dialógico, paralela e simétrica à identificação do destinatário com um vocativo, representa o assim chamado vocativo inverso”<sup>26</sup> (MAZZOLENI, 2011, p. 350, tradução nossa).

Ou seja, o emissor se identifica no fim do enunciado com o termo que indica sua relação de parentesco com o interlocutor. Por exemplo, enquanto em português durante um eventual diálogo entre mãe e filho, a mãe costuma identificar o interlocutor, isto é, o filho, como nas frases “Vem aqui, filho”, “Come, filho”, etc., em napolitano a mãe refere-se ao filho identificando o próprio *status* de mãe, usando expressões do tipo: “Viene ca’, a’ mammà!”, “Mangia, a mammà” (“Venha aqui, sua mami”, “Come, sua mami”). Em português não existe o “vocativo inverso” e optou-se por traduzir a frase “Che faie lloco, a mammà?” com a modalidade de tradução literal, escolhendo deixar à tarefa do ator expressar que o termo “mami” não está se referindo ao interlocutor, mas sim ao emissor da frase. Em relação aos nomes próprios de pessoas foram adotadas soluções distintas para cada caso. Por exemplo, na página 81 (*Scannasurice*), o nome Ciccibacco, que se refere ao demônio de Cartesio e que na tradição oral napolitana indica uma pessoa ridícula, foi traduzido em português com Titibaco por transliteração, com a finalidade de manter o som da língua original. De fato, o grafema <c> em napolitano se realiza, nesse termo, com o fonema /t/.

---

<sup>26</sup> No original: “L’auto-identificazione del mittente di un turno dialogico, parallela e simmetrica all’identificazione del destinatario con un vocativo, costituisce il cosiddetto vocativo inverso”.

Desse modo, a sequência vogal-consoante “Titi” é familiar ao som do português, ainda que não carregue significado, enquanto o termo *bacco* remete imediatamente a Baco, o deus do vinho e do teatro, criando assim um neologismo legível pelo espectador brasileiro.

Por transliteração foram traduzidos também os nomes Rusina/Rusinha, na página 85/86, Don Petruccio/Dom Petrussio, na página 87/88, Munaciello/Munachielo, na página 109/110.

Alguns nomes da tradição oral popular napolitana que não apresentavam equivalentes na cultura brasileira foram traduzidos com as modalidades de tradução voltadas para a modulação e a adaptação, recorrendo ao cenário literário brasileiro. Por exemplo, os nomes *zazzariello* (termo de origem longobarda, derivado de *zazera*, que significa “cabelo comprido”, usado como apelido de alguém sujo) e *spavàre* (termo de origem napolitana, derivado de *spavo*, “aquele que trabalha com barbante”, usado como apelido de alguém solitário), na página 95, foram traduzidos o primeiro como Jõe Bexiguento e o segundo como Catrumano, ambos nomes de personagens do universo literário rosiano, que remetem, respectivamente, a personagens imundos (isto é, repulsivos por causa das marcas de varíola no rosto) e a retirantes.

Caso diferente foi o do nome *sansara* (substantivo feminino napolitano que indica uma figura mediadora na sociedade, que ajuda a conectar pessoas, fechar negócios e casamentos em troca de uma comissão), na página 99. Nesse caso recorreu-se a um nome inventado que pudesse carregar o sentido associado a esse tipo de figura estranha à cultura brasileira: Dona Auxiliadora, usado também no diminutivo, Dona Dora.

Em *Signurì, signurì...* apresentou-se o mesmo desafio. A peça conta com quarenta e três personagens definidas e cinco categorias e grupos indefinidos. Estes últimos foram traduzidos literalmente assim: “lixeiros”, “travestis”, “pescadores”, “monstros marinhos”, “mulheres”.

Os personagens com nomes estrangeiros foram mantidos como no original na tradução aqui apresentada: O Marine Joe (*marine*, marinheiro da Marinha militar americana), Bill, Liz, Jean-Louise, George. Os nomes no diminutivo, em napolitano e italiano, foram transcritos em português como Santinho, Luisinho, Nitinha Cocaína, Çãozinha, Rosinha, Bebela. Outros nomes em napolitano e italiano, que seriam possíveis no cenário brasileiro, foram deixados como no original, apenas mudando-se o acento grave para agudo ou para circunflexo quando foi preciso, adaptando-os, dessa forma, ao sistema fonético-fonológico da língua portuguesa do Brasil.

São exemplos disso: Naná, Ritú, Marí, Bigiú, Rará, A Princesa de Cândia e, ainda,



Brigite, Tanganica, Ana, Susy, Zeza/Pulcinella, Pupela, Consuelo, Ângela, Malaparte, Irmã Afonsina. Já alguns nomes passaram por um processo de transliteração, tais como Xuxá, Quiuquiú, Tubetielo, Titilo. Finalmente, houve nomes que propiciaram a tradução literal, como: O Garçom, A Virgem, Aguadeiro, O Sacristão, A Vedete, O Guapo, A Velha do Carnaval, O Pescador, A Sereia, Fabrício, O Velho, O Menino.

Em relação aos nomes de ruas, praças e lugares citados no texto, esses foram traduzidos, na maioria dos casos, na modalidade literal, considerando-se que a Nápoles descrita pelo Enzo Moscato não é um lugar nitidamente real, mas, de fato, pende para um entrelugar, suspenso entre sonho/pesadelo e realidade, próximo do onírico e, paradoxalmente, da existência cotidiana. Assim foram traduzidos Piazza Mercato/Praça Mercado, na página 81/82, ‘Ncurunata/Coroadá, Via Medina/Rua Medina, Piazza Borsa/Praça Bolsa, Rettifilo/Retifilo, Zecca/Zeca, na página 87/88, Cape’monte/Capemonte, Vicaria/Vicária, Stella/Estrela, na página 91/92, Salita Concordia/Alto da Concórdia, na página 99/100, Muntevergine/Monte Virgem, na página 115/116, *all’aria d’o castiello*/"ao ar do castelo", com o objetivo de recriar um lugar verossímil e irreal ao mesmo tempo também no imaginário coletivo brasileiro.

Caso singular representou o termo Secondigliano, na frase "comm’è succiso a Secondigliano", na página 85. Trata-se do nome de um bairro periférico de Nápoles que remete a um fato histórico ocorrido à época, a saber, o incêndio de um ônibus em protesto popular. Nesse caso, tratando-se de um fato real, que também já aconteceu no Brasil, escolheu-se não usar a modalidade de tradução literal, mas sim universalizar o drama dos populares e a prática do protesto. A opção foi reproduzir o imaginário contestador através da modalidade de adaptação a um contexto sociocultural brasileiro com o uso do termo "Metropolitano", que remete ao plano semântico do transporte urbano não apenas em Minas Gerais, mas igualmente em todo o território nacional e, quiçá, internacional. A frase foi traduzida da seguinte forma, "como aconteceu no Metropolitano".

Com referência às expressões onomatopaicas presentes nos textos, optamos por reproduzi-las na modalidade de transcrição, com a intenção de manter o aspecto exótico do texto. Assim, por exemplo, no texto *Scannasurice*, as expressões "Uhè, frust’allà! Frust’allà!", "Eh!", "Bah!", na página 83, "tá-tá!", na página 86, "nguè-nguè", na página 110, ficaram idênticas no texto de chegada, com exceção da expressão *giacheme-giacheme*, na página 95, que transcrevemos como "nhaque-nhaque", sendo seu som em português mais próximo do som da pronúncia em napolitano de *gnacheme-gnacheme*. Para traduzir as expressões idiomáticas ou os ditados foi adotada a modalidade de tradução que privilegia a modulação, tentando recriar o sentido original na língua de chegada. Por exemplo, os seguintes ditados foram traduzidos

respeitando-se o sentido, e não a forma literal: “Vonn’o cocco ammunato e bbuono” (“Querem o abacaxi já pronto e descascado”), “Lettera morta!” (“Carta fora do baralho!”), “Lietto astritte cuccate mmiezo!” (“Quem não tem cão, caça com gato”).

Passemos agora a algumas questões tradutológicas referentes ao segundo par de textos, *Co’Stell’Azioni/Orfani veleni*, começando com uma reflexão sobre a disposição escolhida, ou seja, a horizontal, considerando-se a estrutura dos textos em verso, a fim de facilitar a comparação das traduções, assim como é de praxe fazer em relação aos textos do Teatro Antigo. Como os dois textos em questão foram escritos em forma de poesia para a cena, com a declarada intenção do autor de experimentar uma escrita teatral, livre dos cânones convencionais, tentamos recriar os dois poemas no português brasileiro. O desafio mais difícil com relação ao primeiro texto do segundo par, a saber, *Co’Stell’Azioni*, foi, sem dúvida, confrontar uma escrita poética, densa de imagens e citações, que apresenta nas entrelinhas um discurso complexo em termos filosóficos e literários. Especificamente, achamos problemático recriar o poder imaginativo e o peso material das palavras usadas na primeira seção, “Anime vedette”/“Almas sentinelas”, bem como manter e reforçar todas as referências literárias que têm um significado preciso no cenário linguístico-cultural italiano, que nem sempre coincide com o cenário linguístico-cultural do Brasil.

Seguem-se alguns exemplos.

No texto *Co’Stell’Azioni*, na página 249, encontramos o *Tantum Ergo Sacramentum*, alternando com alguns versos em napolitano:

Tantum Ergo, Sacramentum, veneremur cernui,  
et antiquum documentum novo cedat ritui,  
praestat fides supplementum sensuum defectui...

Ammore, Ammore, Ammore, paraviso e fuoco eterno,  
si ‘vveleno e calamita,  
tu si’ ‘a morte e tu si’ ‘a vita,  
Ammore, Amore ...  
(poi, daccapo, senza soluzione di continuità)

Tantum Ergo, Sacramentum, veneremur cernui ... (eccetera)  
(MOSCATO, 2007, p. 83)

Com relação ao *Tantum Ergo Sacramentum*, que funciona como um prólogo para o texto em questão, refletimos que, provavelmente, os versos de uma oração tão difundida e praticada em Nápoles, assim como no resto da Itália, já representam, por si só, uma referência precisa para o leitor/espectador italiano, devido à variedade de imagens e referências a seu redor, independentemente de o sujeito ser religioso ou não. Estamos tentando destacar,

evidentemente, a penetração da cultura católico-cristã no imaginário coletivo nacional italiano. Se acrescentarmos que os versos da famosa oração são justapostos a versos na língua napolitana, independentemente de seu conteúdo, a composição cria uma questão semântica precisa, que se refere à intensidade e ao *pathos* de certos cultos religiosos, misturados com o profano, tanto para o leitor/espectador napolitano quanto para o italiano.

Veio em nosso socorro a reflexão de que também no Brasil, obviamente, encontramos uma ampla e profunda difusão da cultura católico-cristã. Apesar disso, porém, registramos no Brasil uma variedade e uma efervescência de cultos e religiões das mais diversas matrizes, que não estão presentes na Itália. De qualquer forma, tentamos propor a alternância entre dois códigos linguísticos usados no original e, portanto, optamos por manter a parte latina no texto traduzido. Já para os versos em napolitano, tentamos encontrar no registro informal do português a intimidade sugerida pelo napolitano, embora, como já tentamos explicar, o uso do napolitano por Moscato tenha um sentido muito mais amplo e variado. De qualquer forma, propusemos a seguinte tradução:

Tantum Ergo, Sacramentum, veneremur cernui,  
et antiquum documentum novo cedat ritui,  
praestat fides supplementum sensuum defectui...

Amor, Amor, Amor [no original, em napolitano], paraíso e fogo eterno,  
és veneno e imã,  
tu és a morte e tu és a vida,  
Amor [no original, em napolitano], Amor...  
(então, desde o início, sem solução de continuidade)

Tantum Ergo, Sacramentum, veneremur cernui... (et cetera)

Por fim, gostaríamos de comentar a façanha que foi traduzir o quarto e último texto, que dá título à tetralogia, *Orfani veleni*.

De fato, ficamos diante de um texto que, como os outros, apresenta uma alternância contínua entre dois códigos linguísticos, o italiano e o napolitano, assim como os outros textos da tetralogia, mas, no caso de *Orfani veleni*, Moscato usa um napolitano do século XVII.

Interpretá-lo e compreender a complexidade de sua linguagem exigiu tempo e a leitura de autores e obras distantes no tempo. Felizmente, pudemos ter acesso fácil ao autor e, assim, pedir-lhe os esclarecimentos de que precisávamos. Assim, entrevistamos Enzo Moscato várias vezes entre 2020 e 2023. Em mais de uma ocasião, o autor da tetralogia parafraseou o texto em questão para nós.

Apesar disso, no entanto, estamos cientes do fato de que a complexidade do texto

*Orfani veleni* exigiria uma pesquisa separada, que, honestamente, não tivemos a oportunidade de realizar em profundidade durante este doutorado, que já exigia respostas a demandas diversas e de variadas naturezas. E, assim, por estarmos convencidos de que o conhecimento profundo de um texto é uma prerrogativa necessária para o enfrentamento de sua tradução, estamos cientes de que a tradução que aqui propomos não é a versão mais madura em português brasileiro.

Não que as outras três traduções apresentadas aqui o sejam, mas, especificamente *Orfani veleni* tem algumas lacunas que são difíceis de preencher e, portanto, advertimos o leitor deste trabalho que a tradução do último texto está mais para um rascunho, certamente não sendo sua versão final.

De qualquer forma, sentimos o dever de abordá-lo e fornecer pelo menos uma versão inicial, para, quem sabe, seguir outro caminho, em pesquisa futura.

Remetemos todas as questões específicas de tradução de *Orfani veleni* às notas que acompanham nossa tradução. Pareceu-nos mais importante apresentar aqui um esboço geral de nossas reflexões sobre esse texto específico.

Parece-nos importante destacar que a questão peculiar da escrita de Enzo Moscato é o seu aspecto híbrido, já comentado, isto é, o uso de dois códigos linguísticos distintos, o napolitano e o italiano, dentro do mesmo texto. De fato, ainda que a base dos quatro textos da tetralogia seja, sem dúvida, napolitana, o italiano presente no texto é substancial. Isso cria para o leitor e o espectador italiano um jogo linguístico combinatório singular, capaz de expressar, por si só, um articulado e variegado horizonte imagético linguístico-cultural. O referido jogo é especial e intrínseco à língua personalíssima de Moscato, tendo representado, sem dúvida, o maior desafio da tradução que aqui se apresenta. Até então, não encontrei textos brasileiros nos quais sejam empregadas ao mesmo tempo duas línguas nacionais diferentes, apesar de existirem, no Brasil, outras línguas oficialmente reconhecidas, como as línguas indígenas, que são cerca de 274, e, ainda, as línguas alóctones, como a língua pomerana e o talian.

A respeito disso, é preciso especificar que as variações diatópicas do português do Brasil não representam o equivalente ao que há no cenário linguístico italiano. De fato, as variações diatópicas referem-se apenas a variedades de um mesmo idioma em lugares diferentes, isto é, a diferença, por exemplo, entre o português carioca e o português mineiro. Em relação à Itália, trata-se do uso mesclado de idiomas distintos.

Isso posto, as soluções adotadas ao longo do texto foram várias e heterogêneas, focando mais a preocupação de recriar um linguajar mestiço, complexo, exótico do que manter uma fidelidade à palavra. De alguma forma, foi adotado um registro alto ou áulico para os

trechos em italiano e um registro cotidiano e expressivo para a língua napolitana.

Concluimos ressaltando que a meta que norteou a tradução ora apresentada foi a futura *messa in scena* da tetralogia moscatiana. Para isso, buscamos levar em conta tanto as exigências e expectativas linguísticas quanto aquelas poéticas e teatrais.

A tradução de um texto dramático, contudo, enreda os inocentes e os incautos em suas inúmeras ciladas. Para superá-las, visamos o trabalho em conjunto de artistas teóricos especialistas em teatro, em colaboração com linguistas tradutores. É dessa forma, que acreditamos seja possível realizar um trabalho valioso de tradução de um texto teatral.

Só dessa forma, sucessivamente, quando um texto teatral traduzido for escolhido para um projeto de encenação, nós artistas, poderemos oferecer ao público a completa fruição da emoção estética, preservando, ao mesmo tempo, a carga lexical, morfológica, etimológica, semântica, pragmática, incluindo as redes subjacentes que constroem o discurso do texto dramático em questão.

Oxalá isso se torne a realidade rotineira para a tradução de peças teatrais.

### 3 TRADUÇÃO INTEGRAL DA TETRALOGIA *ORFANI VELENI*

#### 3.1 Una strana quadriga di testi<sup>27</sup>

*a mamma,*

*a Ciro*

*Combattiamo soltanto coi pugni,  
O, meglio, con la forza del respiro.*

*Franz Kafka*

Le due coppie di testi teatrali, qui presentati, “SCANNASURICE” / “SIGNURI’, SIGNURI” e “ORFANI VELENI” / “CO’ STELL’AZIONI”, sono stati scritti, i primi due, tra il 1980 e il 1982; i secondi, tra il 1990-2002 e il 1995-2002, e il lungo arco di tempo che impiegano per essere, più o meno, compiuti, è dovuto non a una pigrizia mia ma alle necessarie rappresentazioni, o repliche, cui li ho sottoposti negli anni, per interrogarli, scucirli, scomporli da capo a piedi, come abiti insoddisfacenti, inadeguati, e poi ricucirli, ricomporli, nella foggia definitiva che più mi piaceva e che, nella presente raccolta, mi decido a presentare.

Non che, del resto, “SCANNASURICE” e “SIGNURI’, SIGNURI” abbiano avuto sorte diversa per raggiungere l’attuale forma scritta ed esibita. Anch’essi hanno subito ripensamenti, reimpaginazioni, riscritture più o meno radicali (uno per tutti: lo “SCANNA-PLAY-SURICE”, del 1989), nel tormentante cimento del teatro agito, non solo premeditato a freddo, come un delitto, ma, evidentemente, sono stati rimaneggiati meno degli altri due successivi, perché meno ansiosamente o dubbiosamente, nelle stagioni in cui li stendevo, la tentazione alla perfettibilità mi prendeva la mano.

O, forse, essendo quella l’epoca (tutta la prima parte degli anni Ottanta) della maggior quantità di testi da me scritti, di teatro e non, mi potevo gingillare meno a chiosarli/ri-chiosarli, come in seguito è successo, chi lo sa?

A parte questo e guardando i poli cronologici in cui la quadriga drammaturgica, qui presentata, è incastonata, si può dire, a colpo d’occhio, che, i primi due, appartengono senz’altro agli “early stages” della mia vicenda di scrittura. A quella fase in cui, le loro caratteristiche salienti (lingua, eloquio, storie, sottostorie, personaggi, ambienti, presenza di didascalie e

<sup>27</sup> Prefácio do autor à tetralogia *Orfani Veleni*.

descrizioni) li avvicinano ‘a fortiori’ all’universo significante-antropologico-espressivo-Napoli.

Sia pure una Napoli insolita, alquanto fuori dalle righe, antisolare, ventrica, profonda, sostanzialmente insondabile e in-circosccrivibile nei suoi fondamenti, e tantomeno rappresentabile, dunque, o gestibile, in modo univoco, canonico, posta com’è già sulla soglia di un vago – prossimo o già avvenuto, non si sa... - sinistro sfaldamento geocivile (il terremoto in “SCANNASURICE”, la guerra in “SIGNURI’, SIGNURI”); di un rovinar-decrepitar inarrestabile del Tutto, e, nel Tutto, in special modo, l’incancrenirsi (finalmente!) di quel suo stereotipico, folclorico, mandolinico, cartolinico “essere cantabile”, che l’ha sempre, sciaguratamente, resa nota al mondo intero.

Infatti, se c’è ancora della “prosa” nei primi due lavori – vale a dire una scrittura, a suo modo, ancora circoscritta, vincolata, “sensica”, composta e quasi ragionevole, nei grappoli di frasi e di periodi – a un occhio più sagace e più esperto di tranelli, trabocchetti, finte e “trompe-l’oeil” (sin dagli esordi appannaggio dell’ironica “ars” rétorica-oratorica che poi ho fatto mia), qua e là disseminati, come mine, tra grammatica e sintassi, modi consueti dell’andare e ritornare della lingua teatral-partenopea – lingua di Padri per antonomasia; lingua mosaica e maschile, non pieghevole, non ambigua, non dialettica, non meta-discorrente su di sé... - quella “prosa” stessa, almeno in parte, spesso appare il suo contrario – “s-prosa” - ; ovvero il suo doppio “scuncecàto”, ammalato, bacato, stordito e “inzallanùto”; niente a che vedere, insomma, con quel che sulla pagina di scena, senz’andar troppo lontano, esprimeva, chessò? un Di Giacomo, un Russo, un Bracco, uno Scarpetta, un Eduardo, e, perfino un “certo” Viviani, come se, appunto, a quella lingua secolare e a chi la trascriveva oggi, cioè al sottoscritto, fosse, nel frattempo, sopraggiunto un accidente, una sciagura, qualcosa di tremendo – una grossa paura, un trauma, uno sconquasso interno/esterno – che gli impediva di scrivere e di essere “comm’il faut”. O come tutti si aspettavano che fosse: secondo Tradizione, secondo gli Antenati, secondo il solito, indisturbato, biologico tran-tran tra chi trasmette e chi riceve il testimone.

Certo, lo stato della “prosa” dei primi due lavori (“SCANNASURICE” e “SIGNURI’, SIGNURI”) non è l’aperta dichiarazione di cancro e di metastasi – o di conclamata peste – che ritroviamo (a proposito delle giunture anatomico-fisiologiche della Glossa) in “LINGUA, CARNE, SOFFIO” del 1996; né l’Altro dalla malattia, la recisione netta con le debilità incancrenenti e le loro epifanie; l’approdo a quella differente “oratio” (decisamente sciolta da ogni vincolo o contatto con gli obblighi e i divieti ipercodificanti dello scrivere teatro, a Napoli e non) di alcuni lavori e messe in scene successivi (“RECIDIVA”, “AQUARIUM ARDENT”, “TEATRI DEL MARE”, SULL’ORDINE E IL DISORDINE

DELL'EX MACELLO PUBBLICO”, a loro volta preceduti e preparati da almeno un quinquennio (1990/95) di altre, anomale e irregolari, prove di scrittura, quali “RASOI”, “COMPLEANNO”, “LA PSYCHOSE PARANOIAQUE PARMY LES ARTISTES”, “EMBARGOS”, “RITORNANTI”, “MAL D’HAMLE”, e, appunto, “CO’STELL’AZIONI”, nonché lo storico antesignano dell’attuale “ORFANI VELENI”: “FUGA PER COMICHE LINGUE, TRAGICHE A CASO” del biennio 1990/92) ma neppure si può fingere di scorgere, in quello stato, in quel primo e barocco attorcigliarsi della mia scrittura su se stessa, “salute” od acquiescenza di riflessi, rettilineità di transito o percorso, assenza di crepe e di pericolose incrinature, a livello dei rapporti con ciò che sulla scena lo aveva preceduto.

E questo è soprattutto “SCANNASURICE” a metterlo in risalto, misteriosofico-plebeo poema sulla mia discesa agli Inferi di Napoli (i bassi, gli ipogei), appena secondo, in senso cronologico tra i testi da me pensati per il teatro, eppure possedente già, “in nuce”, se non di fatto, gran parte della malattia anti-tradizionale, gran parte di quell’ “es-tradizione” dalle mie proprie radici, che avrei espresso pienamente dopo, in altri ed insoliti esiti drammatici. Già nel titolo del lavoro, del resto, che tradotto viene a dire, “scannatopi”, con quel tanto di ‘granguignol’ e ‘noir’, chiaro omaggio al teatro dei Francesi e piuttosto anomalo tra le nomenclature risapute dei drammi e le commedie dei miei Avi, la diceva piuttosto lunga sulla nostrana tiritera del “basta ca ce sta’o sole, basta ca ce sta’o mare...” e si attestava altrove, in un polemico rifiuto a non volermi allineare, a non cercare di nascondermi (pur’ io!), all’indomani del tremendo ma, per tanti versi, già annunciato, sconquasso del terremoto dell’80, la lucida e irrimediabile visione del massacro, dell’eccidio, lo sterminio, non tanto di persone o cose, quanto di idee, emozioni, sentimenti, che tra alti e bassi, per tanti secoli, aveva costituito l’anima genuina, il “modus agendi e cogitandi” del popolo e della città di Napoli. Quella semplicità, spontaneità, vitalità, di gesti e di parole, di azioni e di progetti, che tanti e illustri “forestieri”, nei tempi andati e di passaggio per queste contrade, non avevano mancato di ammirare e di invidiare. Quel tanto di grazia e di dignitoso, di musicale e appassionato, che lo stesso Pasolini lesse, non senza parecchio ottimismo, come morbido ma ostinato rifiuto dei Napoletani a far parte della Storia, intendendo, con quest’ultima, anche, se non soprattutto, l’ineluttabile obbedire all’il-logica, quanto disumana, tendenza delle genti a farsi lentamente divorare dai consumi, dalla lebbra capitalistica dell’omologazione, oggi detta (anche un po’ “a schiovere”, a dire il vero, anche un po’ anodinamente) : globalizzazione. Ecco, io, in “SCANNASURICE”, penso che tenessi presente tutto questo, seppure in modo confusamente intuitivo, sensitivo. Vedevo e percepivo le ferite, le faglie, le fratture dei nostri animi con lo stato precedente della vita e della cultura a Napoli e non potevo non pensare che anche il teatro,



anche la scena tutta, dovessero rifletterle. Ovviamente, senza passare per il naturalismo, la fotografia, la copia fotostatica del “reale”, ma come mettendoselo a sognare, includendo in questo ‘sognare’ la sua buona parte di incubo, incredulità, estraneità, kafkiani o borghesiani, fate voi.

L’altra coppia di lavori, invece (“ORFANI VELENI”, “CO’STELL’AZIONI”), rispetto alla prima, si presenta già alquanto chiaramente liberata dalla paccottiglia, cogente e contingente, dei vincoli e i legami con la Città e la Tradizione.

Quest’ultima parola, a dire il vero, io l’ho sempre usata molto poco, sia negli scritti specifici che “a voce”; questo semplicemente perché, a mio avviso, quasi sempre, anche quando crediamo fermamente il contrario, non è tanto con la Tradizione che abbiamo a che fare, quanto con una variante mendace e ingannatoria della stessa, che, è, per l’esattezza, la Convenzione.

La Tradizione, quella vera, misconosce la mera replicanza – l’obbedienza, pedissequa e passiva, al e del proprio genoma – nei suoi eredi. La Tradizione, penso, si aspetta sempre da quest’ultimi, o dai suoi supposti tali, un tralignamento, un de-regolare, uno sconfinare dalle sue regole, codicilli e limiti.

Tanto è vero che il tradimento, a sé stessa e alle sue leggi, lo rende già esplicito e leggibile nel nome che si dà, nella comune radice ‘trad’, che essa condivide con il sostantivo proditorio, nonché con l’altra parola affine, ‘traduzione’, che, reperendo il senso della verità di un testo nella metafora, piuttosto che nella lettera di esso, si colloca ben altrove che in una scontata e pavida ‘fedeltà’ all’autore.

Ma lasciamo stare la filologia e guardiamo, invece, cosa la seconda coppia di testi non evidenzia rispetto alla prima.

Intanto, non si racconta, propriamente, niente, e, di conseguenza, vengono a mancare sia le modalità (descrizioni, didascalie, esemplificazioni), sia i vettori (personaggi, ambienti, azioni) del ‘racconto’ stesso.

E’ ridotto al minimo – o elevato, paradossalmente, al massimo, ma è il massimo dell’archetipo, del simbolo, del mito, non di una povera cosa di tutti i giorni – l’ “hic et nunc”, il qui e l’ora, dell’ (inesistente, del resto) azione narrata.

Sembra tutto diluito nell’Informale e Neutro, nell’a-Spaziale e a-Storico, con cui, di solito ci si imbatte a proposito della Poesia.

Che è poi, umilmente, nel mio caso, soltanto la non-prosa.

Giacchè la Poesia è una ricerca incessante, una processualità, un pellegrinaggio, un esilio, “sine die”, un andare e un ritornare, senza posa e senza senso, su se stessa, all’infinito, come il mare e le sue onde, piuttosto che un approdo, una meta, un appiglio precisi. Resta in

piedi – e miracolosamente, devo dire, poiché l’In-formale, il Neutro, l’a-Storico, sono viscide paludi, su cui nulla si può erigere – il gigante argiloso da Lingua, a mia particular e strana Lingua, non napoletana e napoletanissima, ao mesmo tempo, materica, corposa, deittica, esatissima, quaisquer sia o senso o o significado que possiamo voler dare al termine esattezza. Ma su questo – su tale mistero e paradoxo – posso e voglio dire poco o niente. Innanzitutto, perché, sinceramente, pouco e niente m’è lecito sapere, e poi, perché, in essi, nel mistero e o paradoxo, se permettete, è riposto tutto o mio piacere de comporre. Togliermi questo significa togliermi tutto. O quasi. E non son disposto a cedere.

ENZO MOSCATO

### Uma estranha tetralogia de textos

*a mamma,*

*a Ciro*

*Combatemos apenas com os punhos.*

*Ou, melhor, com a força do respiro.*

*Franz Kafka*

As duas duplas de textos teatrais aqui apresentados, *Scannasurice/Signurì, signurì...* e *Orfani veleni/Co’Stell’Azioni*, foram escritas, a primeira, entre 1980 e 1982, e a segunda, entre 1990-2002 e 1995-2002, e o longo período de tempo que os textos tomaram para ser, mais ou menos, arrematados se deveu não a minha preguiça, mas, sim, às necessárias representações, ou réplicas, às quais os submeti nos anos, para interrogá-los, descosê-los, decompô-los da cabeça aos pés, como hábitos insatisfatórios, inconvenientes, para depois recosturá-los, reconstruí-los, na forma definitiva que eu mais gostava e que, na presente antologia, decido-me a apresentar.

Não é que, afinal, *Scannasurice* e *Signurì, Signurì...* tenham tido sorte diferente para alcançar a atual forma escrita e exibida. Eles também sofreram repensamentos, esboços, reescritas, mais ou menos radicais (um exemplo para todos, o *Scanna-Play-Surice*, de 1989), na tormentosa provação da atuação teatral, não apenas friamente premeditado como um crime, mas, evidentemente, foram refundidos menos do que os outros dois sucessivos, porque menos ansiosamente ou duvidosamente, nas estações nas quais os escrevia, a tentação à

perfectibilidade me pegava a mão. Ou, talvez, sendo aquela a época (toda a primeira parte da década de 80) a da maior quantidade de textos escritos por mim, de teatro ou não, podia folgar menos tempo para glosá-los e reglosá-los, como em seguida aconteceu, quem sabe?

Deixando de lado tudo isso e olhando para os polos cronológicos nos quais a tetralogia dramatúrgica aqui apresentada é incorporada, poder-se-ia dizer, num relance, que os primeiros dois pertencem sem dúvida aos “early stages”<sup>28</sup> da minha história de escrita. Aquela fase na qual as características salientes (língua, discurso, histórias, sub-histórias, personagens, ambientes, presença de didascálias e descrições) os aproxima “a fortiori”<sup>29</sup> ao universo significante-antropológico-expressivo-Nápoles.

Mesmo que seja uma Nápoles insólita, um pouco fora das linhas, antissolar, ventral, profunda, essencialmente insondável e incircunscritível nos seus fundamentos, tampouco representável, então, gerenciável, de modo unívoco, canônico, posta como já se encontra à beira do incerto – próximo ou já acontecido, não se sabe... –, sinistra descamação geocivil (o terremoto em *Scannasurice*, a guerra em *Signurì, Signurì...*); de um arruinar, decrepitar irrefreável de Tudo e, no Tudo, especialmente, o apodrecer-se (finalmente!) daquele estereótipo, folclórico, bandolim, cartão-postal do “ser cantável”, que a tornou desde sempre, desgraçadamente, conhecida pelo mundo inteiro.

De fato, se nos primeiros dois trabalhos ainda existe uma prosa – aliás, uma escrita de alguma forma ainda circunscrita, vinculada, de sentido, composta e quase razoável, nos cachos de frases e períodos – a um olhar mais sagaz e experto em armadilhas, estratégias, insídias e “trompe-l’oeil”<sup>30</sup> (desde os exórdios, prerrogativa da irônica “ars”<sup>31</sup> retórico-oratória que depois tornei minha), aqui e lá espalhados, como minas, entre gramática e sintaxe, maneiras usuais de ir e voltar da língua teatral napolitana – língua de Padres por antonomásia; língua mosaica e masculina, não dobrável, não ambígua, não dialética, não metadiscursiva sobre si mesma... – aquela “prosa” em si, pelos menos em parte, frequentemente aparece como seu contrário – “des-prosa” –, ou seja, o seu duplo, “scuncecato”<sup>32</sup>, adoentado, viciado, aturdido e “inzallanùto”<sup>33</sup>; nada parecido, então, com aquilo que, nas páginas de cena, sem ir muito longe,

<sup>28</sup> Em inglês; tradução: “estágios iniciais”.

<sup>29</sup> Em latim; tradução: “com mais forte razão”.

<sup>30</sup> Em francês; tradução: “engana o olho”. Técnica artística que cria ilusões ópticas através do uso da perspectiva.

<sup>31</sup> Em latim; tradução: “arte”.

<sup>32</sup> Em napolitano; tradução: “estragado”.

<sup>33</sup> Em napolitano; tradução: “atordoado”.

expressava, não sei, um Di Giacomo<sup>34</sup>, um Russo<sup>35</sup>, um Bracco<sup>36</sup>, um Scarpetta<sup>37</sup>, um Eduardo<sup>38</sup> e até uma certa produção de Viviani<sup>39</sup>, como se, de fato, entre aquela língua secular e quem a transcrevia hoje, isto é, o abaixo-assinado, tivesse acontecido, nesse ínterim, um acidente, um desastre, algo de terrível – um grande susto, um trauma, uma rebentação interna/externa – que lhe impedisse de escrever e de ser “comm’il faut”<sup>40</sup>. Ou, como todos esperavam que fosse: de acordo com a Tradição, de acordo com os Antepassados, de acordo com o usual, imperturbado, biológico fluxo entre quem transmite e quem recebe a tocha.

Claro, o estádio da “prosa” dos primeiros dois trabalhos (*Scannasurice* e *Signurí, signurí...*) não representa uma declaração aberta de câncer e de metástases – ou de peste conclamada – que encontramos (em termos das juntas anatômico-fisiológicas da Glossa) em *Lingua, carne e soffio*, de 1996; nem o Outro da doença, do corte seco com as debilidades contaminadoras e as suas epifanias; a atracação à uma diferente “oratio”<sup>41</sup> (definitivamente desvinculada de qualquer vínculo ou contato com as obrigações e as proibições hipercodificadas do escrever teatro, em Nápoles ou não) de algumas peças e montagens sucessivas: (*Recidiva, Aquarium Ardent, Teatri del mare, Sull’ordine e il disordine dell’ex-macello pubblico*, por sua vez, precedidos e rodados, pelos menos ao longo de um lustro, 1990-95, de outros, anômalos e irregulares testes de escrita, tais quais *Rasoi, Compleanno, La psychose paranoiaque parmi les artistes, Embargos, Ritornanti, Mal-d’-Hamlé* e, ainda, *Co’Stell’Azioni*, bem como o histórico precursor do atual *Orfani veleni: fughe per comiche lingue, tragiche a caso*, do biênio 1990-92), mas também se pode fingir entrever, naquele estádio, naquele primeiro e barroco torcer-se em si mesma da minha escrita, “saúde” ou aquiescência de reflexos, linearidade de trânsito ou percurso, ausência de fendas e de perigosas rachaduras, no nível das relações com tudo o que o tinha precedido na cena até então.

E isso é sobretudo *Scannasurice* a realçá-lo, misteriosófico-plebeu poema sobre a

<sup>34</sup> Salvatore Di Giacomo (1860-1934), poeta, dramaturgo, escritor e letrista napolitano. Foi um dos autores mais expressivos da época de ouro da canção napolitana. Entre muitos sucessos musicais, estão *Era de maggio* [Era maio], *Marechiaro* [Mar claro] e *E spingule francese* [Os broches franceses] (VIVIANI, 1992, p. 603).

<sup>35</sup> Ferdinando Russo (1866-1927), jornalista, escritor, letrista e poeta napolitano. *Scetate* [Acorda] é seu maior sucesso musical. (VIVIANI, 1992, p. 630).

<sup>36</sup> Roberto Bracco (1861-1943), dramaturgo e escritor napolitano. Foi um prolífico autor teatral, firme opositor do regime fascista. (VIVIANI, 1992, p. 649).

<sup>37</sup> Eduardo Scarpetta (1853-1925), ator e comediógrafo. Fundador da linhagem teatral da consagrada família Scarpetta-De Filippo. (VIVIANI, 1992, p. 575).

<sup>38</sup> Eduardo De Filippo (1900-1984), dramaturgo, diretor e ator. É um dos mais expressivos autores teatrais italianos do século XX. Seus textos teatrais foram, e continuam sendo, objetos de numerosas adaptações teatrais e cinematográficas italianas e internacionais. (VIVIANI, 1992, p. 787).

<sup>39</sup> Raffaele Viviani (1888-1950) ator, comediógrafo e dramaturgo napolitano. Na sua proposta autoral teatral, a tradição cultural e linguística de Nápoles, segundo especialistas, tornam-se universais. (VIVIANI, 1992, p. 721).

<sup>40</sup> Em francês; tradução: “como deve ser”.

<sup>41</sup> Em latim; tradução: “língua”.

minha descida ao Inferno de Nápoles (os térreos, os hipogeus), segundo apenas no sentido cronológico entre os textos por mim pensados para o teatro, contudo impregnado já “in nuce”<sup>42</sup>, senão de fato, de grande parte da doença antitradicional, com certeza de grande parte daquela “ex-tradição” das minhas próprias raízes, que teria expressado plenamente depois, em outros e incomuns êxitos dramáticos.

Já o título da peça, que, a propósito, traduzido, significa “degolarrato”, com uma dose considerável de “granguignol”<sup>43</sup> e “noir”<sup>44</sup>, clara homenagem ao teatro dos franceses e bastante anômalo entre as nomenclaturas usuais dos dramas e das comédias dos meus antepassados, expressava uma clara inquietação em relação ao nosso mote “basta ca ce sta ‘o sole, basta ca ce sta ‘o mare...”<sup>45</sup> e se posicionava em outro lugar, em uma polêmica negação, a de não querer me alinhar, tentando não me esconder (eu também!), logo após o terrível, mas por muitos sinais já anunciado, devastador terremoto de 1980, a lúcida e irremediável visão do massacre, do excídio, do extermínio nem tanto das pessoas ou das coisas quanto das ideias, das emoções, dos sentimentos, que, entre altos e baixos, por muitos séculos, tinham constituído a genuína alma de Nápoles.

Aquela simplicidade, espontaneidade, vitalidade de gestos e palavras, de ações e projetos, que muitos e ilustres estrangeiros, em tempos passados e de passagem por estas terras, não tinham falhado em admirar e invejar.

Aquele tanto de graça e de dignidade, de musical e apaixonado, que o mesmo Pasolini<sup>46</sup> leu, não sem muito otimismo, com tenra mas obstinada recusa dos Napolitanos em pertencer à História, interpretando esta também como o inelutável obedecer à i-lógica, tão desumana, tendência das massas de se deixar lentamente devorar pelos consumos, pela lepra capitalística da homologação hoje chamada (também um pouco “a schiovere”<sup>47</sup> e de forma inflacionada, é verdade, até mesmo um pouco anodinamente) globalização.

Aqui, então, eu, em *Scannasurice*, acho que tinha tudo isso em mente, ainda que de modo confusamente intuitivo, sensitivo. Enxergava e percebia as feridas, as falhas, as rupturas dos nossos espíritos com o estágio precedente da vida e da cultura de Nápoles, e não podia não pensar que também o teatro e também a cena toda devessem refleti-las. Obviamente, sem passar

<sup>42</sup> Em latim; tradução: “desde o início”.

<sup>43</sup> Foi um teatro na região de Pigalle, em Paris, e era especializado em espetáculos de horror naturalista.

<sup>44</sup> Em francês; tradução: “preto”. Indica um gênero literário e cinematográfico que mistura os elementos de suspense e de terror.

<sup>45</sup> Em napolitano; tradução: “basta que haja sol, basta que haja mar”. O verso é de um clássico da canção napolitana *Simmo ‘e Napule Paisà*, de Giuseppe Fiorelli e Nicola Valente (1944). O *slogan* passou a indicar uma postura passiva dos napolitanos em relação aos problemas da cidade, encantados apenas pelo sol e pelo mar de Nápoles.

<sup>46</sup> Pier Paolo Pasolini (1922-1975), poeta, escritor, dramaturgo e cineasta italiano (VIVIANI, 1992, p. 605).

<sup>47</sup> Em napolitano; tradução: “impropriamente”.

pelo naturalismo, pela fotografia, pela cópia fotostática do “real”, mas, sim, como pondo-o a sonhar, incluindo nesse “sonhar” a sua boa dose de pesadelo, incredulidade, estranheza, kafkianos ou borgianos, como quiserdes.

A outra dupla de textos (*Orfani veleni* e *Co’Stella’Azioni*), no entanto, em comparação com a primeira, apresenta-se já bastante livre daquele entulho, cogente e contingente, dos vínculos e ligações com a Cidade e a Tradição.

Esta última palavra, é verdade, eu sempre a usei muito pouco, tanto nos escritos específicos, quanto “de viva voz”; isso simplesmente porque, a meu ver, quase sempre, também quando acreditamos firmemente no contrário: não lidamos exatamente com a Tradição, mas sim com uma variável mendaz e enganosa dela, isto é, exatamente a Convenção.

A Tradição, aquela autêntica, nega a mera réplica – o obedecer servil e passivo ao e do próprio genoma – dos seus herdeiros. A Tradição, acredito eu, espera sempre destes últimos, ou dos seus supostos descendentes, uma adulteração da própria linhagem, um irregular, um des-confinar das suas regras, dos seus codigozinhos e limites.

De fato, a traição de si mesma e das suas próprias leis é já explícita e legível no nome mesmo que se usa, na raiz comum “tra”, que a tradição compartilha com o substantivo “traíçoeiro”, como também com outra palavra próxima, “tradução”, que, recuperando o sentido da verdade de um texto através da metáfora, mais do que na letra dele, posiciona-se bem além de uma mera e pávida “fidelidade” ao autor.

Mas deixemos de lado a filologia e olhemos, em vez disso, o que a segunda dupla de textos não evidencia em relação à primeira.

Em primeiro lugar, não se conta, propriamente, nada, e, conseqüentemente, vêm a faltar tanto aquelas modalidades (descrições, didascálias, exemplificações) quanto os vetores (personagens, ambientações, ações) do “conto” em si.

É reduzido ao mínimo – ou elevado paradoxalmente ao máximo, mas é o máximo do arquétipo, do símbolo, do mito, não de uma pobre coisa ordinária do cotidiano – o “hic et nunc”, o aqui e agora da (todavia inexistente, afinal) ação narrada.

Tudo parece diluído no Informal e no Neutro, no antiEspacial e no anti-Histórico, com os quais, frequentemente, depara-se na Poesia.

Que é, então, no meu caso, humildemente, apenas a não-prosa.

Já que a Poesia é uma procura incessante, uma processualidade, uma peregrinação, um exílio, “sine dia”<sup>48</sup>, um andar e voltar, sem descanso e sem sentido, em si mesma, ao infinito,

---

<sup>48</sup> Em latim; tradução: “sem prazo”.

como o mar e suas ondas, mais do que uma ancoragem, uma meta, um amparo preciso. Fica em pé – e, milagrosamente, devo dizer, uma vez que o Informal, o Neutro, o anti-Histórico são viscosos paludes, sobre os quais nada se pode erigir – o gigante argiloso da Língua, a minha peculiar e estranha Língua, não napolitana e napolitaníssima ao mesmo tempo, abstrata, matérica, encorpada, dêictica, exatíssima, qualquer que seja o significado que queiramos dar ao termo “exatidão”.

Mas em relação a isso – sobre tal mistério e paradoxo – posso e quero dizer bem pouco. Em primeiro lugar porque, sinceramente, pouco ou nada me é lícito saber, e, então, porque neles, no mistério e no paradoxo, se me permitirdes, é abrigado todo o meu prazer de compor. Tirar isso de mim significa me privar de tudo. Ou quase. E eu não estou disposto a ceder.

Enzo Moscato

### 3.2 Scannasurice

Prima versione del testo. Prima rappresentazione italiana: Napoli, Spazio Libero, gennaio 1982.

Regia: Enzo Moscato. Scena/Costumi: Tata Barbalato. Interprete: Enzo Moscato

Seconda versione del testo. Prima rappresentazione italiana: Torre del Greco, Teatro nel Garage, aprile 1984. Regia, Annibale Ruccello. Scena/Costumi: Franco Autiero. Interprete: Enzo Moscato.



**Degolarratos**

Primeira versão do texto. Primeira representação italiana: Nápoles, Spazio Libero, janeiro de 1982. Direção: Enzo Moscato. Figurinos: Tata Barbalato. Intérprete: Enzo Moscato.

Segunda versão do texto. Primeira representação italiana: Torre del Greco, Teatro nel Garage, abril de 1984. Direção: Annibale Ruccello. Cena e figurinos: Franco Autiero. Intérprete: Enzo Moscato.

*Una stamberga squallidissima. Disordine e caos regnano ovunque. Per terra, pezze vecchie, sacchetti di spazzatura, cartacce, sedie rovesciate, una foto in cornice raffigurante un vecchio, una sciabola antica, una maschera bianca, un ombrellino schiuso. Su un tavolino, a destra in fondo, bottiglie semivuote, un barattolo pieno di pezzetti di carta velina rossa, una tovaglia bianca ripiegata in quattro, simile a quella che recano sul braccio, nei ristoranti, i camerieri; sotto il tavolo, a sinistra, un bottiglione dal collo sbrecciato, contenente del liquido rosso e, accanto, un bacile bianco. Pendente da un fianco del tavolino la bandiera azzurra e bianca dei tifosi calcistici napoletani, ma impreziosita da gioielli, strass, luccichii vari. L'azione si svolge sui Quartieri Spagnoli<sup>49</sup>. Il Personaggio – un travestito, i cui abiti femminili non hanno alcuna preziosità, anzi sono quasi sbrindellati, laceri, al limite della pezzenteria – entra cantando. Va fino al bordo del palco, interrompe la sua canzone, per un attimo fissa intensamente il pubblico, poi dice:*

E accussi ccà sule tre cose nun ce so' rimaste: gli ipogei, 'a memoria e 'a magia...ben sapendo ca sule loro ce putevano salvà...ca sule loro putevano evità le trame, 'a naftalina, o, peggio, di cadere seppelliti in qualche libbre, alla guisa di mummie alisandrine...(China il capo tristemente. Un attimo di pausa, poi, girando per la stamberga, indicandone il disordine). Ma intanto... ma intanto... ecco qua... ecco qua...oi 'ccanne: la solita fraveca di San Pietro, 'o solito scavamento di Pompei. Tutto sottosopra, nisciuna cosa 'o pizo suojo ...e che, so' tornate 'e tiempie d'o casino? 'e tedesche n'ata vota? Ah Patatè – mantieneme 'e mane – mantieneme 'e mane tu, damme 'a forza.

*(Viene di nuovo avanti sul bordo del palco. Mani sui fianchi, urla verso l'angolo sinistro della sala:)*

Uhè, sturiè! Sturiè? Studenti? Ma c'avite cumbinato ccà, stanotte? Ma c'avite fatte? 'E ballette? 'E festine a fronda 'e limone<sup>50</sup>? E pecchè proprio dint'a cammera 'e liette mia, scusate?

*(Pausa)*

<sup>49</sup> Bairro da cidade de Nápoles, fundado pelos espanhóis no século XVI.

<sup>50</sup> Festa popular de matriz camponesa, durante a qual duas ou três vezes cantam em responsórios, sem acompanhamento musical.

*Um casebre miserável. Baderna e caos reinam em toda parte. No chão, trapos velhos, sacos de lixos, rascunhos, cadeiras viradas, uma foto emoldurada de um velho, um sabre antigo, uma máscara branca, uma sombrinha fechada. Sobre uma mesinha, à direita e ao fundo, garrafas semivazias, um potinho cheio de pedacinhos de papel de seda vermelha, uma toalha branca dobrada em quatro (parecida com aquela que os garçons levam no braço nos restaurantes); embaixo da mesa, à esquerda, um garrafão com o gargalo trincado, com um líquido vermelho, e, ao lado, uma bacia branca. Pendente de um lado da mesinha uma bandeira azul e branca de torcedores napolitanos de futebol, mas embelezada com joias, strass, lantejoulas várias. A ação acontece nos Quarteirões Espanhóis. A personagem, uma travesti com roupas femininas nada preciosas, pelo contrário, esfarrapadas, rasgadas ao limite da indigência, entra cantando. Vai até a beira do palco, interrompe sua canção, por um momento fita intensamente o público, depois diz...*

E assim aqui apenas três coisas não ficaram: os hipogeus, a memória e a magia... bem sabendo que apenas elas podiam nos salvar... que apenas elas podiam evitar as traças, a naftalina, ou, pior ainda, cair sepultadas em algum livro como múmias alexandrinas...

*(Baixa a cabeça tristemente. Um átimo de pausa, depois dá uma volta pelo casebre indicando a desordem...).* Mas então... mas então... aqui está... aqui está... ali é que tá: a fábrica de São Pedro de sempre, a escavação de Pompeia de sempre. Tudo de cabeça pra baixo, nada no seu próprio canto... Voltaram os tempos do cassino? Os alemães mais uma vez? Ah, Paieterno! Segura as minhas mãos, segura as minhas mãos, tu! Me dá a força.

*(Chega à frente, na beira do palco. Com as mãos nos quadris, grita na direção do canto esquerdo da sala:)*

Ué, estudantes! Estudantes? Discentes? Mas o que aprontaram aqui essa noite? O que arranjaram? Balada? Festa junina? E, com licença, porque logo no meu quarto de dormir?

*(Pausa)*

Ah, non siete stati voi? Voi non ne sapete niente? E chi so' stati allora? Le anime notturne, gli spiriti dell'oltretomba? (*Una pausa riflessiva*). Oppure io? Po' essere pure...tanto, io, comme dicene, 'a sera, primm'e asci', me cumbino comme Ciccibacco<sup>51</sup>: vino 'asotto, vino 'acoppa...e po' 'a matina, quando m'arretiro, non m'arricordo chiù niente...niente chiù... i fumenti sono sbolliti, e vado chiedendo chi è stato l'autore 'e sta trincea! (*Sospira. Raccatta distrattamente qualche oggetto*). E che vuò fa'? Chella, 'a nnummenata, comme se dice, 'a porta 'a puttana...guai a farti sorprendere, 'na vota, da qualcuno, in una tua debolezza privata: subito ti mettono 'o piecco, subito trovano un modo per metterti alla berlina...(Comincia a spogliarsi dei suoi trasandati orpelli femminili; arrivato alla sottoveste, si avvicina al tavolo, solleva una bottiglia, la guarda in controluce, sogghigna). 'Sti fetente! S'hanno fatte fora tutte cose! Manco 'nu surzo me n'hanno lassato! Manc'uno! (*Beve un sorso dalla bottiglia, a garganella; poi guardando il pubblico e a voce bassissima, come chi confida un segreto.*) Secondo me, questi giovani, un giorno, cadranno nell'alcolismo...m'o sento 'e scennere. (*Beve un altro sorso*) Sissignore! M'o sento 'e scennere, m'o sento proprio 'e scennere! (*Posa la bottiglia, riprende a spogliarsi, canticchiando una vecchia filastrocca napoletana: " 'O palazzo Ammendola " "52; Indossa altri miseri indumenti "da casa"; arrivato alle pantofole, riflette tra sé e sé sul senso della filastrocca e sul verbo " 'mpennere " , in essa contenuto, che significa "impiccare"*). Sì, sì...v'avit'a 'mpennere, vi dovete impiccare. Dovete penzolare dalle forche. Come del resto tutti, non solo voi, in questa città. Si devono rinnovare i fasti di Piazza Mercato, quando 'e mettevano tutte appise, comm'e panne, cu 'e mullette: re – reggine – saltimbanchi – governatori – cuochi – monache e pure zandraglie. Tutti, tutti n'ata vota 'mpise comm'a Piazza Mercato<sup>53</sup>, ve voglio a vedè. E così chilli poveri Curradino di Svevia<sup>54</sup> e Luisella Sanfelice<sup>55</sup> saranno finalmente riscattati. E la loro ombra non ballonzolerà più sola appesa alla campana del campanaro del Carmine; e non andrà più raminga di fondaco in fondaco, di bottegaio in bottegaio, a chiedere per pietà che gli sciolgano il chiappo, o miserandi, 'na messa in suffragio p'alleggerì 'o dolore! Saranno in buona compagnia. Col popolo tutto. Gli terrete la mano, li consolerete, gli asciugherete 'o chianto comm'e piccirille. Gli è dovuto dopotutto chillu rrè teneva appena 14 anni quand'o' ccerettero, e' a criatura 'e donna Luisella manco 2 giorni, quando l'affogarono nella tinozza dei panni del parto. Che curaggio bárbaro!

<sup>51</sup> Ciccibacco ou Scicchegnacco, o demônio de Cartesio. Expressão usada também para indicar uma pessoa ridícula.

<sup>52</sup> Trava-língua da tradição popular napolitana.

<sup>53</sup> Cenário de enforcamentos de personalidades ilustres em várias épocas da história de Nápoles.

<sup>54</sup> Último descendente da casa real suábica. Esse Hohenstaufen foi morto na Praça Mercado em 29 de outubro de 1268.

<sup>55</sup> Duquesa de Agropoli e Lauriano. Aderiu à Revolução Napolitana de 1799. Foi morta na Praça Mercado em 1800, aos 36 anos de idade. A incongruência histórica é justificada pelo autor com a mistura de eventos reais com lendas e crenças populares.

Ah não fostes vós? Vós não sabeis de nada? E quem foi, então? As almas penadas? Os espíritos do além-túmulo? *(Pausa de reflexão)*.

Ou fui eu mesma? Também pode ser... pois é, como dizem, à noite para sair me arrumo como Titibaco: vinho para cá, vinho pra lá... e depois... de manhã, quando volto para casa, não me lembro de mais nada... de mais nada... os ardores passaram, e ando perguntando quem foi o autor dessa farra.

*(Suspira, recolhe, distraidamente, algum objeto)*.

Fazer o quê? A fama, como se diz, é a puta quem a leva. Ai de ti se te deixar surpreender uma vez pro alguém num momento de fraqueza pessoal: logo será marcado, logo vão encontrar um jeito para te sacanear... *(Começa a tirar os velhos enfeites femininos, fica em camisola. Aproxima-se da mesa, levanta uma garrafa, olha em contraluz, abre um largo sorriso)*.

Mesquinhos! Acabaram com tudo! Nem um gole me deixaram! Nem um!

*(Toma um gole do gargalo da garrafa; depois, olhando para o público e soprando como quem confessa um segredo)*. Na minha opinião, esses jovens um dia cairão no alcoolismo... eu sinto isso *(toma outro gole)* Sim senhor! Pressinto! Pressinto isso claramente!

*(Guarda a garrafa, recomeça a tirar sua roupa, cantando uma velha cantilena napolitana intitulada ‘O palazzo Ammendola: veste outros míseros trajes “domésticos”’; no momento de usar as pantufas, reflete consigo mesmo sobre o sentido da cantilena e sobre o verbo “pendurar”, nela contido, que significa “enforcar”)*.

Sim, sim... vós deveis vos pendurar, deveis vos enforcar. Deveis balançar-vos em forcas. Como, afinal, todos, não apenas vós, nessa cidade. Sim, deveis renovar as pompas da Praça Mercado, quando se botavam todos pendurados como roupa, com os prendedores: reis, rainhas, acrobatas, governadores, chefes, freiras e até esfarrapados. Todos, todos mais uma vez pendurados, como na Praça Mercado, quero ver-vos. E assim aqueles coitados de Curradino de Suábia e Luisella Sanfelice serão, finalmente, resgatados. E a sombra deles não balançará nunca mais sozinha, pendurada ao sino do sineiro do Carmo; e não andarás nunca mais errante de pátio em pátio, de loja em loja, a pedir por caridade para lhe desamarrar o nó da forca, oh miserandos, durante a missa de sufrágio para aliviar a dor! Ficarão em ótima companhia. Com o povo todo. Iríeis lhes segurar as mãos, iríeis consolá-los, lhes secaríeis as lágrimas como se faz com as crianças.

Carece; afinal aquele rei tinha apenas 14 anos quando foi morto, e a criancinha da Dona Luisella, não tinha nem 2 dias quando, na bacia dos panos do parto, a afogaram.

Que coragem bárbara!

*(Di nuovo canticchia la filastrocca. Da qualche parte scorge un topo; batte il piede per terra).* Uhè, frust'allà! Frust'allà<sup>56</sup>! Nun aggio chiamato a te! Via nel tuo lercio buco metropolitano! Non è ancora di cena. Aspiette che te chiamm'io! *(Si alza e va a prendere due sacchetti a perdere, con un'aria da finta arrabbiatura)* Ma quanto se so' fatte sprucedo, 'sti sùrice, uhè! E' incredibile la superbia, l'albagia, il "tutto-mi-è dovuto" che stanno caccianne fora! E pecchè, poi? *(Si china e comincia a raccattare qualche oggetto. Lo mette nei sacchetti).* Perché loro sono una razza. Sissignore, una razza sporca, fetente, abbietta, ma una razza! Una razza unica e compatta, solidale nella sua fede! *(Pausa).* Mo' dicono se so' spustate...che da quando è successo il "bum-bum-bum", il "tremola-tutto", sono partiti a roccia, a milionesimi di milioni; che hanno emigrato dal Sud al Nord. Si capisce dal Sud al Nord rispettando il circondario, restando nei confini. Nooo: e quelli non cambiano città! E pecchè po' l'essen'a fa? Qua si possono divertire. Da nessuna parte, come qua, trovano tanti gradini, tante scese e scesulle, tanti "palazzi a spuntatore"<sup>57</sup> che gli facilitano il trasloco, o addò fù si vene n'ata vota il "bum-bum-bum", il "tremola-tutto". Sì...sì, mo' si sono trasferiti al Nord! Al Vomero<sup>58</sup>, dicono, a Pusilleco<sup>59</sup>, ai Camaldoli<sup>60</sup>: zone nobbili; addò ce stà chhiù aria fresca. *(Indispettito)* Però io vulesse sapè, come mai che in casa mia ci stanno sempre? Eh? Come mai ccà dintò fanno ancora da padroni? *(Tocca l'indice della mano destra con quello della sinistra, a indicare complicità, intesa).* E' che sono gli studenti! Ce danno confidenza. Io no, eh! Eh, io no. Io sto sempre sulle mie. Io dico: io ccà, e vuje llà! Nisciuno compromesso. Ma lloro...*(Indica la parte dove dovrebbero alloggiare gli studenti).* Loro ci stipano 'a mullechella, 'o mozzicone 'e sigaretta, nu laccio d'e scarpe, 'na raschetella, tanto!, chille se mangiano tutte cose. E il giorno appresso, più superbi, più protervi, più altezzosi che mai! E questo perché? Perché 'e sturiente so' razziste, chiste so' chiù razziste 'e lloro...razziste e razziste fanno tutt'uno, ed ecco spiegato quello ca dice 'a canzone: "ccà l'omme che è onesto sta sempe a dijuno". *(Pausa).* Eh, ma mo' se ne stanno andando, mo' se ne stanno andando. Lo movimento di mari e di monti l'ha smovuto 'o sanghe pure a lloro! Il sangue, bah!: chillu poco 'e sanghe freddo che teneno, chillu poco 'e parentela in sangue che tengono in comune con le anguille e ch'e capitune. Sì, se ne stanno andando. Lentamente, piano piano, tira-tu-che-vott-anch'io...ma se ne stanno andando. Si stanno auto-evacuando...se so' finalmente convinti. Però, per i rifornimenti giornalieri, fanno ancora capo a chesti zone. Si capisce, hanno bisogno di acclimatarsi; forse 'a zuzzimma 'e chelli parte nun le piace...nun l'aggusta tanto...e

<sup>56</sup> Expressão onomatopaica que significa "Sai para lá!".

<sup>57</sup> Prédio com duas saídas.

<sup>58</sup> Bairro de classe média-alta de Nápoles.

<sup>59</sup> Bairro de classe alta de Nápoles.

<sup>60</sup> Bairro de classe média-alta de Nápoles.

*(Cantarola de novo uma cantilena. Em algum lugar repara um rato e bate o pé no chão).* Uhè, frust'allà! Frust'allà! Não te chamei! Vai pro seu buraco imundo metropolitano! Não é ainda hora do jantar. Espera que eu te chame! *(Levanta-se e pega duas sacolas de lixo, distraidamente, com expressão de falsa raiva)* Mas como ficam carrancudos esses ratos, uhé! É incrível como estão botando para fora a soberba... a altanaria, o “tudo me é devido”! E por quê? Logo assim! *(Curva-se para recolher alguns objetos que coloca nas sacolas)*. Porque eles são uma raça. Sim Senhor! Uma raça suja, fedorenta, abjeta, mas uma raça. Uma raça única e compacta, unida na sua fé! *(Pausa)*. Agora dizem que se mudaram... que desde que aconteceu o “bum-bum-bum”, o “treme-tudo” partiram em romarias, em milionésimos de milhões; que emigraram do Sul para o Norte. Entenda-se: do Sul ao Norte respeitando o entorno, ficando entre os confins. Nãoooo: e aqueles não mudam de cidade, não! E por que deveriam se mudar? Aqui podem se divertir. Em nenhum lugar encontram tantos degraus como aqui, descidas e descidinhas, tantos prédios com saídas duplas que facilitam a transmigração e pra onde fugir se voltar de novo o “bum-bum-bum”, o “treme-tudo”. Sim... sim, agora se transferiram pro Norte! Ao Vómero, dizem, a Posillipo, aos Camaldoli: zonas nobres; onde há um ar mais fresco. *(Irritado)*. Mas eu gostaria de saber por que é que é aqui, na minha casa, que eles permanecem? Eh? Por que aqui dentro se fazem ainda de donos? *(Une o indicador da mão direita com aquele da mão esquerda, como para expressar cumplicidade, conivência)*. São os estudantes! Dão a eles confiança. Eu não, eh! Eh! Eu não. Eu fico na minha. Eu digo: eu cá e vós lá. Nenhum comprometimento. Mas eles... *(Indica o andar onde deveriam estar os estudantes)*.

Eles guardam migalhinhas, uma ponta de cigarro, um cadarço de sapato, uma cusparada, tanto faz! Eles comem de tudo. E, no dia seguinte, mais soberbos estão, mais presumidos, mais altaneiros do que nunca! E isso por quê? Porque os estudantes são racistas, estes são mais racistas ainda... racistas e racistas fazem uma coisa só. Eis explicado o que diz a canção: “aqui o homem que é honesto fica sempre em jejum”. *(Pausa)*.

Eh, mas agora estão indo. Agora estão indo embora. A movimentação dos mares e das montanhas sacudiu o sangue deles também! O sangue, bah! Aquele pouco de sangue frio que eles têm, aquele pouco de sangue que eles têm em comum com as enguias e com as serpentes de mar. Sim, estão indo embora. Lentamente, devagar, devagarinho, puxa você que empurro eu também, mas estão indo embora. Estão se autoevacuando... convenceram-se, finalmente. Porém, para o estoque cotidiano, ainda voltam nessas zonas. Entende-se, precisam se aclimatar. Talvez seja a imundície daquelas partes que não os atraindo... não os agrada tanto... e,

allora, una o due volte al giorno, un'apparizione su queste scene è raro che ci manca. Ma nun vengono a piedi, eh, no! Chille so' fraccomodi, vonn'ò cocco ammunato e bbuono<sup>61</sup>, tutto pronto "ta-tà". Si stanne'ò Vommero, si pigliano 'a funicolare, andata e ritorno; si veneno d'a Ferrovia... 'o tram, qualche mezzo di fortuna, oppure s'arrangiano dint'a cocche vecchia carrozzella. Ce metteno tre ore, è o vero, però le vivande che prelevano qua, anciarusamente, - anciarosamente, avverbio di luogo, come dire con cupidigia, con cupidigità... - tra 'nu vicolo, nu vascio e na saittella, arrivano lo stesso, nu poco ammazzarute, ma non del tutto fredde. *(Pausa)*. 'E pulmann? I pulmann, no. 'E pulmànn nun s'è pigliano. Le songhe antipatiche. E perché a parte il traffico, si possono incendiare, prendere fuoco bell'e buono, cu tutti 'e passeggiere arinto, comm'è succiso a Secondigliano il mese scorso, che poi è stato un dispetto dei "rubaruote" della zona...tutti padri di famiglia, gentaglia molto perbene, a verità, i quali, incattiviti perché esclusi dalla lista di collocamento dei "ri-verniciatori-di-statue-pubbliche-precedentemente-sporcate-dalle-loro-stesse-mani-offese", misero in atto tutta questa messa in iscena. *(Pausa)*. Ma la cosa, veramente, è rimasta senza seguito. Il bilancio: na' cinquantina 'e ferite, tremila femmine c'alluccavano comm'e pazze, fumo e puzzo di gas, di gomma e ferramenta abbrustolite, nun ha 'mpresiunato proprio a nisciuno. Lettera morta! *(Si alza, sospirando, reggendo due sacchetti ricolmi)*. Eh! Che cosa non si farebbe mai per tenere un posto al sole? *(Si dirige verso il fondo, per depositarli, quando in un angolo adocchia un altro topo. Si china leggermente, poi dice con voce dolce, materna:)*

Teresa? Teresa? Ma che caspita stai fecendo? Teresa? Bellella piccerella? Che faie lloco, a mammà? Viene, viene ...ca chella stronza 'e Misciarella è ghiuta fora. Viene, viene, nun ce sta ...Teresa? *(Scuote la testa, prende due altri sacchetti, viene di nuovo avanti)*.

Mah, chesta se mette scuorno, è timida: nun è pe' niente scrucchigliona comm'all'ate! 'A mamma, 'na poco di buono, scumparette tempo fa, durante il "bum-bum-bum" e il padre, anzi, i padri che teneva, tre, perirono tutti quanti vicino al vico appresso, nel retrobottega del Caffè d'a Signurina Rusina...chillu juorno l'Ufficio Igienico, impressionato dalla chiusura ad oltranza del Caffè d'a signorina, che invece doveva restare aperto per emergenza, per bisogno, facette la terribile e orrorifica scoperta. *(Riprende a raccontare)*.

Eh, ascette pure 'ncopp'e giornale, a caratteri così: "sola ed anziana signorina mette in atto, forse, promiscuo suicidio biologico insieme a venti topi". *(Con aria malinconica, tono di rammarico; si alza da terra, assume una posa statuaria sognante)*.

---

<sup>61</sup> Expressão idiomática napolitana que significa "Querer as coisas de modo fácil".



então, uma ou duas vezes por dia, uma aparição por essas bandas raramente falta. Mas eles não chegam a pé, não! Eles são folgados, querem o abacaxi já descascado e, tudo pronto tá-tá! Se estiverem no Vómero pegam o funicular de ida e volta; se chegarem da estação, o bondinho ou qualquer meio de transporte improvisado, ou, então, se viram dentro de uma velha carruagem. Gastam três horas, é verdade, porém as comidas que pegam aqui, sofregamente, sofregamente, advérbio de lugar, como pra dizer com cupidez, com cupidez... entre um beco, uma tapera e um esgoto, chegam da mesma forma, um pouco atochadas, mas não completamente frias. *(Pausa).*

Os ônibus? Não... os ônibus, não. Não pegam ônibus não. Os acham antipáticos. Porque além do trânsito podem se incendiar, pegar fogo de repente com todos os passageiros dentro, como aconteceu no Metropolitano no mês passado. Foi sacanagem dos “rouba-pneus” da região... todos pais de família, povão muito digno, na verdade, os quais, irritados porque excluídos da lista seletiva dos “re-pintores-das-estatuas-públicas-antecipadamente-pixadas-pelas-mãos-magoadas-deles-mesmos” arquitetaram toda essa encenação. *(Pausa).*

Mas o episódio, realmente, não teve seguimento. O balanço, uns cinquenta feridos, três mil mulheres que gritavam como loucas, fumaça e fedor de gás, de borracha e ferro queimados, não tem impressionado ninguém mesmo. Carta fora do baralho!

*(Levanta-se suspirando, segurando duas sacolas abarrotadas).* Eh! O que não se faria para ganhar um lugar ao sol!

*(Segue em direção ao fundo para depositá-las, quando em um canto repara um outro rato. Curva-se levemente, e diz com voz doce e maternal:)*

Tereza? Tereza? Mas que céus estás fazendo aí? Tereza? Lindinha pequenita? Que podes aí... sua mami? Vem, vem cá... aquela malandra da Mixarela foi embora. Vem, vem... ela não está aqui... Tereza? *(Balança a cabeça, pega mais duas sacolas e chega à frente).* Mah, ela tem vergonha, é tímida: não tem nada da cara de pau dos outros! A mãe, uma fútil, desapareceu há tempo, durante o “bum-bum-bum” e o pai, aliás, os pais que ela tinha, três, pereceram todos perto, na ruazinha do lado, no quarto dos fundos da loja de café da senhorita Rusinha... naquele dia a Inspeção Sanitária, impressionada com o fechamento prolongado da loja de café da senhorita, a qual devia permanecer aberta por emergência, por exigência, fez a terrível e horrorosa descoberta. *(Retoma o conto).* Eh, saiu até nos jornais com caracteres desse tamanho: “Senhora solitária e velha realiza, provavelmente, promíscuo suicídio biológico junto com vinte ratos”. *(Com um ar melancólico, tristonho, levanta-se e assume uma pose escultural sonhadora).*

Ah! Comm'era bella'a signurina Rusina! Che bella donna! E che gentildonna che era! Teneva nu nievo, ccà, 'ncopp'a faccia, grosse quanto nu cicero...naturale, che però essa si ritoccava c'a matita p'o fa parè finto, e po' ddoje schiocche 'e russo, ccà e ccà, che lei si faceva cu 'a povere 'e cacao e cu'a vellutina Bertelli<sup>62</sup>...e nu pezzo 'e tuppo mmiez'a capa, ccà, ca me pareva 'a Torre Eifèll, abbuccannese accà e allà, tiene che me tengo...si se muveva. E m'arricordo ca io, creature, quando ancora stevo 'e casa arint'a 'Ncurunata<sup>63</sup>, 'a steve a guardà, ore e ore, 'afor'a puteca, incantato, mentr'essa macinava 'o cafè...e taluni vote essa me ne cacciava, scucciata, cu 'e mali mode, credennese sfottuta: "guè, guagliò – me diceva – ma che te si 'nghiummato lloco? Va, va ...pazzie, 'a zia<sup>64</sup>. Va, va, fance fa' 'o speciale!" Mentre ati vvote, invece, quando l'utero era deritto, se metteva a cantà, spontaneamente a cantà, facente 'a gioia d'e criature e de tutt'e putecare d'o vicinato...E cantava, essa, cantava, cu chella vace 'e paravise, ca m'arricordo ancora...*(Canta, scimmiottando ridicolamente la voce della Signurina Rusina, un'aria de "La Bohème")*. Ah, che voce! Che voce ca teneva 'a Signurina Rusina. A voce soja, asceva 'a dint'a puteca, 'nziem'addore d'o cafè, e se ne saglieva pe' tutte 'e feneste, 'e balcune, 'e logge d'e palazze d'a via d'a 'Ncurunata, e po', d allà, se ne scenneva pe' via Medina e Piazza Borsa, facentese struscio-struscio, tutt'o Rettifilo e'a Zecca...fermannese sultanto mmiez'e Quatte Palazze, ed esattamente 'ncopp'e grare d'o Bar "Floris", ch'era n'ata torrefazione di proprietà di Don Petruccio, 'o fratello d'a signurina...Il quale, sentenne arrivare la voce della sorella, scuoteva la testa da uomo di mondo e ai clienti diceva: "e non vi mettete a'ppaura, nun vi mettete 'appaura, ca chesta è 'a voce 'e Rusina, la più bella voce del reame!"

*(Scioglie la posa statuaria che aveva assunto prima; ritorna nervosamente a raccattare; poi, con voce malinconica, ma con un pizzico di ironia)*. Eh, povera Signorina Rusina! Povera Signorina Rusina! La trovarono esanima, stesa a terra, 'mmiez' a 'na 'mmuina di sacchetti a perdere, traboccante quel loro nauseante contenuto per tutto il retrobottega, di qua e di là...e contornata, quasi circonfusa, dalla ruota de corpi di dodici topi, tra cui c'erano pure i tre padri di "Teresa"...'na coroncina, dudece stelletelle comm'a quelle che appaiono alle spalle della Madonna 'o juorno dell'Immacolata. Intatta, sia lei, sia loro, neanche un graffio, un ematoma, che saccio?, qualche segno di litigio, di combattimento, dall'una o dall'altra parte: nulla. Se ne erano voluti andare, così, in perfetto, pacifico accordo come in perfetto, pacifico e volontario accordo avevano convissuto insieme pe' tant'anne!

<sup>62</sup> Empresa alimentícia italiana, ativa na década 80.

<sup>63</sup> Zona do centro histórico de Nápoles, próxima da Igreja Santa Maria Inconornata, do século XIV.

<sup>64</sup> Expressão de uso coloquial, que indica parentesco ou diferença de idade.

Ah! Como era linda a senhorita Rusinha! Que mulher esplêndida! E que fidalga!

Tinha uma pinta aqui, no rosto, grande como um grão-de-bico... natural, que ela maquiava com o lápis para parecer de mentirinha... e mais... duas bochechas vermelhas, cá e cá, que ela fazia com o pó de Nescau misturado com baunilha... e um coque exagerado bem no meio da cabeça, que parecia a Torre Eiffel tombando para cá e para lá, balança-mas-não-cai... quando ela se mexia. E me lembro que eu, criança, quando ainda morava na Coroada, ficava olhando para ela, horas e horas de fora da loja, encantada, enquanto ela moía o café... e um entre tantos ela me rechaçava, grosseiramente, entediada, parecendo aborrecida: “Qual quê, moleque – dizia – nasceste aí? Vá, vá... cai fora, seu bobo. Me deixa trabalhar!”. Enquanto outras vezes, quando o ventre estava empinado, ficava cantando, espontaneamente cantava, fazendo felizes as crianças e os negociantes de toda a vizinhança... E cantava, ela cantava, com aquela voz de paraíso que ainda me lembro...

*(Canta um ato de La Bohème, macaqueando de forma ridícula a voz da senhorita Rusinha)*

Ah que voz! Que voz que tinha a senhorita Rusinha! A sua voz saía da loja, junto com o cheiro do café e subia pelas janelas, pelas varandas, pelos pátios dos prédios da rua Coroada, e, depois de lá, descia pela rua Medina e pela Praça Bolsa, fazendo raso-raso todo o Retifilo até a Zeca... encalhando apenas no meio dos Quatro Palácios e exatamente em cima dos degraus do Bar Floris, que era uma torrefação de propriedade de Dom Petrusio, o irmão da senhorita... Ele, sentindo chegar a voz da irmã, balançava a cabeça de homem de mundo e dizia aos clientes: “Não se assustem, não se assustem que essa é a voz de Rusinha, a voz mais bonita do reinado!”.

*(Larga a pose escultural assumida antes; volta, nervosamente, a recolher quinquilharias. Depois, com voz melancólica, mas com um toque de ironia... ).*

Eh pobre senhorita Rusinha! Pobre senhorita Rusinha! Encontraram-na sem vida no chão, no meio de um montão de sacolas de lixo tresandando aquele seu nauseante conteúdo para o mais fundo da loja, para cá e para lá... e contornada, quase cercada, pela roda dos corpos de doze ratos, entre os quais estavam também os pais de Tereza... uma coroinha, doze estrelinhas, como aquelas que aparecem na cabeça de Nossa Senhora. Íntegra, tanto ela, quanto eles, nem um arranhão, nem um hematoma, entendeis? Sem nenhum sinal de briga, de luta, de um lado ou de outro: nada. Quiseram ir embora assim, em perfeito, pacífico acordo, em perfeito, pacífico e voluntário acordo... tinham convivido juntos por muitos anos!

Aroppe , i carabinieri<sup>65</sup> i pompieri, la finanza<sup>66</sup>, ‘e “guardia regia”<sup>67</sup>... chi ‘e sapeva a tutta chella ggente? Aroppe insomma il comune, lo Stato, requisirono il locale delle vittime, per alcune famiglie di sfollati, del precedente “bum-bum-bum”, i quali però rifiutarono per rispetto della morta e dei dodici animalucci volontari suicidi; poi lo adibirono a deposito per le bollette non ancora pagate della luce, ma dopo un mese ‘etter’a rinuncià pecchè scuprettero che l’addebito, l’importo, risultava illeggibile – non rosicchiato o cancellato, ma semplicemente illeggibile – e perciò chillu mese nu sacco ‘e ggente nun pagaie ‘a luce, dint’e vasce usufriirono della luce a tempo pieno senza pagà niente, e po’, alla fine, lo abbandonarono, se ne strafutteteno. Lo lasciarono aperto a tutti i venti, sparanzato a tutte le avventure, a tutti chille che ce afosseno vuluto alloggià...e mo’ chi va, chi viene, chi entra chi esce...attualmente ce sta ‘e casa na colonia di servi e camerieri provenienti dall’Africa...gente educata, pe’ carità, gente che si fanno i fatti suoi!... Ma però, giesummio, che bordello, che casino, che Babbele! Un porto di mare, ecco...un porto di mare nero è diventata ‘a casa d’a Signurina Rosina...Una casbah, una casbah ‘e marrucchine, d’abissine, d’egiziane in mezzo a pochi bianchi, ca se songhe già scurdate... *(Si avvicina al tavolo. Prende una benda di garza bianca arrotolata, la scioglie lentamente. Se la pone sugli occhi, fa un nodo leggero dietro la nuca. Viene lentamente avanti. Tutta la recitazione sarà fatta restando, gestualmente immobile. Solo alla fine, all’ultimo capoverso, agirà sollevando decisamente il capo verso l’alto, in cerca della luce).* Perché? Voi non ci...Ah, no?

Io invece conosco molti che lo fanno. Col curaro. Dint’a nu vacillo d’acqua.

Col curaro sciolto dint’a nu vacillo d’acqua. Che volete?

Siamo troppi, simm’assaie...

non è possibile altro metodo scientifico, altra più indolore soluzione.

Chesta soluzione, però, dev’essere dosata, calibrata: a tanto volume d’acqua, tanto volume di curaro... ma nun s’adda sbaglià, eh, no!

A si no diventa un’altra cosa, un espediente estraneo,

---

<sup>65</sup> Força armada italiana, com funções parecidas às da Polícia Federal brasileira.

<sup>66</sup> Força armada italiana, com funções parecidas às da Polícia Federal brasileira.

<sup>67</sup> Força armada do Reino de Itália.

Mais tarde a polícia, os bombeiros, a guarda de finança e a guarda real... quem conhecia toda aquela armada? Mais tarde, enfim, a prefeitura, o estado sequestraram o local das vítimas, para dá-lo a algumas famílias de sem-teto... do recente “bum-bum-bum”, eles, porém, recusaram-no por respeito à defunta e aos doze bichinhos voluntários suicidas; daí destinaram o local para depósito para as contas de luz ainda não reguladas, mas depois de um mês retrocederam, porque repararam que, na conta, o valor devido resultava ilegível, nem roído nem cancelado, mas simplesmente ilegível, por isso naquele mês um monte de gente não pagou a conta de luz, dentro dos pardieiros usufruíram da luz o tempo todo sem pagar nada, aí, depois, desistiram, enfim, o abandonaram. Fudeu!

O deixaram aberto pra todos os ventos, livre para todas as aventuras, desprotegido de todos, franqueado pra todos os que quisessem ficar lá... e daí em diante quem vai, quem vem, quem entra, quem sai... Atualmente mora lá uma colônia de servos e garçons proveniente da África... gente boa, por caridade, pessoal, que fica na sua... Mas porém, Jesusmeu, que bordel, que caos, que Babel! Um porto de mar, eis... um porto de mar negro se tornou a casa da senhorita Rusinha... Uma casbá, uma casbá de marroquinos, de abissínios, de egípcios, no meio uns poucos brancos que já haviam se esquecido de tudo...

*(Aproxima-se da mesa. Pega uma venda de gaze branca enrolada e desdobra lentamente. Coloca sobre seus olhos, faz um leve nó em cima da nuca. Chega devagar à frente. A atuação será sem gestos. Apenas no final, no último verso, levantará, definitivamente, a cabeça para o alto, à procura da luz).*

Por quê? Vós não... Ah não?

Eu, ao invés, sei de muitos que o fazem.

Com estriçnina. Dentro de uma bacia de água. Fazer o quê?

Somos muitos, somos demais....

Não é possível outro método científico, outra solução mais indolor.

Esta solução, porém, deve ser dosada, gota a gota:

Tanto o volume de água, quanto o volume da estriçnina...

Mas não se pode errar, eh não! Senão a coisa vira outra,

Um expediente estranho,

validissimo p'e bestie, p'animale... ma nun pe' nuje  
 che siamo in troppi, simm'assaie... Cosa ? qua n'inferno?  
 Si...ma...è pure nu sciardino. Paraviso d'e stracciune?  
 All'ingrosso cani, pietre, creature? Shhh! Facite male a chiagnere pe' nuje...  
 A ciascuno dunque il suo,  
 cu n'atu ppoco d'acqua e n'atu pizzico 'e veleno. Una goccia può servire a diecimila frecce,  
 mezza goccia,  
 fatta scendere sapiente, larga, lenta, nella Pubblica Cisterna  
 po' fa durmì pe' sempre 'e chiù nobili quartieri, Quartieres Espagnoles,  
 'e Cape'monte, 'a Vicaria, 'a Stella<sup>68</sup>... Si capisce: nella Pubblica Cisterna,  
 si qualcuno vo' pazzia,  
 si nu juorno, senza data, vurrà sfoltì 'sti ffile, alleggerì 'sta cifra...  
 Cosa? Ce sta ancora chi dice: "Quante sognhe?" "Addò s'e portano?" o "So' passate", "Nun  
 cantano", "Abbandonano?"  
 No.  
 Qua gelano. Qua restano indietro. Gelano e muoiono, qua, tra le rotaie.  
 Ed è giusto. Giustissimo. Nun ce sta nient'a fa. 'O curaro. 'O curaro e nu vacillo d'acqua.  
 Chesta è 'a soluzione.  
 Chello ca però inquieta, è la possibilità di errore: l'oscillazione di un millesimo, di un millesimo  
 di un millesimo:

---

<sup>68</sup> Bairros de classe média-alta de Nápoles.

válido para as bestas, para os animais,  
mas não pra nós,  
que somos muitos, demais...  
O quê? Aqui um inferno?  
Sim... mas... é também um jardim.  
Paraíso dos mendigos?  
No atacado, cães, pedras, criaturas? Shhhh!  
Fazer mal chorardes por nós...  
Cada um o seu, então,  
com mais um pouco de água e mais uma pitada de veneno.  
Uma gota pode servir por dez mil flechas,  
Meia gota,  
Pronto. Descida, ciosamente, grande, lenta, na Cisterna Pública,  
pode adormecer pra sempre os mais nobres bairros, Quartieres Espagnoles,  
a Capemonte, a Vicária, a Estrela...  
Sim senhor, na Cisterna Pública,  
se alguém quiser brincar,  
se um dia, sem data, alguém quiser podar estas filas,  
alijar esta cifra...  
O quê? Ainda tem quem diz: “Quantos são?”, “Ora onde os levam?”  
Ou  
“Passaram”, “Não cantam”, “Abandonaram”  
Não.  
Aqui gelam. Aqui ficam pra atrás. Gelam e morrem, aqui, entre os trilhos.  
E é justo. Justíssimo. Não tem como.  
A estricnina. A estricnina e uma bacia de água.  
Esta é a solução.  
O que inquieta é a possibilidade de erro:  
a variação de um milésimo,  
de um milésimo de um milésimo:

la mano che trema nel dosaggio, nu suspiro, un piccolo sussulto... E allora, eccomi.

Ecco qua 'stu risultato. Chi so'? Stong'arinto?

Stong'afora?

Nun moro, no....

ma neppure campo comm'apprimme:

'a vista, 'e mmane, 'e recchie... tutte cose se n'è ghiute...

e pure 'a voce...ancora nu poco...e poi... sommergerà, affonderà pur'essa.

In un poco di curaro. Nu pizzico sultanto. Comm'è 'a sputazza aret'o francobollo. L'imma capì.

L'mma sapè..

Ca simme troppe. Ca simme tropp'assaie. Eppure...eppure aret'a chesta benda

Coccosa ancora se nasconde, ancora s'accamuffa, ancora vo' fa' fesso i pubblici poteri...

E' 'na luciarella opaca, 'na cateratta lacerata... 'na linea...dei puntini...

Coccosa ca se dà e po' se ne fuje... Coccosa ca me tira 'a faccia 'ncoppa... llà... (*Guarda decisamente in alto*).

Ca me custringe ancora a cercà a isse, 'o Sole

'o Sole 'o Sole

...e nun 'o veco mai. (*L'ultima parola è quasi ingoiata. Abbassa lo sguardo sulle fotografie ai suoi piedi; si scioglie le bende, le fa cadere; s'inchina, solleva la foto, la osserva un attimo, la bacia, poi va ad appenderla ad un chiodo della parete a destra della stanza. Di poi, cantando una filastrocca popolare, si accovaccia per terra, a gambe incrociate. Prende il mazzo dei Tarocchi, comincia a tirarne fuori delle carte, a caso. Dice:)*



A mão que treme na dosagem, um suspiro, um pequeno sobressalto...

E então, eis-me aqui.

Eis aqui o resultado. Quem sou?

Estou dentro?

Estou fora?

Não morro, não...

mas também não vivo como outrora,

a visão, as mãos, as orelhas...

tudo se foi...

a voz também... ainda um pouco... e logo...

submergir, afundará ela também.

Num pouco de esticnina. Uma pitadinha só.

Como uma cuspida atrás de um selo.

Temos que entender. Temos que entender...

Que somos muitos. Demais.

Mas ainda... mas ainda atrás dessa venda.

Uma coisa ainda se esconde, ainda se camufla,

ainda quer burlar os públicos poderes...

É uma luzinha opaca.

Uma catarata lacerada

Uma linha... uns pontinhos...

Uma coisa que se dá e que logo foge...

Uma coisa que me puxa a cabeça para cima... lá... *(olha definitivamente para o alto)*

Que me obriga ainda a procurar ele,

o Sol

o Sol

o Sol

... e nunca o encontro.

*(A última palavra é quase engolida. Olha para baixo algumas fotos aos seus pés. Desamarra as vendas. Ajoelha-se, levanta uma foto, a observa por um instante, beija-a e vai pendurá-la em um prego na parede à direita do quarto. Em seguida, cantando um trava-língua popular, agacha-se no chão com as pernas cruzadas. Pega o baralho de Tarot, começa a sortear algumas cartas aleatoriamente. Diz:)*

A casa? A casa?

A tene ‘a maruzza ‘a casa!

Parlano pure d’abità na casa, sti zulù, sti primitive!

Io ‘e mettesse int’ a nu forno, dint’ o forno ‘e zazzariello<sup>69</sup>. Ma che dico? Nu furne? Ma quando mai? Casomaie, stesseno meglio dint’ a na caverna!

Sissignore, na caverna! Dint’ e grotte ‘e spavàre<sup>70</sup>! Llà, addò prime ce tenevano e pecure i e puorce!

E pure senza niente, accussì, oi’: senz’acqua, senza luce, senza gas, senza rasiero...completamente annure! Sule cu ddoje foglie ‘e fico annanze e areto, simile e somiglianza cu Adamo ed Eva! Ca chilli almeno puerielle steveno ancora ‘e prime tiempe, nun putevano sapè, nun putevano capì! Chille campavano ‘ncopp’ e ricchièlle ‘e ll’albere, tali e quali alle scigne! Non tenevano nemmanco ancora ‘o comprendonio ‘e na casa! Ma chiste, sì! Chiste ‘o teneno ‘o comprendonio! Azzò, si o teneno! Pruvatece a ll’è mettere mmiezz’ a via! Pruvatece a ll’è levà o tetto ‘a capa! J’ a vedè, allora, comm’ alluccano, comme sbraitano, comme se rebbellano: “Vulimme ‘a casa! Vulimme ‘a casa! Vulimme a casa!” ‘A casa? ‘A casa? Io lle desse na rattacaso<sup>71</sup>! Salvo, poi, na vota trasuti, a non avere nessun rispetto per queste sacre mura: p’ e parete, p’ o suppigno, p’ o funnamiento... E nun ‘o sanne ca si spute ‘ncielo, ‘nfaccia te ritorna! A casa se ne cade ‘e fetenzia? “E c’ avimma fa?” E parete fanno “giacheme-giacheme”? “E che putimmo fa?” E sencature, ‘e buche, so’ addeventate crepe, voragine? “E anche quando? E quando buono-buono? Lietto astritte cuccate mmiezo!”<sup>72</sup>

E no! Accussì nun s’ arraggiona! Accussì nun s’ aggisce!

‘A Bella ‘Mbriana<sup>73</sup>, ‘a signora d’ e mmure, ‘a fata folletto ca sta semp’ annascunnata addò tenite reti e matarazze se piglia collera, ve maledice e po’, c’ o tempo, v’ o fa pavà! Ah! mo essa stà viva chella povera nonna mia!

Chella povera nonna mia, ca nun sia povera ‘nnanze a Dio! Nce ‘o diceva sempe: “Guagliù, a nonna! Nun facite piglia collera a Bella ‘Mbriana! Nun ‘a facite arraggià! E pirciò, nun scarrupate niente, nun scarpinate, nun sputate ‘nterra, nun date ponie ‘nfaccia ‘e mmure!

<sup>69</sup> *Zazzariello*, do longobardo *zazera*, “cabelo comprido”. Aqui usado como apelido de alguém sujo, imundo.

<sup>70</sup> *Spávare*, de *spavo*, quem trabalha com barbante.

<sup>71</sup> *Rattacaso*, neologismo napolitano de *gratar* (“ralar”) e de *caso* (“queijo”): “ralador de queijo”.

<sup>72</sup> Expressão idiomática que significa “Se a situação ficar ruim, não vamos ajudar, vamos, sim, simplesmente, nos adaptar”.

<sup>73</sup> Na cultura napolitana, figura lendária. Uma mulher bonita, boa fada, protetora da casa.

A casa? A casa?

Ah... a tem o caracol... a casa!

Falam até em habitar a casa, esses zulus, esses primitivos!

Eu os colocaria dentro de um forno! Dentro do forno de Jõe Bexiguento. Mas o que estou dizendo? Num forno? Nada disso! Talvez ficassem melhor numa caverna! Sim senhor, numa caverna! Dentro das grutas dos catrumanos! Lá, onde antigamente prendiam as ovelhas e os porcos. E ainda sem nada, assim oh! Sem água, sem luz, sem gás, sem fogueira ... completamente nus! Apenas com duas folhas de figo atrás e à frente, tal qual Adão e Eva! Eles, pelo menos, coitados, viviam nos primeiros tempos, não podiam saber, não podiam entender! Moravam em cima dos galhos das árvores como os macacos! Não tinham ainda nem o entendimento do que é uma casa. Mas esses, sim, eles têm! Esses, sim, têm o entendimento do que é uma casa. Sério mesmo! Tenta botar esse pessoal na rua! Tenta tirar o teto das cabeças deles! Verás como gritam, berram, como reclamam: “Queremos casa! Queremos casa! Casa? Casa? Qual? Eu lhe daria uma reles-casa! Sem contar que uma vez de posse dela não terão nenhum respeito por seus muros sagrados, pelas paredes, pelo sótão, pelas fundações...

E não sabem que o cuspe cai de volta na cara de quem cospe pro alto? A casa fica caindo de lixo? E podemos fazer o quê? As paredes fazem “nhaque-nhaque”? É, mas também? E as fissuras, os forros se encheram de gretas, buracos? E quando? E mesmo que fosse...

“Quem não tem cão, caça com gato!”.

Eh não! Assim não dá! Assim não se faz! A Bela *'Mbriana*, a senhora das paredes, a fada Elfa que fica sempre escondida onde vós tendes redes e colchões, fica triste, ela vos vai amaldiçoar e depois de um tempo também vingará de vós!

Ah! Ainda está viva aquela doçura da minha avó! Aquela pobre de minha avó, que não seja pobre na frente do Senhor! Ela ficava sempre nos dizendo: “Meninos, sua vovozinha! Não chateeis a Bela *'Mbriana*! Não irriteis ela! Então, não arruineis, não derrubeis nada... não cuspais no chão, não atireis os punhos contra as paredes!

E... a primma cosa... c'avit'a fa' 'a matina...quando ve susite... menatele priere 'ncuorpo a vvuje, ca chella sape core e penziere e ve benedice tutt'e passe ca date! Povera nonna mia, ca nun sia povera 'nnanze a Dio! Nun sia maie, po', c'a nuje creature, ce veneva 'ncapa d'a chiamma' sta bella 'Mbriana...d'a sfottere nu poco... che saccio? Mettennece a cantà: "Vicchiarè–poppò, tiene 'o culo a battaglia! Vichiarè – poppò, tiene 'o culo a zampigliò!"...insomma e scemità d'e creature...e a nonna, pe' caso, ce sentiva? Uh! Uh! Se scatenavano i crudeli cieli! 'e piogge! 'e fulmini! Erano pàacchere, muore, mazzate! Castigamiente c'a faccia 'nterra, comm'e turchi, a vasa' 'e liggiole, e mattonelle, a chiedere perdono, a chiedere mercè! (*Sospira*).

Eh! Altri tempi! Ata ggente! Altri rispetti! (*Pausa. Voce bassa*).

Perfino 'e zoccole i 'e scarrafune, per nun parlà d'e formicole e d'è mosche, 'a nonna mia nun 'e ccedeva! Noo! Noo! Perché diceva che quelli erano messaggeri, portammasciate, ambasciatori di lei...d'a bella 'Mbriana! E come infatti capitava, c'accerenne a n'animale, o juorno, 'a miseria cchiù nera, 'e malatie cchiù stròloghe ce chiudevano 'ncuollo, comme si afosseme fatto nu micirio! Si po' nun 'e 'ccereveme, 'e lassaveme sta' facennele circolà liberamente p'a casa... senza ce mettere appura, è loggeco, comme pure senza ce dà eccessiva cunferenzia... (*Con voce colma di sorpresa e meraviglia*). Uè!uè! tutto ce jeva bbuono! Tutto ci andava bene! Che saccio! 'O rammàro<sup>74</sup>, chella settimana, se scordava e venì a 'ssiggere; 'onna Maria d'è pizze e d'e pagnuttielle passava, e nuje magnaveme e po' pavaveme "a quando vene-vene"; 'onna Assunta sotto gare, ce faceva o saldacunto 'ncopp 'o rebbeto 'e Natale e nuje ce prenotavamo pe' chilli'e Pasqua; 'o padrone d'a casa, ascenno d'o palazzo, pigliava nu "sciuliamazzo", se spazzava na coscia, e pe' sette, otto mise nun veneva cchiù a s'arretirà 'o pesone! Insomma...tutto bene, proprio tutto bene... E cocche vota, o sabbato, pigliàveme pure a' strazione, ambo e terne, cocche storno<sup>75</sup>... come ricapitava! (*Con tono tenero, dolce, comprensivo*).

... Certo, riconosco ca nun era tanto comodo a campa' tutte quante int'a na stanza sola e cu tutte chille animale clandestine e cocche vota pure maligne e faccia tosta...(*Ricordando, con un sorriso*). 'Na matina, 'ncopp'o cesso, na piezz'e zoccola zumpaje 'nculo a sorema Rachele; e a me se rusecajeno tutt'e quaderne 'e scola cu 'e dettate 'arinto; n'ata, po' 'ntiempo 'e guerra, 'nfezzaje 'e baffe dint'a presa d'a corrente facente saltà tutto l'oscuramento! Eh, che ce vuliveve fa? Però, però...erano pure aggraziati! Soprattutto, soprattutto...

<sup>74</sup> Vendedor ambulante de utensílios de cozinha.

<sup>75</sup> Bilhete da loteria, preparado com números já marcados, que se pode comprar também depois do fechamento oficial do jogo.

E... a primeira coisas que deveis fazer de manhã... quando acordardes... mandai preces pra ela, que ela conhece o coração e os pensamentos. E benze todos os passos que vós fazeis!”. Coitada da minha avó, que não seja uma pobre na frente de Deus! Que escarcéu ela arrumava se, algumas vezes, nós crianças resolvíamos chamar a Bela ‘Mbriana... para brincar à toa... tipo assim, cantando: “Senhorinha-popó! Tens a bunda a trapalhão! Senhorinha-popó tens a bunda a turbilhão!”... enfim bobagens de moleques e... a avó, se por acaso nos escutava? Uh! Uh! Explodiam cruéis os céus! As tempestades! Os relâmpagos! Bofetadas, mordidas, pancadas! Expição com a cara no chão, como os turcos, para beijar os azulejos, as cerâmicas para pedir perdão e mercê (*Suspira*). Ah! Outros tempos! Outra gente! Outros respeitos! (*Pausa. Voz baixa*). Nem as ratazanas e as baratas, para não falar das formigas e das moscas, minha avó matava! Nãooo! Nãooo! Porque dizia que aqueles eram mensageiros, pombos-correios, embaixadores das leis da Bela ‘Mbriana. E, de fato, matando um bichinho, o dia tropeçava na miséria mais negra, as doenças mais estranhas choviam em cima da gente, como se nós tivéssemos cometido mesmo um homicídio! Se ao contrário não os matávamos, e os deixávamos circular livres pela casa... sem ter medo, lógico, e também ao mesmo tempo sem lhes dar muita confiança... (*Com voz repleta de surpresa e maravilha*).

Ué! Ué! Tudo rolava pra gente! Tudo ficava bem para nós! Beleza! O mascate, aquela semana, esquecia-se de passar para acertar; Dona Maria, que vendia pizzas e pães recheados, passava e nós comíamos e pagávamos “só quando der”; Dona Assunta, que ficava ao pé da escada, nos fazia um desconto sobre a dívida do Natal passado e nós já reservávamos para aquele da Páscoa; o dono da casa, saindo do prédio, levava uma escorregada brava, quebrava uma perna e por seis ou sete meses não passava para retirar o aluguel! Enfim... tudo bem, tudo bem mesmo! E, de vez em quando, no sábado, ganhávamos no duque e no terno da loteria, ou com um pré-marcado... como dava!

(*Com tom de ternura, doce, compreensivo*). Claro, reconheço que não era confortável morar todo o mundo junto em um único quarto, com todos aqueles animais clandestinos, alguns deles tinhosos e com caras de pau...

(*Lembrando com um sorriso*). Uma vez de manhã, em cima da privada, uma ratazana pulou bem na bunda da minha irmã Raquel; e outras roeram todos os meus cadernos de escola com tudo que era ditado lá dentro; também outra, em tempo de guerra, enfiou os bigodes na tomada e provocou uma baita escuridão! Eh, fazer o quê? Mas, mas eles eram também agraciados. Sobretudo, sobretudo...

quando sotto gli occhi nostri, facevano le imprese magiche, le cose più strabilianti! Che sacco?

‘A nonna, cu na mozzarella mmano, sbatteva ‘o pere pe’ terra, cantanno:

“Pizzi-pizzi Tràngulo...

e la morte di San Tràngulo... e San Tràngulo e pipì,

e saracino faceva e pipì,

e saracino faceva ‘o pane,

e tutte’e mosche s’o magnavano, e s’o magnavano a poco a vota, pellerì, pellerò,

chi è l’urdemo jesce ‘a fora!”

e loro se susevano ‘ncopp’e zampetelle, tenennese ‘e curelle mmocca l’uno cull’ate...e

abballavano! E abballavano! Se facevano certi piezz’e gire ‘e ballo esagerati! E questo cos’era?

Questo cos’era? Magia! Magia domestica! Miracolo quotidiano! Juoco di prestigio! Ca sule chi nun tene fede nun crede!

Eh! ‘A casa, ‘a casa! ‘A casa nun’è sul’e preta! ‘A casa, è intonaco e divinità...calce e mistero...E guai a chi nun ce crede, guai a chi vo’ fa’ ‘o furbo; guai a chi ce sente e fa finta ‘e nun senti...e guai a chi ce vede e pazzia a fa’ ‘o cecato!

Va in un angolo della stamberga, s’inginocchia e, uno per uno, con dei prosperi, accende i lumini per terra. Poi si alza, si guarda attorno, con aria misteriosa: va a prendere una sedia, la porta in avanti, verso il pubblico; prende lo scialle appeso alla parete, lo mette sulle spalle, si avvicina alla sedia, si siede, incrocia le braccia sul grembo.

*(Fissa il pubblico, e quando la musica termina inizia a parlare, con un tono basso ma chiaramente udibile).* A sansara<sup>76</sup>, ‘a sansara ce dette l’indirizzo: salita Concordia 37, terzo piano, ‘e prime doje porte, a sta mano accà...raccumannandoli pure ‘e fa’ ampresa, però... ‘e vuttà ‘e mmane... pecchè ‘o prezzo di affitto d’o quartino era accusi vascio pe’ chilli tempi quasi pe’ niente!... ca chisà già quanti aspiranti affittuarie e inquiline...chisà già quant sfrattati d’o 4 ‘e maggio<sup>77</sup> e d’o 8 ‘e settembre<sup>78</sup>...afosseno truvate pe’ dint’o vico, sott’o palazze e magari già sistimate p’a trombola d’e scale...! Giesù, parlanno c’e faceva quasi vedè a chelli facce ‘e tozzole ‘e pane: tristi, arcigni, preputente...’nzieme cu tutt’e cianfrusaglie lloro appresso: ‘nzieme cu ‘e figlie, cu ‘e jènnere,

<sup>76</sup> Mediadora que ajuda a conectar pessoas e fechar negócios e casamentos em troca de uma comissão.

<sup>77</sup> Data destinada às mudanças em Nápoles por decreto do vice-rei espanhol Pedro Fernando de Castro, no século XVI.

<sup>78</sup> No dia 8 de setembro 1943, o chefe de Estado Pietro Badoglio anunciou a capitulação da Itália na Segunda Guerra Mundial.

Quando de baixo de nossos olhos faziam aqueles negócios de mágica, as coisas mais prodigiosas! Tipo? A minha avó com uma muçarela na mão batia um pé no chão, cantando:

“Pizi-pizi-Strângulo...

morte de São Strângulo...

São Strângulo piri-pipí,

e o sarraceno fazia pipi, sarraceno fazia pãozim,

e toda mosca comia ali,

E eles comiam,

de pouquim em pouquim, palerí, paleró,

Quem saiu foi tu!”

E eles se levantavam sobre as perninhas, segurando-se em pé com os rabinhos de cada um na boca de outro... e dançando! E dançando! Faziam incríveis rodas de dança! E isso era o quê? Isso era o quê? Magia! Magia doméstica! Milagre cotidiano! Jogo de mágica! Só não acredita quem não tem fé!

Eh! A casa, a casa! A casa não é apenas de pedras! A casa é gesso e divindade... cimento e mistério... e coitado de quem não acredita, de quem quiser dar uma de esperto...; coitado de quem ouve e faz de conta que não ouviu... coitado de quem enxerga e faz de conta que é cego! *(Vai para um canto do casebre, ajoelha-se e, uma de cada vez, acende todas as velas que estão no chão. Depois levanta-se, olha ao seu redor, com ar misterioso. Pega uma cadeira e a põe de frente para o público. Pega um xale pendurado na parede, o veste e se aproxima da cadeira, senta-se, cruza os braços sobre o ventre. Fixa o público, quando a música acaba, começa a falar, com tom baixo, mas bem audível).*

A Dona Auxiliadora, a Dona Dora, lhes deu o endereço: Alto da Concórdia, 37, terceiro andar, as duas primeiras portas do lado de cá... Aconselhou a ir depressa, inclusive, a dar um jeito, logo... porque o valor do aluguel do apartamento era tão baixo, para aquela época, quase nada... sabe-se lá quantos aspirantes locatários e inquilinos já... quem sabe já tantos desalojados do 4 de Maio ou do 8 de Setembro... teriam encontrado no beco, em baixo do prédio, e talvez já estivessem acomodados nas grimpas das escadas...! Meu Deus! Falando, ela conseguia quase materializar na frente dos meninos as caras de fome por um pão velho, tristes, toscos, prepotentes dos aspirantes inquilinos... juntos com todas as suas velharias, juntos com os filhos, os genros,

cu ‘e cainate, cu ‘e gnure e cu ‘e nepute! Peggio de’ profughe ‘e guerra, d’è richiamate d’Etiopa, prigionieri d’o Negùs<sup>79</sup>...e compagnia cantante!

‘A sansara, le dicette pure c’o prezzo ‘e l’affitto d’o quartino oltre che na miseria.... nun prevedeva pure nisciune ato pesone, né come anticipo, né come ceditura, pecchè, p’a primma cosa, non essendo stata la casa occupata da qualcheduno da più di 15 anni...nun s’afosse saputo a chi cedere sta ceditura pe n’o fa’ ‘j’...e. p’a seconda, c’afossero direttamente pagato “sempre c’a casa le fosse piaciuta..è chiaro..! sempech’è stanze fossero state a gusto lloro!, c’afossero, dunque, direttamente, pagato ‘o prime pesone a entrata d’o mese appresso a quello corrente

‘e allora ce sta’ ‘o tiempe, no?, ma direttamente a essa, però!, ‘a sansara, che era la fiduciaria personale della granda signora marchesa, baronessa, mo’ nun m’arricordo chello che caspita er’essa...! Emma Capece Arutolo, proprietaria in usufrutto permanente dell’intero stabile! P’o diritto ‘e sanzaria, po’...eh! ... e se remetteva a grazia lloro...alla coscienza ‘e spuse nuvielle...ma in tutte ‘e case, facette a ccapì che s’afosse accontentata ‘e poco: na regalia, na mazzetta, tanto pe se fa’ quartino ‘asprigno<sup>80</sup>, ca a chella le piaceva ‘a gnosta!, e aroppe, buonanotte ‘e sunature! ‘E duje guaglione, mo’, veramente freschi sposi da qualche tempo, ma già cu na creatura piccerella ca steva ancora dint’è fasce, e chiamata Tittinella, saputa la cosa nun se facettero ripetere ‘a ‘mmasciata due volte e chella matina stessa se mettetteno in cammino pe’ ghì a vedè sta casa nova ca nun steva, ‘a verità, assai distante dal basso dove momentaneamente campavano loro, basso situato al vicolo Sciardinetto numero 12, di proprietà di Alfonso Benedice, spedizioniere. Bellu vasciu, se mi consentite, e pure ariuso, ma tropp’astritte p’è necessità lloro, mo’ ca ce steve pure ‘a piccerella ‘e latte. Comunque, quando chella matina se mettetteno ‘ncammino pe’ ghì a vedè chistu quartino, pareva, Giesù!, ca Dio se n’era scurdato ‘e ll’acqua, ch’era arapute tutt’è cannole d’o Paraviso: chiuveva, chiuveva...e tutt’è duje, senza ‘mbrielle e ‘nfuse comm’a duje purpitielle, se facetteno, mure mure, tutt’è vicoli e vecarielle ca, ‘a chelli pparte, d’o vicolo Sciardinetto menano enzia a salita Concordia: se facetteno nu piezzo d’a Speranzella<sup>81</sup>, nu piezzo ‘e Taverna Pente<sup>82</sup>, nu piezzo d’a Trinità ‘e spagnole<sup>83</sup>, cocche rarillo d’a calata San Mattia<sup>84</sup> e infine na cinquantina e passi, a scennere, d’a salita Concordia fino a che non furono proprio sotto al palazzo dell’androne del cortile!

<sup>79</sup> Título de rei da antiga Abissínia, atual Etiópia.

<sup>80</sup> Tipo de vinho branco ou tinto da região de Aversa. Tem sabor um pouco azedo. Do lat. *Asperigo -ñis*.

<sup>81</sup> Bairro do centro histórico de Nápoles.

<sup>82</sup> Bairro do centro histórico de Nápoles.

<sup>83</sup> Bairro do centro histórico de Nápoles.

<sup>84</sup> Bairro do centro histórico de Nápoles.



com os cunhados, os avós e os netos! Piores que os refugiados de guerra, dos regressados da Etiópia, dos prisioneiros do Negus... enfim, toda uma escola de samba pra sair!

A Dona Dora também diz pra eles que o valor do aluguel do apartamento, além de ser uma miséria... não previa nenhuma outra despesa, nem como outorga nem como antecipação, porque pra primeira coisa, não sendo a casa ocupada por ninguém há mais de 15 anos... não teriam sabido nem pra quem dar a tal outorga pro pessoal sair da casa... e, pra segunda, que pagassem o aluguel diretamente... (desde que tivessem gostado da casa... é claro! Desde que os quartos os tivessem agradado...), que fosse, então, o primeiro aluguel pago, no início do mês seguinte, relativo ao corrente. E, então, dá tempo, não é? Mas diretamente pra ela, a Dona Dora, que era a pessoa de confiança pessoal da grande marquesa, baronesa, que agora não me lembro mais que trem mesmo era ela...!

Emma Capece Arutolo, proprietária em usufruto permanente do palácio inteiro! Em relação ao direito de intermediação contava com a generosidade deles... remetendo-se à consciência dos jovens casados... mas, de alguma forma, deixou entender que ficaria satisfeita com pouco, um presente, uma gorjeta, assim apenas para tomar uma meia garrafa de vinho novo, de que ela tanto gostava, e, de mais a mais, boa noite! Pros músicos e pros cantores!

Os dois jovens, agora, realmente recém-casados de pouco tempo, mas já com uma criança de colo que ainda usava fralda e que se chamava Titinela, não deixaram que ela repetisse uma segunda vez a notícia do apartamento e aquela manhã mesmo se encaminharam pra visitar a casa nova, que inclusive não estava muito distante do térreo, onde eles, no improvisado, moravam, térreo situado no beco Chardineto, número 12, de propriedade de Afonso Benedice, despachante de mercadorias. Térreo lindo na verdade, muito luminoso, mas apertado demais para as necessidades deles, agora que tinha também a criancinha de leite.

De alguma forma, quando aquela manhã se encaminharam para ir ver esse apartamento, parecia, nossa! que Deus tinha-se esquecido de todas as torneiras da água do Paraíso abertas, chovia, chovia... e os dois, sem guarda-chuva, parecendo pintinhos molhados, iam caminhando, alinhados com as paredes, pelos gargalos e ruazinhas que do beco Chardineto iam subindo para a Concórdia. Viram um pedaço da Speranzela, um pedaço da Taverna Penta, um tiquim da Trindade Espanhola, uma viela da baixada São Matias e, enfim, uns cinquenta passos em descida do Alto da Concórdia, até que, enfim, chegaram na frente do portão do pátio do palácio!

Bello palazzone, eh?! Spagnolesco, roccocò! E pure cu nu piezzo ‘e scardino arinto, ca pigliava ‘o spazio ‘e duje cortili azzeccate, assieme! Ma a parte chesto, però...n’ata cosa che ‘e guagliune se meraviglieno ‘e nun vedè fuie ca, né sotto ‘o palazzo, né arinto ‘o scardino, né mmiezz’o vico, vedettero a tutta chella chioma ‘e ggente che ‘a sansara eva ditto ca voleva ‘a casa: non ci stava proprio nisciune! Il deserto! E le pareva c’o palazzo e ‘o silenzio ca ce steva ‘arinto nun aspettava c’a lloro, sule a lloro! E, ‘a verità, avetteno l’impressione che pure ‘a guardaporte teneva ‘a mmasciata esclusivamente per loro...tanto è vero che, non appena ‘e vedette, senza dicere né “chi site?” né “a chi vulite?”, subbeto essa pigliaie ‘e chiave ‘a dint’a guardiola...e svelta svelta, ma nu poco attiggiosa, ‘a cretiana, comm’a papera ‘ncopp’all’ova, sagliette annanze a lloro pe le fa’ vedè l’appartamento. Giesù, che bellezza! Che magnificenza! E chella nun era na casa! Chell’era nu castello, una fortezza degna solo di una principessa regnante! Certi stanzune can un fenevano mai e perlomeno na decina! Certi balcone accussi larghe e lunghe ca parevano ‘o belvedere o Vommero<sup>85</sup>! E doje o tre cucine cu certe fucilare mmiezo c’afosseno putute mantenè ‘a coppa perlomeno na trentina ‘e caccavelle, ruotale e tiane! E stanze e stanzuncelle ‘nfilate l’una int’a n’ata comme ‘e perle ‘e na cullana! Scale, scalelle, feneste, fenestelle, ripustiglie, mezzanine, stipe a mmure...insomma, ‘o bbene ‘e Ddio!!! Vero è che Nannina, ‘a mugliera, vedendo tutto questo, se facette arreto, spaventata da tutta chella larghezza, chillu spazio: “Totò – ricette ma che n’avimma fa e na casa accussi grossa? Nuje simm esule tre perzune...c’avimma fa ccà dinto? ‘A mosca int’o viscuvado?” Totore, invece, ‘o marito, più che altro si meravigliava che una casa accussi grossa e accussi bella fosse mise all’affitto p’accussi poco, pe chili quatte perucchie, e, ‘ncuorpo’a isse, penzaie a nu scherzo d’a sansara...penzaie, forse, ca chella buffona, chella sezolina, chella capallerta, s’era pigliato juoco’e tutt’e duje, spuse nuvielle e puerielle...Ma quando, po’, pe’ curiosità, jett’a ‘ddomandà a’ guardaporta ‘o prezzo ‘e l’affitto d’o quartino, e chella repetette, punto per punto, proprio chello ch’eva ditto ‘a sansara...allora, isse, pe’ parta soja, facette solo n’esclamazione. Dicette: “Neh, guardapo’, scusate: ma, po’, pecchè p’accussi poco? Ma state pazzianne? E ‘a guardaporta, misteriosa, rispunnette: “E quella la signora è ricca assai! Ma vuje, pe’ vuje, diciteme sultanto: è nu sì? O nu no?”. Basta. Pe nun v’a purtà a luongo, dicettene stu “sì”. ‘A casa fernette che s’a pigliaieno, e chella sera stessa, pe’ quanto fosse maletempo, e nun tenessero altro che’’e rrete i e matarazze a trasportà ‘ncopp’a sta casa nova, Totore, che era guaglione ‘e principio e si diceva “croce” era..., pigliaie sti rrete cu ‘e matarazze, i e mettetete ‘ncopp’a na carrettella.

---

<sup>85</sup> Bairro de classe média-alta em Nápoles.

Magnífico palácio, não é? Espanholito, rococó! Também com um puto jardim que ocupava o espaço de dois pátios juntos! Porém, além disso... outra coisa surpreendeu muito os meninos, de não ver nem embaixo do prédio, nem no jardim, nem no beco aquela turma de gente que a Dona Dora tinha dito que queria a casa, lá não havia, propriamente, ninguém!

Um deserto! E parecia pra eles que o palácio e o silêncio dentro dele esperavam por eles mesmos, apenas por eles! E na verdade tiveram a impressão de que, inclusive, a porteira tivesse notícia só da visita deles...

De fato, logo que os viu sem perguntar nem “Quem sois?”, nem “Quem estais procurando?”, a figura pegou a chave dentro do vestíbulo... e, depressa, mas um pouco metida como um pavão em um desfile, subiu na frente deles para lhes mostrar o apartamento.

Meus Deus! Que beleza! Que esplendor! Aquela não era uma casa! Era um castelo! Uma fortaleza digna apenas de uma princesa com reino!

Uns quartos amplos, pelos menos uma dezena! Um varandas tão amplas e compridas que pareciam o belvedere do Vómero! E duas ou três cozinhas com o fogão de lenha que podiam aguentar pelo menos umas trinta panelas, frigideiras e caldeirões!

E quartos e quartinhos enfiados um no outro como as pérolas de um colar! Escadas, escadinhas, janelas, janelinhas, depósitos, despensas, armários nas paredes... enfim a graça de Deus!

Verdade é que Naninha, a esposa, vendo tudo isso, deu um passo atrás, assustada por toda aquela amplidão, aquele espaço “Totó – diz – mas o que vamos fazer com uma casa tão grande assim? Nós somos três pessoas só, o que temos pra fazer aqui dentro? A mosca dentro do bispado?”. Totore, o marido, ao contrário, mais que tudo se maravilhou que uma casa tão grande e tão linda fosse alugada a um preço tão baixo, aquela mixaria, e dentro de si pensou em uma brincadeira da Dona Auxiliadora... pensou que, talvez, aquela palhaça, aquela trouxa, aquela metida tinha feito hora com os dois jovens, recém-casados e pobres... Mas quando foi perguntar, por curiosidade, à porteira o valor do aluguel do apartamento, a porteira repetiu, tim-tim por tim-tim, exatamente o que havia dito a Dona Dora. Então ele, de sua parte, não segurou uma exclamação e disse: “Neh, moça, desculpe, mas... por que tão barato assim? Cês tão de brincadeira?”. E a porteira respondeu misteriosa: “O fato é que a senhora é muito rica! E por vosso lado,izei apenas: é um sim ou um não!?”.

Chega. Para cortar o assunto disseram o tal “sim”. Acabaram alugando a casa e, naquela noite mesmo, ainda que fizesse mau tempo e que tivessem apenas os colchões e as redes para levar para a casa nova... considerando que o Totore era um homem de palavra, e quando dizia “cruz”, era... pegou estas redes com os colchões e os carregou em cima de um carrinho...

Pigliaie ‘a mugliera i a figlia, e con un portalone e quatte ceròggene sagliette ‘a scalinata, pretendendo che da quella notte stessa, se pigliasse possedimento d’e mmura....

*(Si alza dalla sedia. Dà una sbirciatina, con aria circospetta, prima a destra, poi a sinistra, come se temesse di essere visto da qualcuno; si avvicina al tavolo, beve un sorso di vino, dice al pubblico:)*

L’acqua no! L’acqua nun va bbona! ‘Nfradicia ‘e bastiemiente a mmare! *(Ritorna a sedere. Riprende a raccontare:)*

Mo’, nun appena fujeno ‘ncoppa e Totore menaie ‘o maniglione areta ‘a porta ...e mentre v’o racconto, guardate, me se fanno ‘e pelle pizzico-pizzeco! Nun appena fujeno ‘ncoppa... Accuminciaie nu strano balletto. Comme, dicite vuje? E mo’ v’o ddich’io, comme!

A creatura, Tittinella, ca, comme v’aggio ditto primma, steve ancora dint’‘e fasce tanto era piccirella, e che fino a chillu mumento se n’era stata bbona bbona e quieta, quieta comm’e na pupatella ‘e zucchero, ‘a nu mumento a n’ato, ‘mbraccio a mamma, accuminciaie a strillà, a strillà e a chiagnere comm’e cche! E accussi forte chiagneva, chiagneva chell’anema ‘e Dio, ca me pareva “76”, na funtana<sup>86</sup>! E nell’estesso tempo rimanenne c’a faccella ‘mpetrata, addulurata, immobile, comm’e chella ‘a certi statue ca se vereno ‘ncopp’e borde d’e vasche ‘e dint’e sciardine e ca vottano acqua e malinconia, acqua e malinconia ‘a tutt’e pparte d’o cuorpe! Nannina, allora, - ‘a mamma – crerenese ca chella chiagneva pecchè teneva famme, subito s’a mettette a’ pietto p’a da’ a zucà, ma vedenne c’a creatura, continuanne a chiagnere a cannarone aperto, arresecava ‘e s’affugà, cu tutto chillu lattillo ca l’asceva accà e allà d’a vucchella, subbetto essa capette, se susette e danne ‘a piccerella ‘mbracc’o marito dicette: “Totò...tienete nu mumento a chesta, stu fatto nun me pare bbuono. ‘A creatura soffre. Io mo vache nu mumento add’ò speciale ‘o puntone... Mi raccomando, però! Non mi scendere abbascio ‘o sciardino c’a creatura ‘mbraccio...ca chella se po’ sentì peggio...p’o cadè cchiù malata ancora...Tu m’e capito? Io vaco e vengo, ‘oì, faccio int’a n’attimo!”

E, menannesse nu scialle ‘ncopp’e spalle, arapette ‘a porta e scennette ‘e scale, vulanne.

Totore, mo’ rimaste sule e pe’ se fa’ curagge, accuminciaie a cunnulià ‘a creatura e a le dicere parole doce e nu poco insignificante, comm’e vote l’uommene cacciano fora, più per inesperienza ca per cattiva volontà.

<sup>86</sup> No jogo napolitando da *tómmola* (“tòmbola”), cada número de 1 a 90 corresponde a um significado, concreto ou metafórico. O número 76 corresponde a torneira.

Pegou sua esposa e sua filha e, com uma lâmpada de querosene e quatro velas, encararam a escadaria, pretendendo tomar posse da nova morada a partir daquela mesma noite...

*(Levanta-se da cadeira. Dá uma olhadinha, com ar circunspeto à direita e à esquerda, com medo de ser visto por alguém, aproxima-se da mesa, toma um gole de vinho e diz para o público).*

A água não! A água não presta! Apodrece os fundos do mar! *(Volta a sentar-se e retoma o conto).*

Agora, logo que chegaram lá em cima e Totore botou a tranca de ferro atrás da porta... enquanto conto a pele fica arrepiada... então, logo que foram para dentro do apartamento... Começou um balé estranho. Como? Perguntais? Eu já agorinha conto tudo!

A menininha Titinela, que como já disse estava ainda de fralda de tão novinha que era e que até aquele momento tinha ficado tão boazinha e tranquila, quieta como uma bonequinha de açúcar, de repente, do nada, nos braços da mãe começou a gritar, gritar e chorar sem parar! E tão forte chorava, chorava aquela coitadinha que parecia o “76”, a torneira! E ao mesmo tempo ficando com o rostinho petrificado, dolorido, imóvel, como algumas estatuazinhas que se acham em cima das bordas das piscinas nos jardins e que jorram água e melancolia, água e melancolia da todas as partes do corpo! Naninha, então, a mãe, achando que a criancinha chorasse porque estava com fome, logo lhe deu o peito para amamentá-la, mas vendo que a menininha continuava chorando com a garganta bem aberta com risco de se afogar com todo aquele leite que saía da boca de um lado e do outro, entendeu, se levantou e colocou a criancinha nos braços do marido e disse: “Totó... segura um pouco a menininha, acho esse choro meio esquisito. A criança sofre. Eu agora vou depressa ao boticário na esquina... Por favor! Não desce pro jardim com a menina no braço... ela pode piorar... pode adoecer ainda mais... Entendeste bem? Eu já volto, tá? Vou rápido!”.

E, jogando um xale nas costas, abriu a porta e desceu as escadas voando. Totore, agora sozinho, para procurar coragem, começou a balançar a criança e lhe dizer palavras doces, sem significado, como às vezes os homens fazem, mais por falta de jeito que por má vontade.

*(Mima il gesto lento del cullare del bimbo, dicendo paroline senza senso, vezzeggiativi. Poi, una pausa...)*. Quando bell'e bbuono, 'a nu mumento a n'ato, 'a creatura fernette e chiagnere, e comm'o juorne passa int'a nuttata, accumulinciaie ridere... a ridere! Eh! Rereva...rereva comm'e una grossa! Sturzellannese, contorcendosi tutta quanta, facendo quasi delle smorfie di dolore con la bocca...comme si coccheduno...comme si coccheduno...aret'a essa, 'a stesse ...'a stesse sciugulianne sott'e piere, mmiez'e manelle, pe' dint'e fasce! Totore, allora, ca pe' quanto guappo e capatosta, pe' parta soja era abbastanza pauroso e 'mpressunariello, vedenne chesto, se scurdaie proprio 'e chello, ca l'era raccummannato 'a mugliera, e cu tutta 'a creatura 'mbraccio, ca, tra parèntese, continuava a ridere comm'è nu nano d'o circhele equestre, arapette 'a porta e scennette a 'spettà a Nannina abbascio 'o scardino! E llà, infatte, essa 'e truvaie a tutt'e duje, quando turnaie d'o speciale c'a bevanda mmano. Logicamente, mo', Nannina, saglienne 'e scale cu tutt'a criature 'mbraccio ancora 'nfredduta e tutta stordita pe' via d''e resate c'a s'era fatto primma, acchiappaie 'o marito sotto, e una ce ne dicette e ciente ce ne cantaie: "E tu si' chesto! E tu si' chello! E 'a capa toja nun è bbona! E tu si' spustato! Ma comme? Io te dico nun mi scennere a chesta abbascio 'o scardino, ca chella po' cadè cchiù malata... e tu accusi faie? Ma allora 'a tiene soperchia a sta creatura? Ma allora 'a tiene 'ncopp'o stomaco? Ah! Io m'era fa' "monaca 'e trentatré", invece 'e me piglià a te! Io m'era spezzà tut' 'e doje cosce, chillu juorno ca sagliette cu te 'e grare d'o municipio! Ah, patatè! Che sciorta nera che m'e dato! Che sventura! Che spioneca! Che maledizione!"

Insomma, tutte quelle cose ca marito e mugliera si dicono a tutte le ore, a tutti i momenti del giorno, pe' s'addimustrà c'o veramente se vonno bbene no? ca so' nnate l'uno pe' ll'ata e ca si turnassero a nascere se turnassero a piglià comm'hanno già fatto pe' 'e sette vite precedenti a chesta.... Basta!! Comme fuje e comme nun fuje, dettero sta bevanda a Tittinella. Chella, come per incantesimo s'acquietaie...e comme Dio vulette, alla fine, se ne jettano a cuccà tutt'e tre: Nannina 'a nu lato, 'a creatura mmiezo e 'o marito 'a chell'ata mano. Doppo tutte chillu trallallèro...pigliaieno subbeto suonno, no? *(Lunga pausa. Fissa il pubblico)*.

...Quando, a notte chiena, Nannina se scetaie, sentenne na voce vascia, ma insistente dint'e 'recchie, ca le diceva: "Scitate, damme 'a creature...Scitate, damme 'a creatura...Guè, e capite, o no? scitate, damme 'a creatura...'A creatura, 'a creatura, 'a creatura..."

E essa, cchiù sentiva chella voce? Cchiù cu tutta essa stessa se faceva, p'a paura, contr'o marito. Ma chella, 'a voce, continuava, insistente...

*(Faz o gesto de ninar devagar uma criança, dizendo palavras sem sentido, mas carinhosas. Depois, uma pausa).*

Quando de repente, num instante, a criancinha parou de chorar e assim como o dia vira noite, começou a rir... a rir! Eh! Ria... ria como gente grande, uma moça! Contraindo-se, contorcendo-se toda, quase fazendo carinhas de dor com a boca... como se alguém... como se alguém por trás dela... atrás dela... estivesse fazendo cosquinhas na sola dos pés, no meio das mãozinhas, dentro do cueiro. Totore, então, mesmo sendo sabido e teimoso, era, por outro lado, muito medroso e impressionável; vendo toda essa cena, esqueceu das palavras da esposa e, com a criancinha no colo, que continuava rindo como um anão de circo equestre, abriu a porta e desceu pra esperar Naninha, lá embaixo, lá no jardim! E lá, de fato, ela encontrou os dois quando voltou da loja do boticário com a poção na mão. Naninha por certo, agora, subindo as escadas com a menina no colo, ainda fatigada e meio aturdida pelas risadas de antes, começou até a xingar o marido: “E tu és bem isso! E tu és outro! Tua cabeça não bate bem! Estás louco! Mas que houve? Eu te disse para não descer com a menina lá embaixo, lá no jardim, para ela não resfriar... e tu fazes isso mesmo? Então, está te sobrando essa menina? Então, não estás nem aí para ela? Ah! Eu devia ter virado freira ao invés de me casar contigo! Devia ter quebrado as pernas aquele dia que subi contigo as escadas da igreja! Ah, meu Deus! Que má sorte! Que desgraça! Que maldição!”.

Enfim, todas aquelas coisas que marido e esposa se dizem sempre, a cada momento do dia, para demonstrar um pro outro que realmente se amam, não é? Que nasceram um para o outro e que, se voltassem a nascer, se casariam de novo, como já fizeram nas suas sete vidas antes dessa... Chega. Foi assim, foi assado, deram essa poção a Titinela e ela por encanto se apaziguou... e, como Deus quis, foram se deitar os três. Naninha de um lado, a criancinha no meio e o marido do outro lado. E depois de todo aquele tralalá, logo caíram no sono, não é?

*(Pausa longa. Fixa o público).*

... Quando em plena noite, Naninha acordou, ouvindo uma voz baixinha, mas insistente no seu ouvido, que lhe dizia: “Acorda, dá-me a criança... Acorda dá-me a criança... Ouviste ou não ouviste, ué? Acorda, dá-me a criança... a criança... a criança”. E ela, quanto mais ouvia aquela voz, mais chegava perto do marido com medo. Mas aquela voz continuava insistente...

*(Voce del "Munaciello"<sup>87</sup> come sopra).*

Fino a che, nun ne putenne proprio cchiù, 'a povera cristiana se decidette a' 'ppiccià nu micciariello, almeno nu lume...ma quanno jette p'appujà 'a mano a ffianco a essa pe' s'aizà...llà...proprio llà...llà, addò primma eva stesa 'a piccerella...nun ce steva niente cchiù... niente...solo n'incavo vacante pe' dint' e llenzòle...!

Allora...allora... tremmano e allucanno pe' ll'emozione, nun riuscendo a truvà niente pe' fa' luce...'a povera femmena accumminciaie a sbronzulià 'o marito, forte forte p'o fa' arapì l'uocchie..."Totò, scitate! Totò, scitate!"...e, a verità, ce mettette tre ore, tre ore, pe' nce riuscì! Fino a che chillu provolone, chillu 'nzallanuto, nun se scetaie, strupicciannese l'uocchie p'o suonne e nun capenne subbeto tutto chello ch'era succieso....

Comunque, appicciaieno tutt'e ceroggene ca tenevano, giraieno pe' tutte parte: sott'o lietto, 'ncopp'o lietto, mmiez' 'e lenzole, mmiez' 'e cuscine, arint'e ripustiglie, fora 'e ballature: niente! Tittinella pareva scomparsa, magnata d'o scuro, agliuttuta 'a chillu mammone 'e casa. Niente: manco nu vagito, nu 'nguè-nguè...nulla! E allora, ccà, e duje povere guaglione se sentettene 'o core 'e mancà pa' disperazione e accumminciaieno a se scippà, a se vattere, a se lazzaria, a se straccià tutt'e panne 'a collo...e nell'istesso tempo, tutto pareva nu suonno, però nu suonno muto e senza scampo... comme n'avvilimento...na calata 'nfunn'o mare, dint'a n'abbisso...Quando bello e buono, luntano...'a una 'e chelli ciento stanze d'a casa, sentetteno e s'aizà nu rummore, n'ammuina...comme si coccheduno se stesse lamentando e spaccanno tutto chello ca se trovava attorno: piante, butteglie, bicchiere, 'nzalatiere, mobile... Tutto, uno di tutto... E allora tutt'e duje, marito e mugliera, pe' quanto 'mparentite, e cu na ceroggena sola, tutt'e duje s'avviaiene enzià a chillu punto... atterrut' e meravigliate, respiranno appena...*(Pausa)*.

E fuie llà...E fuie llà che vedettero 'o mistero...ca vedettero il mistero... *(Pausa, il volto estatico)*. Appuiata mmiez' a luce d'e lensol'antiche...arinto a nu traturu 'e nu mobile del settecento miez'araputo, miezo no...Tittinella lloro, ancora dint' 'e fasce, placidamente a durmì...e comme sorvegliata, spiata a due passi, da nu respiro ca se sentiva, ca se sentiva bbuono... *(Imita un respiro ansante)*. Ma nun se vedeva 'e chi...Chiagnenno p'a gioia, s'avvicinaieno, e s'a pigliaieno 'mbraccio, nun addumannannese, pe' chillu mumento, 'e ccause...'e raggione 'e chell'impossibile camminata d'a creatura, comme pure 'e chillu rummore, 'e chell'ammuina

---

<sup>87</sup> Espiritozinho, elfo. De acordo com uma antiga crença, toma a forma de um frade, de um monge, e entra nas casas, clandestinamente, provocando espanto e confusão.



*(Voz do Munachielo, como acima).*

Até quando, não aguentando mais, a coitada resolveu acender um fósforo, pelo menos uma vela... mas quando apoiou a mão do lado dela para se levantar... lá... lá mesmo... lá onde antes tinha arrumado a menina... não havia mais nada... nada... só um espaço oco entre os lençóis...! Então... então... tremendo e gritando por espanto, não conseguindo achar nada pra iluminar... a coitadinha começou a sacudir o marido, forte, forte, para que abrisse os olhos... “Totó acorda! Totó acorda!”... e na verdade demorou muito para conseguir! Até que, enfim, aquele bobão, aquele pateta acordou, apertando os olhos de sono, sem entender logo o que havia acontecido... De alguma forma, rápido acenderam todas as velas que tinham e começaram a procurar, embaixo da cama, em cima da cama, entre os lençóis, entre as almofadas, dentro dos depósitos, fora, nas varandas, nada! Titinela parecia uma sumida, comida pelo escuro, devorada pelo Munachielo da casa. Nada, nem um grito nem um ‘ngué-ngué, nada! E, então, os dois jovens, coitados, sentiram o coração falhar pelo desespero e começaram a se arranhar, a se martirizar, a rasgar toda a roupa... e, a um só tempo, tudo parecia um sonho, mas um sonho mudo e sem saída... como um abatimento... uma descida para o fundo do mar, para o abismo...

Quando, de repente... de um daqueles cem cômodos ouviram... um barulho, um ruído... como se alguém se queixasse e começasse a quebrar tudo ao seu redor, pratos, garrafas, sopeiras, móveis... Tudo, tudo mesmo... E então os dois, marido e mulher, ainda que cheios de medo e apenas com uma vela, caminharam para aquele ponto... apavorados e espantados, respirando apenas... *(Pausa)*.

E foi lá...

E foi lá que viram o mistério... Que viram o mistério... *(Pausa, o rosto estático)*.

Apoiada no meio da luz dos lençóis antigos... dentro da gaveta de um móvel do século XVII, meio aberto e meio não... a Titinela deles, ainda no cueiro, tranquilamente dormia... e estava como que vigiada, observada a uns dois passos pelo respiro que se ouvia, que se ouvia bem... *(Imita o respiro pesado)*. Mas não se enxergava de quem... Chorando pela alegria, se aproximaram para pegá-la nos braços, não se perguntando nada, naquele momento, das causas... das razões daquela improvável andança da criança, nem tampouco daqueles rumores, daquela barulheira

ch'avevano sentita primma... e che loro nun se sapevano spiegà...pecchè sapevano che le stanze erano perfettamente vuote, prive di oggetti... Ma 'e surprese, pe' 'e duje guaglione, nun erano ancora fernute...pecchè... quando jetteno pe' ghizà a Tittinella 'arint'o traturu pe' s'a piglià 'mbraccio...'arint' 'e fasce 'ncopp'e riggiole...vedettero 'e cadè na cascata di monete d'oro...di marenghi<sup>88</sup> luminose comm'a 'na stella dint'o scuro, ca Totore, logicamente, subbeto se menaje a l'e recogliere, rinviando a doppe qualunque spiegazione del miracolo! mentre Nannina, pe' parta soia, più che altro, se meravigliava d'o pugnetiello 'nchiuso d'a criatura, troppe 'nchiuso, a verità, p'essere nu gesto comm' 'e n'ato...Infatti, iènnele a l'arapì, ce truvaïeno astrignuto nu biglietto, scritto cu na bella calegrafia e cu 'a 'nchiostra nera. Piglia 'o biglietto, acchiappa 'o biglietto, l'avvicinano a na ceroggena e leggeno: (*Voce cupa*) "Nannina, Totore, vi preco non più tardi di adesso di lasciare subito il palazzo. Purtateve appresso pure 'a piccerella che io pe' parta mia aggio fatto ricca assaie. Ma, vi preco, non più tardi di adesso, lasciate subito il palazzo, pecchè chello che è troppo vecchie, sta scritto, adda muri!" (*Voce normale, ma concitata*). Figurateve si chilli duje poveri disgraziati, doppe chella terziola, chella batteria 'e paure, s'o facetteno ripetere ddoje vote! 'Ntella, subbeto, immediatamente, cu 'a creatura, na ceroggena e chello ca potettero 'nfezzà dint'a na mappatella, arapettenu 'a porta e se vuttaïeno p'e scale...e dint'a nu battibaleno, na vutata d'uocchie fujeno abbastio 'o scardino, dint'o curtile, sotto all'androne, e po'...e po'... ah! (*Si porta una mano alla gola, come chi stia soffocando*)...mmiez'o vico, finalmente!

... mi'ez'o vico, all'aria fresca! (*Fissa il pubblico. Pausa*) Embè, 'o vvulite assapè? 'O vvulite proprio assapè? Nun appena ca fuieno a luogo 'e salvazione...nun appena ca fuieno all'angolo d'o vico, d'a croce ca fa 'raccio c'a salita Concordia e c'a calata San Mattia.... (*Alza, gradualmente, le braccia al cielo...*)

Patapatrùm! Patapatrùm! Patapatrùm! Patapatrùm! Patapatrùm!

Se ne cadette tutte cose: 'o palazzo, 'e balcune, 'e ffeneste, 'e purticate, 'e pilastre, 'e ballature... e perfino 'e prime mattune d'o stabbile appresso a chillo. Tutto, tutte cose se ne cadette! Manco na preta chiù remanette all'impiede! Fuje n'attimo, nu mumento...

<sup>88</sup> *Marengo*, antiga moeda italiana com o valor de vinte liras (século XIX).

que haviam ouvido antes... e que eles não sabiam explicar... porque sabiam que os quartos estavam completamente vazios, sem objetos... Mas... Mas as surpresas para os dois jovens não tinham parado aí... porque... quando foram pegar a Titinela de dentro da gaveta para tomá-la entre os braços... de dentro do cueiro viram cair sobre o piso uma cachoeira de moedas de ouro... de escamas luminosas como uma estrela no escuro, sobre as quais Totore, naturalmente, se jogou logo para recolher, deixando para trás qualquer explicação do milagre! Enquanto isso, Naninha vislumbrou a mãozinha fechada da criancinha, fechadinha demais, para ser um gesto espontâneo... De fato, abrindo os dedinhos encontraram um bilhete escrito com bela grafia e com tinta preta. Pegaram o bilhete, agarraram o bilhete, o aproximaram de uma vela... e leram (*voz escura:*) “Naninha, Totore, por favor, não mais tarde que agora, deixem logo o palácio. Levem embora a pequeninha também, que eu, do meu lado, a tornei rica demais. Mas, por favor, não mais tarde que agora, deixem logo o palácio, porque aquilo que é velho demais, está escrito: tem que morrer.” (*Voz normal, mas agitada*).

Imaginem se aqueles dois tadinhas, depois daquele susto, daquele medo todo, esperaram repetir o recado mais uma vez! Ntella! Logo, imediatamente com a criança, uma vela e com aquilo que puderam enfiar nos bolsos, abriram a porta e se jogaram pelas escadas... e, num átimo, em um piscar de olhos, correndo pelo jardim, passando pelo pátio, atravessando o portão... ah! (*Leva uma mão até a boca, como quem está sufocando*)... chegaram... finalmente no meio da rua... ao ar livre!

(*Fita o público. Pausa*).

E aí? Quereis saber? Quereis saber mesmo? Logo que fugiram para um lugar seguro... apenas alcançaram a esquina do beco da cruz, de frente pro Alto da Concórdia e da baixada São Matias... (*Levanta gradativamente os braços para o céu...*)

Patapatrúm! Patapatrúm! Patapatrúm! Patapatrúm! Patapatrúm!

Tudo ruiu: o palácio, as varandas, as janelas, os pórticos, os pilares, os terraços... e até os tijolos mais próximos do prédio do lado. Tudo desmoronou! Nem uma pedra ficou em pé!!

Foi um átimo, um momento...

E po', nun ce fuie ate ca nu bbuco niro niro e profondo mmiez' a via, e allà dinto ascevano fuoco e fiamme, fiamme e fuoc, fummo...comme 'ncopp'o Vesuvio<sup>89</sup>...

E tutt' 'e tre stevano a guardà, 'a luntano, cu a vocca aperta p'a meraviglia, comm' 'e pasture 'e coppa 'o presepio. "E chello ch'era stato? – se dicevano – 'na grazia ricevuta?, n'avvertimento?, o nu pericolo scampato?"... Mah! (*Si alza dalla sedia. Va verso il tavolo, si aggiusta lo scialle sulla pelle*). Mo', vuje diciite ca chesti ccose me l'agge 'nventat'io, e po' essere c'avite ragione... pecchè mica tengo 'na carta scritta d'o comune, a riprova 'e chello che v'aggio raccontate! Però iatèlo a domandà a chille che stanno ancora 'e casa 'a chelli parte, pruvàtice e ll'o domandà a loro...e accussì sapite si v'aggio ditte buscie o no...E soprattutto addumannàtice pecchè, ancora oggi, alla salita Concordia ce stanno tutt'e nummere d' 'e case e d' 'e palazze: (*Contando sulle dita*).

Ce sta 'o 33 'o 34

'o 35

'o 36...'o 38, 'o 39, 'o 40, 'o 41...

e via discorrendo...e sulo 'o 37 manca, sule 'o 37 nun ce sta...e al posto suo trovate ancora, oggi, un grande puntolo interrogativo!

Iàte, iàte...e addumandàtece 'o pecchè! Pecchè??

Ma pecchè ncopp' o "37", qua,

non si fabbrica e non si mette mano. Mai.

Ccà, 'o "37", fa' sulo 'o spiritillo, 'o munaciello...

E pure chi tene lumi, dint' a casa,

p' 'o vedè... nun s' 'o va mai cercanne!

(*Spegne uno ad uno i lumini ed esce, con uno acceso in mano, dalla scena. Con il volto contro il suolo, immaginando di parlare ai topi:*)

Sfussecate, sfussecate, si! Sfussecate, feccia 'e ll'umanità! Sfussecate, surice fetiente!

Sfussecate cull'ognetelle, cu 'e dentezzulle, cu 'e zampetelle...tanto! Chi s'è miso a bella posta 'ncopp' 'a tana vosta, nun'o putite acchiappà mai! Mai, mai e po' maie!

<sup>89</sup> Vulcão com vista para a Baía de Nápoles.

E depois não ficou nada mais que um buraco preto, preto e profundo, no meio da rua, e de dentro dele saíam fogo e chamas, chamas e fogo... como no topo do Vesúvio...

E os três ficaram olhando de longe tudo aquilo, boquiabertos pela maravilha, como os bonequinhos de um presépio. “O que foi aquilo? – Ficavam se perguntando – um milagre de Deus? Uma advertência? Ou... por um triz?”... Mah!

*(Levanta-se da cadeira. Aproxima-se da mesa, arruma o xale nas costas).*

Ora, direis que fui eu que inventei essas coisas... Pode até ser que tenhais razão... E não é que eu tenho um documento assinado pela prefeitura, como comprovante daquilo que contei?! Mas perguntais àqueles que moram ainda naquela região, tentai perguntar para eles e assim sabereis se eu disse mentira ou não. E mais que tudo, perguntais por que ainda hoje, no Alto da Concórdia se encontram todos os números das casas e dos prédios...

*(Contando com os dedos da mão)*

Tem o 33

o 34

o 35

o 36... o 38, o 39, o 40, o 41...

E assim por diante... mas falta o 37, apenas o 37... não tem e no seu lugar se encontram, ainda hoje, um grande pontação interrogativo! Ide! Ide e perguntai o porquê!

Por quê??

Porque em cima do 37 não se fabrica e não se arranja nada. Nunca.

Aqui, no 37 há apenas o espiritinho. O Munachielo...

E quem tem luminárias dentro de casa pra o ver... nunca fica procurando por ele!

*(Apaga uma das velas e sai, com uma outra acesa na mão. Com o rosto no chão imaginando falar os ratos).*

Escavadores, escavadores, sim! Escavadores, escórias da humanidade, escavadores, ratos imundos! Escavadores com unhinhas, com dentinhos, com perninhas... mas não vai adiantar!

Quem tem se sentado sobre o vosso covil para ficar de olho, nunca o podereis prender!

Nunca, nunca e nunca!

E che? Pe' mezzo ca saittelle e munnezza so' pariente a vuje comm'a nuje, mo' ve vulisse piglià 'o sfizio, 'o spago 'ncherato, 'e fa' "padrone jesce fora"? 'E zazzarià pe' dint'a casa mia? Mai, chesto maie! Nisciuna cunferenza fra vuje e me!

Come? Jetteche e pazze, veneno 'e razza? Vabbuò! Ma vuje che ce incentrate cu 'a razza? Vuje nun site 'na razza...che d'è 'sta promiscuazione? Pecchè state sempe mmiezo? Ma a che servite? Quale rompicazzo 'e Dio v'ha miso 'ncapa 'e sta cu nuje? Che site eguali a nuje? Chi? Addò sta chillu galeoto? Addò sta? Dicitemmello, dicitemmello...ca ce vache a mettere pure a isso tanto 'e chillu veleno, tanto 'e chill'arsenico, c'o faccio scumparè d'a faccia d'o cielo, oggi, domani e sempre!

Cosa? Vulisseve 'nu poco d'uoglio? Ah! 'O saccio...ve piace assaie ll'uoglie...site ingurduse, ascite pazzi pe' ll'uoglio! O...nu par'e noce? Na scorz' 'e furmaggio? Na mullechella 'e pane 'nfosa 'e nzogna? Ah, si! Ve veco e ve sento ca facite già 'e sputazzelle, 'e bavèglie mmocca p'o desiderio! Oppure... Oppure? Aspettate: ve piacessero...vulisseve...

*(Si alza da terra col volto sorpreso, stravolto:)*

No! Nu pare d'uocchie? 'Na memoria 'nzucarata? Nu poco 'e carnicelle tenera 'e creatura? Ah, chesto vulite? Chesto ve piace? V'e rusecate senza pressa, lemme-lemme... facite tavulella, facite 'mbrinnese...e 'o capofecchia vuoto se sose mmiez'a tavula, cu 'na salvietta 'ncanna e nu bicchiere mmano: e "Addò va! – dice - addò va! A' salute vostra! Menate 'ncuorpe, menate, surice, colleghe, cumpagne miei 'e banchette!"...e magne, beve, fotte e aroppe...pèrete, rutte, fornicazione, 'nguacchie...Tal'e quale a nuje! Tal'e quale a nuje! Nun ce manca niente: 'a fotografia nosta! E no! No! No! No! No! Amici miei, no! Ccà v'at'a decidere: o uòmmene, o animale. 'Accà nun si jesce!

*(Afferra lo spadone che gli è vicino, lo solleva in alto:)*

Mo', mo' vene mastu Gennarino 'o Ferraro! L'aggio mannato a chiamma' e ha ditte ca duemila, nu milione, quante ne site – site, v'appizza a tutti quanti...indiscriminatamente. E po' ve porta a vennere...si a vennere, tutti appise a' spada, "ammazzasorice", attaccati cu 'o cottone, comm'e nocelle 'e Muntevergine<sup>90</sup>. Eh! Ve porta a vennere: pe' coppa 'o Vommero, p'a Duchesca, pa' vascio a la 'Rifece.....eh, ve porta a vennere...E po', vedite, quanta vecchie, quanta vecchie, quanta lurduse comm'a vuje, cchiù affamati 'e vuje, ve s'accatta e ve se magna...e ve fanno a cutaletta, 'ndurata e fritte, 'o forno, a la tortiera cu passe e c'aulive.

<sup>90</sup> Complexo conventual situado no vilarejo de Montevegine, próximo de Avellino, a cerca de 55 km de Nápoles. De acordo com a tradição religiosa, os fiéis devem visitar o santuário uma vez por ano. Lá encontram-se vários produtos típicos, entre os quais as famosas avelãs de Montevegine.

Como é que é? Por que as latrinas e a imundície são vossos parentes como pra nós, quereríeis arrasar, o barbante encerado, pra fazer “patrão sai pra fora?”. Farra dentro da minha casa? Nunca, isso nunca! Nenhuma confiança entre nós!

O quê? Tuberculose e insanidade são hereditárias? Tá bom! Mas o que vós tendes a ver com a raça? Vós não sois uma raça... o que é esta promiscuidade? Por que estais sempre presentes? Pra que prestais? Qual Deus do caralho botou na vossa cabeça que devíeis ficar com a gente? Que vós sois como a gente? Quem? Cadê esse picareta? Cadê? Falai, falai... que eu vou colocar muito veneno pra Ele também, muito arsênico, para tirá-lo do céu, hoje, amanhã, para sempre! O quê? Gostariéis de um pouco de azeite? Ah! Já sei... gostais demais de azeite... sois gulosos, loucos pelo azeite! Ou... gostariéis de umas nozes? Uma casca de queijo? Uma raspa de pão molhada na banha? Ah, sim! Estou vos vendo e ouvindo com água na boca! Com espuma na boca de tanto desejo! Ou então... ou então? Esperai, gostariéis ... adoraríeis...

*(Levanta-se do chão com o rosto surpreso, retesado, tenso)*

Não! Um par de olhos? Uma memória açucarada? Um pouco de carinha tenra de criança? Ah, é isso o que quereis? Disso gostais? Vós roeriéis sem pressa, devagar, devagarinho... faríeis mesa cheia e brindes... E o vosso chefe da escumalha se levantaria no meio da mesa com um guardanapo no pescoço e uma taça na mão: e “Aonde vai – diz – pra onde vai? Saúde! Jogai em corpo, jogai ratinhos, colegas, companheiros meus de farrinhas!”... e come, bebe, fode e depois ... puns, arrotos, fornicção, porcarias... Como a gente mesmo! Como a gente mesmo! Não falta nada! Um retrato nosso!!! Mas não! Não, não, não, não! Meus amigos, vós deveis resolver: ou homens ou animais.

Dessa não se escapa!

*(Pega a espada ao seu lado e a levanta)*

Agora, agora vai chegar o mestre Genarino, o amolador! Mandeí chamá-lo e ele disse que dois mil, um milhão... não importa vos empalará todos... indiscriminadamente. E depois? Leva-vos pra vender... sim senhor, pra vender. Todos vós, pendurados numa espada “degolarratos”, ligados com fios de algodão como as avelãs de Montevirgem. Eh! Vos levo pra vender lá pra cima, lá, no Vómero, na Duquesca, pra baixo da Rifece... eh, vos levo pra vender ... Vós ireis ver quantos velhos, quantas velhas, quantos nojentos como vós, famintos, mais que vós, vão comprar e vão vos comer... vão vos cozinhar à milanesa, à doré, ao forno, no pão com alcaparras e azeitonas...

Embè! Chesta è ‘a fine c’avite fa’! Chesta! Che ve credite, che stamme ancora ‘o tiempe ‘e “scioscia”<sup>91</sup>? ‘O tiempe ‘e “famme ridere”? ‘O tiempe ‘e quando, cu ‘a cunferenzia vosta, cu ‘a furbizia vosta, nfame, faciveve ‘o buono e ‘o male tempo? Quando, zac!, cu ‘na renza ‘e sole chiù pesante, cu nu poco ‘e merda ‘e chiù, misa ‘o pentone, passaveve, ‘ncarrozza, altolociati vicerè, viceré e marchese, cu ‘e baffi alla “menjou”, cu nu ricchin’a recchia, cu nu turbante ‘ncapo...passaveve ‘ncarrozza! E, doppe, arete a vuje, ‘o caverò...E, doppe, ‘a freva e po’ ‘e diarree!... Quando erano pesti e processioni tutt’e juorne, quando ‘arint e tabernacoli a vuje, a vuje mettevano – né santi né madonne – a vuje, signore d’o colera e d’e zuzzimme! Quando ccà tutto era spagnolo: l’aria, ‘e palazze, ‘a cattiveria, ‘a morte, ‘a carità, ‘a ‘roce, l’allleria...Quando ‘e signure saglieveno sempe chiù ‘ncoppa, sempe chiù ‘ncoppa, fino a tuccà cu ‘e dde’te ‘o Pateterno! E nuje, invece, scennevèmo sempe chiù abbascio, sempe chiù abbascio...sempe chiù: vocca e vocca, culo e culo, tutti uniti cantero e arciule...Ma cu vuje, ‘nzieme cu vuje?!? E mo’ no! Mo’ no! E a me no! Io songo pecunara, io songo, chiù d’a strada, peggio ‘e vuje, caotica, assassina! Io vi faccio fare la fine della razza de’ giudei! Chesta fine ve faccio fa’! Manco n’uocchie, manco nu baffo, manco ‘na coda ve lascio chiù vivi dint’o fuosse, manc’uno! Arricordatevi che chi di coltello dà, di coltello perisce. Vuje, vuje arraggiunate ch’e diente? E allora sott’ e diente ata’ a fernì! Puh! *(Sputa violentemente per terra. Rimane immobile, con la spada sospesa in aria. Le luci si riaccendono gradualmente. Il personaggio si piazza in una posizione centrale, a gambe incrociate. Si guarda attorno, e’ scosso da brividi, si porta le braccia alle spalle ignude. La sua voce è quasi un lamento, impercettibile.)* Maro’ che friddo! Che friddo! Me pare ‘a Siberia, ‘o Polo Nord. Che friddo!... Eh, e ccà ddoje songh’ ‘e ccose: o chiste m’hanno lassate tutte ‘e porte aperte – e nun me facesse meraviglia, c’a capa ‘e chiumme ca teneno, - oppure s’è spezzato l’asteco c’aunisce ‘a terra c’o sole...e nuje precipitammo ‘nfunno, gelate, gelate, chissà addò? *(Prende da un angolo una scatoletta. Ne tira fuori una maschera bianca, spettrale. Mentre la indossa continua a parlare tra i denti. Quando è del tutto pronto, dietro la maschera, il tono è chiaro, forte, sfottente. Chiama lo studente.)* Sture’? Sture’? Stureee’? Sture’, esponi le tue nudità! Sture’, dimane chiove, è ‘na bella jurnata, ma si po’ votta ‘o viento, nun è colpa mia. *(Disilluso)* Vallà, va’...vattenne! Che te miette paura, ‘o ssaccio, l’aggio capite...pavura di me...*(Canta:)*

“Chi siete io non lo so... Chi siete io non lo so...”<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Na época da Segunda Guerra Mundial, os meninos de rua de Nápoles que limpavam os sapatos eram chamados de *sciocciá*, do inglês *shoe-shine*.

<sup>92</sup> Trecho da canção napolitana *Chi siete?*, de 1917, com letra de Tom De Filippis e música de Mario Cosentino. Uma famosa interpretação é a de Massimo Canguy.



Sim, senhor! Deveis acabar assim! Desse jeito! O que estais achando? Que ainda estamos na época de “Sciosciá”? Na época de “Faça-me rir”? A época em que com a vossa safadeza, com a vossa esperteza traiçoeira, determináveis o tempo bom e o tempo ruim! Quando zac! Com um raio de sol mais forte, com um pouco de merda a mais, botada no canto da rua, vós passáveis em carruagens com solenes vice-reis, vice-rei e marquês, com os bigodes como o Menjou, com um brinco na orelha, um turbante na cabeça... passáveis em carruagens! E, depois, atrás de vós, o calor... e depois a febre e depois as diarreias!... Quando era o tempo de pestilência e procissões todos os dias, quando dentro dos tabernáculos vos botavam! Vós, vós, nem santos, nem nossa senhora, vos botavam, senhores da cólera e da imundície! Quando aqui tudo era hispânico: o ar, os palácios, a maldade, a morte, a caridade, a aflição, a felicidade... Quando os patrões subiam sempre mais alto, sempre mais alto, até encostar com as mãos no Paieterno! E nós, ao contrário, descíamos sempre mais pra baixo, sempre mais em baixo... sempre mais: lábio a lábio, cu a cu, todos unidos em jarras e penicos... Mas convosco, juntos... convosco?!? E agora não! Agora não! Comigo não! Eu sou safada, eu sou mais da rua, a pior de vós todos: malandra e assassina! Eu acabo com sua raça como a raça dos judeus! Assim deveis acabar! Nem um olho, nem um bigode, nem um rabinho vai sobrar vivo dentro da cova, nem um! Lembrai: Quem com ferro fere, com ferro será ferido. Vós, vós raciocinais com os dentes, então pelos dentes haveríeis de acabar! Puh! *(Cospe, violentamente, no chão. Fica imóvel, com a espada levantada no ar. As luzes sobem gradativamente. A Personagem coloca-se em uma posição central, com as pernas cruzadas. Olha ao seu redor, tem calafrios. Leva os seus braços às costas nuas. Sua voz é quase uma lamentação imperceptível).*

Nossa senhora, que frio! Que frio! Parece a Sibéria, o Polo Norte. Que frio!... Das duas, uma, ou deixaram todas as portas abertas, e isso não me surpreenderia, com a cabeça vazia que eles têm, ou então se quebrou o sótão que une a Terra ao Sol... e nós nos precipitamos no fundo gelado, gelado, quem sabe onde!

*(Pega em um canto uma caixa. Pega uma máscara branca e spectral. Enquanto a veste continua falando entre os dentes. Quando está pronto, atrás da máscara, o tom é claro, forte, irônico. Chama o estudante:)*

Estudante! Estudante? Estudante? Estudante, expõe tua nudez! Estudante, amanhã vai chover! Faz dia bonito, mas, se vem o vento, não é culpa minha. *(Desiludida).*

Vais, vais... vais embora!? Tens medo, eu sei, entendi... medo de mim... *(Canta).*

“Quem és tu, eu não sei...”

Quem és tu, eu não sei...”

(*Toglie la maschera, continuando a ridacchiare:*) E' giusto. Hai ragione. Io sono 'na pazza 'mbriacona, 'na strega, 'na fattucchiera dichiarata... (*Fa degli strani segni con la mano, insieme magici e ridicoli:*) "Domus Penatesque misterium... ombras mortuosque sub specie Sybillae... veni veni Spiritus adusque litoras"<sup>93</sup>... (*Cinico:*) Eh! 'O saccio pur'io 'o latino, che te crire? So tutto io. Ma nun te preoccupà, no: filtri, sbobba, adduòbbeche, pe' te nunne faccio... e comme potrei? Tu si' accusi' angiuillo, accusi' servizievole, accusi' aggraziato in tutte le cose che fai... no, no, nun te preoccupa': "nolo te tangere"<sup>94</sup>, criaturu! Ah? Nun me cride? Nun ce cride ca nun t'aggio fatto "ancora" niente? Embè guarda, assicurati tu stesso: cùntate 'e fazzulette, so' ancora dudece o no? Te ne afossi 'ncantato uno? E 'e capille? Passati 'na mano pe' dint'e capille: t'avesse maie chiesto 'na ciocca o nu ricciolo de' tuoie? E 'o cafè? (*Fa il gesto di rimestare in una tazzina:*) 'O cafè: t'afosse maie miso 'o marchese dint'o cafè"<sup>95</sup>? 'E che te miette appavura? D'a capa d'a creatura? (*Si stende completamente per terra. Tono sognante, romantico:*) Nu bellu guaglione comm'a te, cu chist'uocchie, chesti spalle ca tiene, chesti mmane ca me pareno tenaglie...io...une comm'a mme voglio dicere...io...ah, ch'esaurimento a te guarda', a te penza! 'O juorno, quando te veche, tutt'e matine... 'o juorno, pe me, vene sulo pe' me fa' suffrì...pecchè 'a notte, 'a notte no... 'a notte io nun pozzo penzà a te... 'a notte io addevento 'na rosa, 'na rosa pe' tutte quanti, pe' chi me vo' overamente e pe' chi me vo'sule pe' s'ingannà...no, 'a notte io nun pozzo penzà a te, pe' me l'ombra nun è sentimento, nustalgia, pe' me l'ombra è n'affare, nu bisinisse, so' quattrine... (*Tono rassegnato*) Che vuo' fa'? Pe' me era destino...Ma tu, però, me spuoste 'a nervatura: 'o vuo' fa', nun 'o vuo' fa', non fumi, non bevi, nun 'o miette, nun 'o lieve... (*Arrabbiato*) Guagliò, guagliò: arricuordate ca tutt'o lassato è perzo, anima mia: è bello, se dice, solo quello che va nel cavo della mano, tutto il resto datelo ai cani... (*Allusivo*) Però un giorno, un giorno mi hai detto: (*Contraffacendo la voce dello studente*) "Oh, se voi, se voi foste proprio una donna, io...io" e mi hai messo una mano proprio qui, sopra al collo... (*Tornando ad un tono normale, sbrigativo, quasi affaristico:*) Allora? 'E adesso? O domani mattina? Ci vuoi pensare ancora? Ti senti ancora insicuro? E io ti aspetto, oì, io ti aspetto: c'o sole..... (*Aprire un ombrellino che ha lì accanto, per terra*) e, si 'o caso, pure si se mette a chiovè... (*In piedi, con mosse un po' sdolcinate*). Dopotutto so' sempre 'na bella mostra con l'ombrellino, no? Potessi pure essere abbastanza presentabile e seria al paese tuo. Vedimme nu poco: nu bellu juorno, me presentasse cu tte...

<sup>93</sup> Em latim; tradução: "O mistério das famílias, sombras mortas sob o disfarce da Sibila, venha, venha Espírito até a praia".

<sup>94</sup> Em latim, "Não quero te tocar". Referência ao trecho do Evangelho de João com as palavras ditas por Jesus a Maria Madalena (João 20:16-18).

<sup>95</sup> De acordo com uma antiga crença, as mulheres colocavam uma gota do sangue menstrual no café dos homens que queriam encantar e conquistar.

*(Tira a máscara continuando com risadinhas).*

É justo. Tu tens razão. Eu sou uma bêbada louca, uma bruxa, uma feiticeira conclamada... *(Faz esquisitos gestos com a mão, ao mesmo tempo, mágicos e ridículos)*

“Domus Penatesque misterium... ombras mortuosque sub specie Sybillae... veni, veni, Spiritus, adusque litoras”... *(Sarcástico)* Eh! Eu também sei o latim, que achas? Eu sei de tudo! Mas não se preocupes não, filtros, poções, elixir, para ti, não faço não... e como poderia? És tão anjinho, tão prestante, tão cheinho de graça em tudo que fazes... não, não, não se preocupes, “Nolo te tangere”, criança!

Ah... não acreditas em mim? Não acreditas que “ainda” não te fiz nada? Embé! Olha, constatas tu mesmo. Conta teus lenços, são doze ainda, não é? Os cabelos? Passa a mão nos cabelos, já te tomei uma mecha ou um cacho deles? E o café? *(Faz um gesto de mexer em uma xícara)*. O café, já te botei o chico dentro do café? De que tens medo? De bebê de cueiro? *(Deita-se completamente no chão. Tom sonhador, romântico)*. Um moço bonito feito tu, com estes olhos, com estas costas que tens, com estas mãos que parecem pinças... eu... uma feita eu, quero dizer... eu...

ah, que tortura te olhar, te imaginar! De dia, quando te vejo, todas as manhãs, o dia pra mim... chega só pra me botar pra sofrer... porque de noite não... de noite eu não posso pensar em ti... de noite eu me faço de rosa, de rosa pra todos, pra quem quiser de verdade e pra quem quiser se iludir... Não, de noite eu não posso pensar em ti, pra mim a sombra não é sentimento, saudade... pra mim... A sombra é negócio, business, dinheiro. *(com tom resignado)* Fazer o quê?

Era o meu destino... Mas sabes que me tiras do sério? Queres ou não queres? Não fumas, não bebes, não dás e não tiras. *(com raiva)*. Menino, menino! Lembra-te que tudo que é deixado é perdido, minha flor... É bonito, se diz, apenas o que cabe em uma mão, todo o resto se atira aos cachorros... *(alusivo)*. Mas um dia, um dia tu me disseste *(imitando a voz do estudante)* “Oh, se fosses uma mulher mesmo, eu... eu...” e me colocaste a mão aqui, no pescoço *(Voltando ao tom normal, quase apressando o negócio)* Então? É agora? Ou amanhã de manhã? Queres pensar ainda? Estás ainda inseguro? Eu te espero, uai, eu te espero, com o sol... *(Abre uma sobrinha que está do lado dele no chão)* E, no caso, também se chover *(De pé, com gestos um pouco recalcados)*

Além do mais, sou sempre uma bela figura com a sombrinha, não é não? Poderia ser também, razoavelmente, apresentável e seria na sua cidade do interior. Quem sabe, um belo dia, me levas contigo...

*(Pausa).*

Ma che fai, nun rire? E rire nu poco, invece, rire: tiene sempe ‘sta mutria sotto, pare ch’è perzo ‘o pigno e ‘a cartella! Chi sa che penziere tiene tu: pienze sempe, pienze, pienze, pienze, pienze... Filosofo! E ch’essa fa’ allora io, ch’essa fa’? Fra sùrice, pulizia, chiamate al casino e diebbete, diebbete ca nun fernesceno mai – un appunto, l’altro spunta, un appunto, l’altro spunta – ch’essa fa’? Ch’essa fa’ di me?, dimmello?! *(Tono tra l’ironico e l’impietoso).*

Ma nu te vene mai chillu genio ‘e mamma’ a ffa’ ‘nculo ‘e libbre? Ma nun te stanche mai ‘e leggere? ‘E libbre, Titò, so’ ‘nciucisse, busciarde...io è per questo ca nun so’ ghiuto a scola, che m’aggio fermato ‘a quinta elementare. E che c’eva i a ffà? Tanto un mestiere l’ho tenuto da sempre assicurato: “imparaniente”! Proprio accussi: “imparaniente”. E secondariamente, di riserva: “rompiscatole sociale”. Modestia a parte, penso di essere riuscito, m’aggio fatto ‘na posizione. Sto ai vertici del giro. Che saccio? Uno si scoccia e vo’ essere sfruculate nu poco? Eh! E ce stong’io ccà, oi! N’ato nun tene niente che ffà e vo’ essere bello e buono reputo ‘nfaccia? Eh! E io mi presto per lui, dietro lauto compenso, se capisce, da professionista!, sapisse quanti clienti che tengo! Ed i più generosi so’ proprie chille ca nun capiscene subito l’arte mia, la mia bravura...e pecchesto tornano, e pavano, pavano, pavano, benissimo, esagerato! *(Tono disinvolto, superficiale).* Il sesso, poi per me è una quisquiglia, una attività terziaria, n’hobby - Job, comme se dice mo’: ci stongo, e non ci stongo, ci traso e non ci traso: per cinque sacchi fingo nu svenimento, per quattro sacchi un’immobile goduria...e si n’è uno o due, no, non mi muovo proprio, faccio la morta, qualche minuto e il signore è già servuto! *(Spazientito).* Eh! Ma cu ttè, creature mia, me faie scennere ‘a paposcia, mi fai venire l’ernia dello scoramento! E che? Dimmi’na parola doce, fammi un gesto galante, improvvisami una sceneggiata di gelosia, difendimi dai cascamorti, da cicisbei ca ci stanno troppe esagerati in questa casa! Sposami! Che fa? Amami, perfino. *(Pausa. Un po’ di titubanza, poi, sempre all’immaginario ragazzo:)*

*Perché? Non può essere? E’ ua cosa impossibile? (Il tono si fa crudo, severo, realistico:)*

Guagliò, guagliò, tu ti’a mettere ‘ncapa c’ormai, stanno ccà, te sì compromesso ‘o stesso, ti sei mostrificato pure tu. La gente mormora, chiacchiarea...e quando prima anche al paese tuo, che tu stai con uno come me, che tu “coabiti” con uno come me, quella stessa gente lo andrà dicendo, azzeccando manifesti, e tirannese appresso, comme se dice?, ‘o campanello ‘a Parrocchia....

*(Pausa)*. Mas que fazes, não ris? Vais, ri um pouquinho... ri! Ficas sempre com essa cara fechada, parece que perdeste a fiança e a garantia! Afinal, que pensamentos tens?! Pensas sempre, pensas, pensas, pensas, pensas... Filósofo! E eu, então, o que deveria fazer? Que deveria fazer? Entre ratos, polícia, chamadas do cassino e dívidas, dívidas que não acabam nunca, resolvo uma, outra aparece, resolvo mais uma, mais outra aparece, o que devo fazer? O que deveria fazer de mim? Podes me dizer?! *(Com tom entre irônico e cortante)* Mas não sentes nunca a vontade de jogar estes livros pra fora? E não te cansas nunca de ler? Os livros, Titó, são fofoqueiros e mentirosos, é por isso que eu não fui pra escola, que parei no ensino básico. E devia ter continuado, para quê? Sempre tive profissão garantida: “Guarda-nada”! Isso mesmo: “Guarda-nada”. E, pra segunda profissão, de reserva: “Tirassosego”. Sem modéstia acho que consegui alcançar até um certo status. Estou na crista da onda. Tipo? Alguém se achava e precisava ser cutucado um pouco? Eh! Aqui estou eu! Um outro não tem nada pra fazer e quer ter, de repente, riso na cara? Eu me empresto para ele em troca de uma generosa recompensa, claro, como um profissional! Ah se tu soubesses quantos clientes que eu tenho! E os mais generosos são aqueles que não entendem logo a minha arte, o meu talento, e por isso voltam, e pagam, pagam, pagam muito bem, demais da conta! *(Com tom desenvolto, superficial)* O sexo, inclusive, é uma ninharia, uma atividade de terceira categoria, um hobby, a job, como se diz agora, topo e não topo, me entrego e não me entrego, por cinco pratas enceno desmaios, por quatro um imóvel prazer... e se forem apenas uma ou duas, nem me mexo, me faço de morta, alguns minutos e o senhor já está servido *(Sem paciência)* Eh! Mas contigo, criança minha, não tem a menor condição, me fazes desanimar totalmente! Nossa! Dize-me uma palavra doce, faz-me um gesto galante, improvisa-me uma cena de ciúme, defende-me dos gigolôs, dos tão safados sedutores que vivem nessa rua! Casa comigo! Por que não? Ama-me. É tempo ainda.<sup>96</sup> *(Pausa. Um momento de perplexidade, depois continua o diálogo com o imaginário moço)* Por quê? Não pode ser? É uma coisa impossível? *(Com tom ríspido, severo, realístico)* Rapaz, rapaz, bota na tua cabeça que ficando aqui, tu te contaminaste também, tu também ficaste monstrificado. O povo murmurinha, fica falando e, cedo ou tarde, também na tua cidade do interior as pessoas vão saber que estás com uma figura feito eu, que “coabitas” com uma personagem feito eu, aquelas mesmas pessoas hão de falar, colocar pôsteres e, como se diz, também puxarão o sino da Paróquia...

---

<sup>96</sup> Verso da poeta brasileira Hilda Hilst: Ama-me. É tempo ainda./ Interroga-me./ E eu te direi que o nosso tempo é agora./ Esplêndida avidez./ vasta ventura/ Porque é mais vasto/ o sonho que elabora/ Há tanto tempo/ suaprópria tessitura./ Ama-me./ Embora eu te pareça/ Demasiado intensa./ E de aspereza./ E transitória/ se tu me repensas. (HILST, 2008, p. 18).

*(Le luci si abbassano leggermente. Il Personaggio si guarda attorno smarrito. Come riafferato dal gelo di prima, si porta entrambe le braccia alle spalle nude. Indietreggia, piano, piano, fino al fondo del palco. Si lascia cadere su una sedia. Quasi in un sussurro, dice:)* Maro' che freddo, che freddo! Me pare 'a Sibberia, 'o Polo Nord. Maro' che freddo, che freddo! Allora è 'o vero? Allora è proprio accussi? “ ‘A vecchia ‘e trenta ‘e maggio mettette ‘o trapenaturo ‘o ffuoco...”

*(Si alza e, cantando una filastrocca popolare, va in un angolo a cambiarsi d'abito. Mette un paio di scarpe col tacco a spillo, indossa una lunga bandiera annodandosela su una spalla; si avvicina al tavolo e lentamente, senza smettere di cantare, indossa tutti i gioielli che vi sono appoggiati: anelli, braccialetti, collana, diadema, tutti quanti, fino a sembrare un grottesco idolo d'altri tempi. Finita la vestizione, prende la bottiglia col vino, si siede su una sedia, a gambe divaricate; poi, dopo una lunga pausa, fissando il pubblico:)* Perché? Voi non li...? *(Fa il gesto di portarsi una pistola alla tempia).* Ah, no? Io invece conosco una nobildonna che ha risolto tutto con l'ossavario<sup>97</sup>. Sissignore, l'ossavario: sarebbe un aggeggio meccanico di tre metri per otto, con lo sfiatatoio sottoterra anziché in aria. Proprio 'na bella penzata! Così ogni trenta quaranta giorni, compatibilmente con le condizioni climatiche ed atmosferiche, se ne può far partire uno stormo. TA TA TA PUM – TA' TA TA TA PUM-TA' *(Ripete il gesto di portarsi una pistola alla tempia).* No, no: gli oggetti personali vengono restituiti, tutti quanti, fino all'ultimo; al parente più prossimo, diciamo; più consanguineo, non facente parte dello stormo, oppure, non ancora inclusovi per valide ragioni. Gli oggetti personali, po'! 'E che se po' trattà? Minutaglia, chincaglieria, cocche bottone, cocche stagnarielli! Sì, sì, è proprio brava 'sta nobildonna! Tanto, uno 'e chiù, uno 'e meno che fa? Dice lei, “pur'hanno da sta' mmiez'a via”. La matematica non tiene simpatia: “che il numero eliminabile...no, eliminando, sia organico o inorganico non ce ne fotte niente...agli addendi e ai coefficienti!. Comunque l'ossavario e lo stormo è proprio 'na bella penzata, pare 'o titolo 'e nu film! TA TA TA PUM-TA' TA TA TA PUM-TA' *(ripete come prima il gesto di portarsi la pistola alla tempia).* I residuati, poi, quelli che non riescono a passare per lo sfiatatoio, quelli che solidificano, quelli che prendono ancora un'altra forma comme 'o chiumme la notte di San Giovanni, pare...pare che poi vengono dati ai vescovadi regionali, i quali, a loro volta, tramite encicliche, bolle, delitto canoniche, 'e vanno a mettere arinte 'e catacombe...!

Ed è qua, che sono interessato io, qua! A questo aspetto chimico, intruglifico, della cosa...se si riuscisse ad avere, che so' 'na capuzzella, 'na scheggia 'e braccio, 'na scapulella...chi 'o sape? Chi 'o ssape?

<sup>97</sup> Nome inventado. Sugere uma espécie de fole, que, apontado para a terra, causa o terremoto.

*(As luzes baixam levemente. A personagem olha ao seu redor, perdida. Como invadida pelo frio de antes, leva os braços às suas costas nuas. Afasta, devagar, até o pano de fundo. Deixa-se cair sobre uma cadeira. Quase com um sussurro diz:)*

Nossa que frio, que frio! Parece a Sibéria, o Polo Norte. Nossa que frio, que frio! Então é verdade?

É isso mesmo? “A velha, no dia 30 de novembro, botou madeira na fogueira”.

*(Levanta-se e, cantando uma nênia popular, vai até um canto para trocar de roupa. Veste uns sapatos com salto alto, coloca a bandeira do Nápoles atada sobre as costas. Aproxima-se da mesa e devagar, sem parar de cantar, veste todas as joias que se encontram lá: anéis, colares, pedras, todos até parecer um ídolo de outros tempos. Quando termina pega a garrafa de vinho, senta-se com as pernas abertas. Após uma longa pausa, fixando o público)*

Por quê? Vós não...? *(Faz um gesto de levar uma arma até a cabeça)* Ah, não? Eu, ao contrário, conheço uma nobre senhora que resolveu tudo com o ossavario. Sim senhor, o ossavario: seria um negócio mecânico de três metros por oito, com um respiradouro por baixo da terra ao invés de pro alto. Ótima ideia mesmo! Assim, a cada trinta, quarenta dias, de acordo com as condições climáticas e atmosféricas, pode-se fazer partir um rebanho.

TA TA TA PUM-TÁ, TA TA TA PUM-TÁ *(Repete o gesto da arma na cabeça)*

Não, não, os objetos pessoais são devolvidos, todos, até o último, ao parente mais próximo, digamos, mais consanguíneo, não pertencente ao rebanho, ou ainda não incluído por boas razões. Os afetos pessoais, mah! E podem ser o quê? Mixaria, quinquilharia, uns botões, uma tutameia! Sim, sim é legal mesmo essa nobre senhora! Também um a mais, um a menos, o que muda? Ela diz: “Afinal, também ficam na rua”. A matemática não tem simpatia: “que o número eliminável... não, eliminando seja orgânico ou não orgânico, não estamos nem aí pros adendos e coeficientes!”. De toda forma, o ossavario e o rebanho são realmente uma boa ideia, parece o título de um filme! TA TA TA PUM-TÁ, TA TA TA PUM-TÁ *(Repete o gesto da arma na cabeça)*.

Os resíduos, aqueles que não conseguiram passar pelo respiradouro, aqueles que solidificam, aqueles que pegam outra forma, como o chumbo, a noite de São João, parece... parece... que são dados aos bispados regionais! Eles que, por conta deles, pelas encíclicas, bolhas e decretos canônicos os coloquem dentro das catacumbas!

E é nessa que eu estou interessada, nessa aí! Nesse aspecto químico mistifório do negócio... se se conseguisse arranjar, quem sabe, uma cabecinha, uma lasquinha de braço, uma escapulinha... Quem sabe? Quem sabe?

Appriesso? Appriesso no, ‘ncuollo no. Io nun ce credo ai talismani. Talismano so’ già io stesso, pe’ me stesso. Nun è pe’ me, è pe’ chisti ccà: pe’ vive e pe’ muorte. Tengono sempre famme, sete, genio! Nun se saziano mai: ma chi è chillu scemo, c’ a ditte che morendo nun se campa chiù? Ma pecchè, forse, passannese ‘a mano p’ a fronte se cancellano i pensieri? Io, in mezzo a loro, me pare Salomè: abballo per Erode p’ a capa d’ o Battista, e nun basta ca l’aggio ‘a governa’, arricettà...no: aggia cantà, aggia parlà, aggia fa’ ‘ammore! Nun c’i ‘a faccio chiù, nun c’i ‘a faccio chiù...E ‘na notte, mille e una notte ca m’alluntano pe’ nun ‘e sentì, nu quadrano cu ‘e juorne, infiniti, ca l’aggia suppurtà...

*(Alludendo alle ombre, a tutti gli strani fantasmi della stamberga).*

Chist’ati ccà, po’? Chist’ati ccà? Il ventre tumultuoso, incalzante, degno corollario del tutto, prima e dopo, cu ‘a luce e c’o scuro, sempe mmiezo, sempe mmiezo...

E stateve zitte! Zitte!

Buono, bene ha fatto la nobildonna! Ha fatto proprio bbuono! ‘A ‘na parte s’adda comincià a sfrunnà, ‘a na parte qualunque! Tanto so’ tutti uguali, tutti! Tutti, inesorabilmente, colmi ancora di spirito, dentro e fuori la materia:

*(Beve un lungo sorso dalla bottiglia, la pone per terra. Viene avanti, verso il pubblico, barcollando, mette le braccia in croce sul petto, urla:)*

Astarò – Psomì – Vaja! Vaja- Psomì – Astarò!



Pra mim? Pra mim não. Não pra usar. Eu não acredito em talismãs. Talismã já sou eu mesma, pra mim mesma. Não seria pra mim, mas para esses aqui, para os vivos e para os mortos. Eles têm sempre fome, sede, vontade. Nunca estão satisfeitos, mas quem é aquele bobo que disse que ao morrer se deixa de viver? Por que, passando a mão pela frente, se cancelam os pensamentos? Eu, no meio deles, pareço Salomé, danço para Herodes pela cabeça do Batista, e não basta que eu tenha que cuidar deles, recebê-los... não. Devo cantar, falar, fazer amor! Não aguento mais, não aguento mais... e uma noite, mil e uma noites que me afasto para não ouvi-los, não combinam com os dias, infinitos, em que devo aguentá-los...

*(Aludindo às sombras e a todos os fantasmas esquisitos do casebre)*

Estes outros, estes outros? O ventre turbulento, pressionado, digno corolário de tudo, antes, depois, com a luz e com escuro, sempre presente, sempre presente....

Calai a boca! Calados!

Bem, muito bem fez a nobre senhora! Fez bem mesmo! De algum lado se deve começar a podar, de uma parte qualquer! Todos, inevitavelmente, cheios de espíritos, dentro e fora da matéria.

*(Toma um longo gole da garrafa, põe-na no chão. Vem à frente até o público, balançando, põe os braços cruzados no peito, grita:)*

Astaró, Psomí, Vajá! Vajá! Psomí, Astaró!

## 1° FINALE VERSIONE 1982

*(Va al tavolo e rovescia tutto, con disperazione. Afferra i sacchetti della spazzatura e ne rovescia il contenuto per terra. Rompe bottiglie, abiti, oggetti di vetro, tutto quello che gli capita a tiro, in una sorta di furore al tempo stesso angosciante e liberatorio, da invasato. Alla fine, nel mezzo dela stanza, nel caos della distruzione, girando come ubriaco per la stanza, con un filo di voce:)* Cammina...cammina...ccà ce sta ‘a luna, llà ce sta ‘na stella... e po’ pe’ tutte

parte ‘o mare... ‘o mare gruosse, gruosse... tante gruosse ca pure ll’uocchie se stancano ‘e guardà...Stasera, po’, ce trase pure ‘na tempesta... ‘na lotta furiosa se scatena tra ‘o marciapiede, ll’onne e ‘o parapetto... e quatte ‘range m’arrivano a guardà, ‘nzieme c’a scumma...E pur’io ‘e guardo, comme no?! ... Ma ‘e triglie so’ chiù belle, e pure ‘e ssarde, si vulimme, hanno più stile, più signorilità, chiù – che ne saccio – “comme sì, comme sa<sup>98</sup>...”. Di fronte, po’, a picco ‘ncopp’ e scale, ‘a resata d’o cafè... “Cafè notte e giorno<sup>99</sup>”, comm’aret’a nu velo d’acqua... acqua ‘e rubinetto, o, forse, cascatelle d’acquavite, ‘nzuonne, p’e ‘mbriacune ‘o dormitorio, se smove ‘na tendina, me pare n’aucelluzzo fissato all’archiciello comm’a Dio, e tutte allero p’e feste d’a munnezza... ! “ E saglie, saglie... , canta, viene a vasà ‘e piere ‘e ‘sta culonna... pare ‘na santa, ‘na sante senza capa, unica e sola, taumaturga d’e puttane... E chi ‘a tocca s’abbruscia ‘e ddetate, eppure nun è ‘nfame... è sulo ‘e fuoco, d’o ffuoco ca ce sparte...”

Se sceta, arape appena ll’uocchie, me guarda e scutulea ‘a parrucca: *(Come la voce di Pulcinella<sup>100</sup>)*

“Guè-guè, guè-guè, tu stai ccà? Guè-guè, guè-guè, tu stai ccà? Malacqua...

Malacqua... nu seculo e nun pasa chiù nisciuno! Guè-guè, guè-guè, tu stai ccà?

Guè-guè, guè-guè, tu stai ccà? Malacqua...

Malacqua... nu seculo e nun pasa chiù nisciuno! *(Con voce normale)*

E accussì continua all’infinito, senza requie, fino a che io, piatuso nun ce levo ‘a corda, a chistu strazio, ‘a sonagliera...

<sup>98</sup> Expressão idiomática francesa. Na versão original “comme ci, comme ça” (“como este, como aquele”), que significa algo de original.

<sup>99</sup> Nome de um bar.

<sup>100</sup> Máscara napolitana da *Commedia dell’Arte*.

## PRIMEIRO FINAL, VERSÃO DE 1982

*(Vai até a mesa e derrama tudo, com desespero. Agarra os sacos de lixos e derrama o conteúdo deles no chão. Quebra garrafas, rasga roupa, quebra objetos e tudo que encontra em uma espécie de fúria, ao mesmo tempo aflitiva e libertadora, como possuído. No final, no meio do quarto, no caos da destruição, rodando como um bêbado pelo quarto, com um fio de voz diz:)*

Caminha... caminha... aqui está a lua, lá está uma estrela... e depois há, para todos os lados, o mar... o mar, grande, grande... tão grande que também os olhos se cansam de olhar....

Essa noite, também, chega uma tempestade, uma luta furiosa irrompe entre a calçada, as ondas e o parapeito... e quatro caranguejos chegam a me olhar juntos com a espuma...

Também olho eles, por que não? Mas as tainhas são tão lindas e as sardinhas também, se quiserdes, têm mais estilo, mais nobreza, mais, como posso dizer “comme si, comme sá”...

De frente, ainda, no pico em cima da escadaria, o riso do café... “Caffé notte e giorno” como atrás

de um véu de água... água de torneira, ou, talvez, de cachoeira, de vinho ruim, no sonho dos bêbados do dormitório, se mexe uma cortina, me parece um passarinho, fixado ao arquinho como Deus e todo feliz para as festas do lixo.

“E sobe, sobe... – canta – chega para beijar os pés dessa coluna... parece uma santa, uma santa sem cabeça, única e sola, taumaturga das putas... E quem a toca queima os dedos, mas não é má...

é apenas de fogo, o fogo que nos separa”.

Acorda, abre um pouco os olhos, me olha e sacode a peruca. *(Com a voz de Pulcinella, a máscara napolitana da Commedia dell’Arte).*

“Gué-gué, gué-gué, tu estás aqui? Gué-gué, gué-gué, tu estás aqui?

Má água... Má água. Um século e não passa mais ninguém!

Gué-gué, gué-gué, tu estás aqui? Gué-gué, gué-gué, tu estás aqui?

Má água... Má água. Um século e não passa mais ninguém!”

*(Com tom regular)*

E assim continua ao infinito sem parar, até que eu, por piedade, lhe tiro a corda, este tormento, do chocalho.

*(Abbracciandosi le spalle con entrambe le braccia, canta la prima strofa di una famosa “ninna-nanna” napoletana).* Ah, che nuttata!

Che nuttata brillante ‘e lame, ‘e nuvole, ‘e cemenere ‘e fabbrica... Io ce vache mmiezo... Io ce vache mmiezo... vache, vache e cammino... ma sulo Dio cunosce ‘a destinazione, e io so’ sultanto ‘na lettera, viva, ‘nfilata, viva, ‘int’a ‘sti buche! E duje guagliune ca pareno fantasmi tante so’ belle, luntane e senza sguardo se fanno nu spinello all’aria d’o castiello...E io non m’avvicino, no! Io me sento spuorco, cu tutte chesta rrobba ‘ncopp’all’uocchie, c’a vocca tanta, e tutto chestu fierro ca me pesa: richine, cemmeraglia, braccialette...pare ‘na statua d’a Madonn’ell’Arco...o n’anemella ‘e dint’o Priatorio...Ma chille nun ‘e sanno chesti ccose, chille no! chille so’ ‘e figlie d’a Riggina, ‘e chella ca cammina ‘ncopp’e mièrle, sunnambula e svagata, e tutt’e notte me votta l’acqua ‘ncapa: “o no ca io so’ Sabella? So’ Carulina...l’erede de’ Borboni! Altrove vai a far tali sporcizie cu ‘sti fetiente...cu st’animale ca veneno cu ttè! Ma voi vedete questa corte a che è ridotta? Carte, mutande, cusarielle ‘e plastica! Ma po’ se po’ sapè? Si’ femmena o si’ omme? Si’ vecchia o si’ guaglione? Ma quando mai si è visto questo sconcio, questo ludibrio! Ancelle, ancelle, serve mie, correte, orsù!”. *(Fa un gesto in avanti, nel vuoto, a trattenere il fantasma).* Ma...E corre aret’a llastre comm’o viento. E io riro, io riro, cu ‘na mano ‘ncopp’a vocca, rido ca schiatto, senz’educazione! Mo’ , doje ore l’aggio fatte, e ‘e solde l’aggio mise ‘int’e cazette. Se sape maie! Sti pazze vintiroie ca vanno in giro! “La camera! La camera!”, me fanno ‘e furbacchiune. ‘Sti ‘mbrogliamuorte, si nun ‘e sapesse! “Qua’ cammera, Pascà? Statte quieto! Tu si vuo’ fa’, oì, io faccio llà...aret’a chella preta!” “Ma no! Io so’ mmalato! Io voglio ‘a fantasia! Te voglio vedè ‘e scennere e sagli pe’ chelli scale!” “Ma quali scale, cumparie’? Nun vide? Sta zi’ Vicenza addurmentata ‘nterra...e lassela durmì, no? Mo’ schiara juorne ...povera vecchia, né casa, né suppigne o liett’attone! E po’ c’avimma fa’? L’opera ‘e pupè?”, “L’ammore nun è chiasso né ammuina”, *(fa Totò)*<sup>101</sup>, ma certo...Ma certo mica è p’ammore ca tu m’è chiamato! E’ nu modo comm’e n’ato pe’ passà ‘a nuttata...

*(Canta un altro pezzo della ninna-nanna).* E dimme: Uffà! Ma quanto ce vo’? Ma quanto? Ah, Giesù, Giesù, ma che ce vo’? Ma che ce vo’? Ma quanto? Si? Manca nu minute? Manca nu minute e avimme fernute? Fernuto primma ca l’ombra se spezza e spettacolo ce dà cu ‘na stazione: cu ‘e ‘nfermere, sott’a n’arco antico, ‘nfermere cu ‘e vele, vele ‘e monache ‘e cunvento, ca ce toccano ‘e ferite, e’moribondi...

*(Abraçando-se de forma apertada, canta o primeiro trecho de uma famosa nênia napolitana)*

<sup>101</sup> Antonio De Curtis, em arte Totó é considerado um dos maiores atores de teatro e cinema italiano do século XX (VIVIANI, 1992, p. 446).

Ah, que noite!

Que noite brilhante de lâminas, de nuvens, de chaminés de fábricas... E eu vou lá no meio... Eu vou lá no meio... Eu vou lá no meio.... vou, vou, e caminho... mas só Deus conhece o destino e eu sou apenas uma carta, viva, enfiada, viva, nesses buracos! E dois rapazes, que parecem fantasmas de tão lindos que são, distantes e sem olhares, fumam um baseado ao ar do castelo... E eu não me aproximo, não! Eu me sinto suja, com todo esse negócio sobre os olhos, com os lábios desse tamanho, e todos esses trecos pesados, brincos, medalhas, pulseiras... pareço a Nossa Senhora do Carmo... ou uma alma perdida do Purgatório... Mas aqueles não sabem dessas coisas, aqueles não! Aqueles são filhos da rainha, aquela que caminha sobre as sacadas, sonâmbula e visionária, e todas as noites me joga água na cabeça: “Queres ou não queres entender que eu sou Sabella? Sou Carolina... a herdeira dos Bourbons! Vai fazer essas imundices com esses depravados em outro lugar... com esses animais que andam contigo! Mas vedes a degradação dessa corte? Papel, cuecas, troços de plástico! E, afinal, sabe-se lá!? És homem ou mulher? És velha ou moça? Mas quando foi que se viu essa desgraça, essa zombaria? Ancilas, ancilas, servas minhas, corram, orsú! *(Faz um gesto como que para segurar o fantasma)* Mas... E corre atrás dos vidros como o vento. E eu rio, rio, com uma mão cobrindo a boca, morro de rir, sem educação! Agora, já fiz duas horas e guardei o dinheiro na meia calça. Nunca se sabe! Com esses loucos que andam por aí! “O quarto, o quarto!” querem dar uma de espertos. Esses trapaceiros, como se eu não soubesse! “Que quarto o quê, ô Pascá? Fica quietinho, se quiseres eu faço lá... atrás daquela pedra!”. “Mas não! Eu sou tarado! Eu quero a fantasia! Quero te ver subir e descer aquelas escadas!”. “Mas que escadas o quê, mano? Não estás vendo? A titia Vicenza dormindo no chão... deixa ela dormir, vai? Já está amanhecendo... velha coitada, nem casa, nem telhado, nem cama de ferro! E, mais, o que temos que fazer? O teatro das marionetes?”, “O amor não é nem fracasso nem babel, *(à maneira de Totó)*, mas está certo... Está certo, afinal, não é por amor que me chamaste! É uma maneira qualquer de passar uma noiteada...”.

*(Canta outro trecho da nênia)*

Uffá! Diz-me, mas quanto leva ainda? Quanto? Ah, Jesus, Jesus, mas precisa de quê? Precisa de quê? Sim? Nem um minuto? Nem um minuto e acabamos? Acabado antes que a sombra acabe e o espetáculo aconteça em uma estação: com as enfermeiras, sob um arco antigo, enfermeiras com os véus, véus de freiras de conventos, que tocam as feridas dos moribundos...

Gente c'a voglia ancora pompa annanze: cosce, vraccia, cape, ammuntunate a chiorma, for'a rotta, rint'a rotta, e che lamiente, che lamiente!

“E' nu 'spitale 'e Bambole? Nu dormitorio sott'e drappe russe? E ll'uommene? Ll'uommene, chello ca rimane 'e ll'uommene, 'na maschera 'e paura, e sanghe, sanghe, sanghe...’mmiez'a nu chilometro cu n'ato...pezzentelle chell'anema attuorno! Pezzentelle, si, cu 'e ghirlande! Ah, comme se stizza l'anema ca nun trase dint'o cunto! Comme se stizza! Comme vommecca, comme! E nun canta! L'arape 'a vocca, sì...l'arape, pe' l'arapì...ma niente jesse, niente: è solo un boccheggiare muto, 'na smorfia 'e pesce...Ma areto, ma areto a chello ca nun se sente, ce pazzea sempe nu strillo, n'allucco: (*Urla alzando le braccia al cielo:*)

“Mane, chi 'e vo'? Piere, chi 'e vo'? Cape, chi 'e vo'? Stentenielle, chi 'e vo'?

Cerevelle, chi 'e vo'? “E 'ncoppa, 'ncoppa, all'incanto, all'asta: “Vendesì-vendesì-vendesì-vendesì-vendesì...”...

Quando scoppia 'stu 'rilorgio? Quando?

Pure 'o cielo, allora, è nu bancone? E Dio cu nuje è sulo nu struzzino?

E allora, cammina...e allora, cammina, e 'ncopp'e passe se stutano 'e lanterne...Ccà se stuta 'a luna? E llà se stuta 'a stella? E po' pe' tutt'e parte 'o mare? 'O mare gruosse, gruosse, tanto gruosse ca pure ll'uocchie se stancano 'e guardà?

E vide, vi'...vide 'nterra che bell'alice! Che bell'alice! Io mo' m'e porto a casa! 'A casa? Quale? Comme? Addò?

Tane, cunicoli, fogne, sotterranei... 'O popolo d'e surice!

'O popolo d'e surice! Giesù! 'O popolo d'e sudice? No!

'O popolo d'e surice nun ha maie tenuto manche 'na bandiera...! (*Si strappa dalle spalle il lungo drappo bandiera. Canta:*)

E nonna nonna, e nonna nonnarella<sup>102</sup>, 'o lupo s'ha magnato 'a pecurella... E nonna nonna, e nonna nonnarella, 'o lupo s'ha magnato...

'o lupo...

'o lupo...

SIPARIO

<sup>102</sup> Trava-lingua popular napolitano.

Um pessoal ainda com vontade puxa para frente: pernas, braços, cabeças amontoadas em pilhas, na rota, fora da rota, e que suspiros, que suspiros!

É um hospital de bonecas? Um dormitório sob as cortinas vermelhas? E os homens? Os homens, aquilo que sobra dos homens, na máscara de medo e sangue, sangue, sangue... no raio de um quilômetro e outro... míseras aquelas almas em volta! Míseras, sim, com as guirlandas! Ah... como se inflama a alma que não cabe na conta! Como se inflama! Como vomita, como! E não canta, abre a boca, sim... abre por abrir... mas nada sai, nada. É apenas um suspirar mudo, uma carinha de peixe... Mas atrás, atrás, pelo que não se escuta, brinca sempre um grito, um berro (*grita levantando os braços ao céu*) “Mãos, quem quiser? Pés, quem quiser? Cabeças, quem quiser? Entranhas, quem quiser? Cérebros, quem quiser? E acima, acima, ao encanto, ao leilão: vende-se, vende-se, vende-se, vende-se...”

Quando estoura este relógio? Quando?

Também o céu então é um balcão? E Deus conosco é apenas um usurário? E então, caminha, caminha... e então caminha, caminha e sobe... os passos apagam as lanternas... Aqui se apaga a lua? E lá a estrela? E depois por todos os lados o mar? O mar, grande, grande, tão grande, que também os olhos se cansam de olhar?

E vê, vê... vê, no chão, que anchova bonita! Que anchova bonita! Agora a levo comigo pra casa! A casa? Qual? Como? Aonde?

Antros, túneis, esgotos, subterrâneo...

O povo dos ratos!

O povo dos ratos!

O povo dos ratos! Jesus! O povo dos ratos! Não!

O povo dos ratos nunca teve nem uma bandeira...! (*Arranca das costas o longo pano bandeira.*

*Canta:*) “E nonna nonna, e nunnarella,

lobo bobo comeu a ovelha... E nonna nonna e nunnarella

O lobo comeu...

O lobo... O lobo...

CORTINA

## 2° FINALE VERSIONE 1984

*(Va in un angolo, afferra una lattina colma di benzina, urla, improvvisamente, fuori di sé)*

‘O spirito...’o spirito, sì!

‘O ffuoco, ‘o ffuoco...’o ffuoco celeste!

‘O ffuoco c’ appiccica, c’abbruscia, ca pulezza tutte cose!

*(Comincia, quasi religiosamente, in modo ieratico, a cospargere l’intero spazio di benzina. A tratti, spezzoni, brandelli di misteriose preghiere vengono fuori dalla sua bocca sconvolta:)*

Aneme e pezzente, ‘ncopp’e vie, scustateve!

Stanotte passa ‘a cometa, ‘o mostro cu tre ccape, cu ‘o russetto, ‘a Reggina de’ Serraglie! E a niente è servuto c’o nomme suoio nun ce ‘nfunnesse, nun sagliessse a se fa’ scia!

Aneme e pezzente, ‘ncopp’e vie! Sentite, sentite? Stanotte n’incendio s’aiza d’o lignamme abbandonato? Sentite, sentite? ‘E catene se spezzano, stanotte, e pure ‘e prete, stanotte, mannano ‘na luce...!

*(Afferra una pila di cartoni, di quelli che si raccattano per strada, li sistema, come un catafalco, al centro dello spazio, anche questi, lentamente, religiosamente, imbeve, cosparge di benzina.*

*Alla fine indossa un kimono giapponese, mette dei fiori nei capelli, prende due vistosi ventagli, una scatola di fiammiferi e con questi oggetti va ad inginocchiarsi sul bordo interno del catafalco,*

*la faccia rivolta verso il pubblico. Apre con gesto teatrale, i due ventagli e facendoli oscillare lentamente, con azioni misurate, quasi da attore orientale, da maschera del teatro del Kabuchi,*

*comincia a delirare:)* Gheisha, tiene mente: fissa bbuono ll’uocchie dint’o scuro: ‘a vide a chesta notte senza rughe? Quant’anne tene? – dice! ‘A quanta Piedigrotte tir’annanzo, e ride e sbadiglia,

mmiezz’ ‘e ppovertè y’e belletti, cu ‘e frange ‘e fazzulette cunzumati, cu ‘e muorte appise ‘mpietto ‘int’e cammei? Gheisha, tiene mente: ‘sta notte è ‘na ‘mbrugliona, ‘na vecchia scartellata, ‘na

pupata antica, zoppa, senza dignità! E fissala bbuono quando fa’ amore, quando s’arape, quando se tenne, quando ‘ncopp’a nu lietto, cu ‘e Marrucchine, vocca, mani, pelle, tutto se venne, pe’ nu

‘ricchino...E fissala e toccala, allora, scalzala! Videla comme cade, comme traballa...e a dieci, a ciento, a mille, sott’o sudore se scioglieno ll’anne, sott’o sudore se scioglieno ‘e cciglia! E fissala

quando ride: perle vecchie, so’ ‘e diente, tarlate! Vall’appriesso ‘ncopp’e triene, spiala pe’ sciardine, videla quando, annura, te smerza a uommene ‘e creature! Guardala, senza ‘na scarpa,

‘mbriaca ‘e wiskey, vummecà ‘ncuoll’ ‘e guaglione, sanghe e ghiastemme, comm’a nu disco...e ‘a burzetta, e ‘a pelliccia se straccia, se sbavano ‘e trucchi all’ “ecce homo” de’ parrucche....!

*(Assottigliando la voce, quasi un sussurro:)*



## SEGUNDO FINAL, VERSÃO 1984

*(Vai até um canto segura uma lata cheia de gasolina, grita, repentinamente, como fora de si)*

O espírito... o espírito!

O fogo... o fogo... o fogo celestial!

O fogo que arde, que queima, que limpa tudo!

*(Começa, quase religiosamente, de forma hierática, a espalhar, dentro do espaço, gasolina. Às vezes, pedaços, fragmentos de rezas misteriosas saem da sua boca possessa).*

Almas vagabundas das ruas, vazai!

Esta noite passa o cometa, o monstro com três cabeças, com batom, a Rainha do orfanato! E nada adiantou que o nome dela não nos molhasse, não subisse para se tornar rastro! Almas vagabundas das ruas! Escutai, escutai! As correntes se arrebetam, esta noite, e as pedras, esta noite, emana uma luz...! *(Agarra uma pilha de papelões, do tipo que se encontra na rua, ajeita-os como num altar no centro do espaço. Embebe-os de gasolina e espalha-os, religiosamente, lentamente. No final, veste um kimono japonês, coloca flores nos cabelos, pega dois vistosos leques, uma caixinha de fósforo e com esses objetos vai se ajoelhar aos pés do altar, com o rosto voltado para o público. Abre, com um gesto teatral, os dois leques e, fazendo-os abanar, lentamente, com ações contidas, como uma máscara oriental do Teatro Kabuki, começa o delírio)*

Gueixa, olha, fixa bem os olhos no escuro. Enxerga esta noite sem rugas? Quantos anos tem? Diz! A quantas farrinhas sobreviveu, e ri e boceja, no meio dos pobres e do Rouge com as franjas dos lenços desgastados, com os mortos pendurados nos camafeus no pescoço? Gueixa, olha, esta noite é uma trambiqueira, uma velha gibosa, uma boneca antiga, manca, sem dignidade! Mas fita-a bem quando fizer amor, quando se abre, quando segura, quando se joga na cama com os marroquinos, mãos, lábios, pele, tudo ela vende para um brinquinho. Mas fixa-a, toca-a, extirpa-a! Olha como cai, como desaba... e, de dez em dez, de cem em cem, de mil em mil, sob o suor, se derretem os anos, sob o suor se derretem os cílios! Mas fixa-a quando rir, pérolas velhas são seus dentes cariados! Segue-a nos trens, espia-a nos jardins, observa-a quando, nua, negocia com homens e meninos! Olha-a, sem sapato, bêbada de whisky, a vomitar nos rapazes, sangue e blasfêmias, como um disco... e a sua bolsinha e a pele se rasga e se borra a maquiagem do “Ecce homo” das perucas...!

*(Abaixando o tom da voz até quase um cochicho:)*

‘A siente c’ a chiamano ebrea, mussulmana, mariola? Cùntele ‘e pietene, cùntele ‘e curtielle, aspettala quando s’assetta for’ e vasce de’ femmenielle e tira numeri e tira sciorte, purtanne ‘a nnummenata de’ bastarde d’ a Nunziata! *(Alzando lo sguardo, abbracciandosi le spalle con entrambi i ventagli, quasi fossero un paio d’ ali tremanti:)*

Ah, notte, notte, notte: ruffiana giapponese, mezza luna senza Dio! Ccà fernesce ‘a Terra, sulo ccà tu t’ appare cu ‘a vita senza suonno, e ‘o mare de’ muorte, llà ‘bbiascio, s’ annasconne per orgoglio, cu ‘na preta ca vasa l’ata e cu ‘a povere ca tutto cummoglie...!

Ah, notte, notte: chi si’? Si’ nu spitale ‘e bambole? Nu dormitorio sott’ e drappe russe? E ll’uommene, ll’uommene? Ah, ll’uommene, chello ca rimane ‘e ll’uommene!, ittate ‘nnanze a ‘sti stantuffe, so’ ‘na maschera ‘e paura, cosce, mane, cape, ammontunate a chiorma, for’ ‘a ‘rotta, dint’ ‘a ‘rotta – e che lamiènte, che lamiènte...! e p’ ogni parte, sanghe, sanghe, sanghe – ‘mimiezz’ a nu chilometro cu n’ato, sanghe...!

Pezzentelle, chell’aneme atturno, pezzentelle, si!, cu ‘e ghirlande! Ah, comme se stizza ll’anema can un trase dint’ o cunto! Comme se stizza, comme! E nun canta! L’arape ‘a vocca, certe!, l’arape, pe’ l’arapii! Ma niente iesce, niente: è solo un boccheggiare muto, ‘na smorfia ‘e pesce, ma areto, areto a chello ca nun se sente, ce pazzea sempe nu strillo, n’ allucco: *(Urta alzando i ventagli al cielo)*

“Mani, chi ‘e vo’? Piere, chi ‘e vo’? Core, chi ‘o vo’? Cerevelle, chi ‘e vo’? Stentenielle, chi ‘e co’?” *(Trasformando l’urlo, piano piano, in una lamentosa frase canora).*

E ‘ncoppa, ‘ncoppa, all’incanto, all’asta, ovunque: “Vendesi-vendesi-vendesi-vendesi-vendesi...!” Quando scoppia ‘stu rilorgio? Pure ‘o Cielo è nu bancone? E Dio cu nuje è sempe stato nu struzzino? *(Accasciandosi)* E allora, notte: siente a me: piglia a ‘sti ciechi p’ a mano, accompagnali a’ casa, e dincello ca nun guardassero chiù, c’acalassero ll’uocchie! Io, sul’io, cu ‘na lampetella, guardo ‘nfaccia ‘o scuro senza vedè, e chiammo luce a luce e destino ‘o destino, futtenne cu’ ll’uommene e ‘a morte, areto a nu muro, for’ ‘a Marina...

*(Depone con calma i ventagli, apre la scatola dei fiammiferi, ne tira fuori uno, lo tiene un attimo sospeso, cantando:)*

“Suzy Wuong<sup>103</sup>, Suzy Wuong, questo è il mondo di Suzy...”

*(Lo accende e con un ultimo, largo gesto del braccio, lo getta sul catafalco).*

SIPARIO

<sup>103</sup> Personagem do filme *The World of Suzie Wong* (*O mundo de Suzie Wong*), de 1960, dirigido por Richard Quine.

Escutas, a chamam de judia, de muçulmana, ladra? Conta seus pecados, conta suas facas, espera por ela quando se sente fora dos pardieiros dos travestis, e joga os números, joga a sorte, levando a fama dos bastardos da Nunziata!

*(Levantando o olhar, cruza os braços e se abraça com os dois leques, parecendo duas asas trêmulas).*

Ah, noite, noite, rufiã japonesa, meia lua sem Deus! Aqui acaba a terra e apenas tu apareces com vida, sem sono, e o mar dos mortos, lá embaixo se esconde no orgulho, com uma pedra que beija os outros e com a poeira que tudo cobre...!

Ah noite, noite, quem és tu? É um hospital de bonecas? Um dormitório sob as cortinas vermelhas? E os homens? Os homens, aquilo que sobra dos homens, jogados na frente destes êmbolos, são uma máscara de medo, coxas, mãos, cabeças, amontoadas em pilhas na rota, fora da rota, e que lamentos, que lamentos! E por todos os lados sangue, sangue, sangue... no meio de um quilômetro e outro, sangue...!

Miseras as almas em volta! Miseras, sim! Com as guirlandas! Ah como se inflama a alma que não cabe na conta! Como se inflama! E não canta! Abre a boca sim... abre-a por abrir... mas nada sai, nada: é apenas um suspirar mudo, uma carinha de peixe...

Mas atrás, atrás do que não se escuta, brinca sempre um grito, um berro: *(Levantando os leques ao céu)* “Mãos, quem quiser? Pés, quem quiser? Corações, quem quiser? Cérebros, quem quiser? Entranhas, quem quiser?”.

*(Transformando o grito, lento lento, em um frase cantada triste).*

E acima, acima, ao encanto, ao leilão, por todos os lados: Vende-se, vende-se, vende-se, vende-se, vende-se... Quando estoura este relógio? Quando?

Também o céu então é uma bancada? E Deus conosco é apenas um usurário?

*(Ajoelhando-se)* E então, noite, escuta-me, pega estes cegos pela mão, leva-os para casa, e diz-lhes que não olhem mais, que calem os olhos!

Eu, apenas eu, com uma lamparina, olho na cara do escuro sem ver, e chamo de luz a luz, de destino o destino, fundindo com os homens e a morte, atrás de um muro, lá no porto...

*(Põe com calma os leques, abre a caixinha de fósforo, pega um, o segura por um momento, cantando).*

“Suzy Wuong, Suzy Wuong, este é o mundo de Suzy...”

*(Liga o fósforo e com último e amplo gesto do braço, o joga no altar).*

CORTINA

### 3.3 Signurì, Signurì...

Liberamente tratto da La pelle di Curzio Malaparte.

Prima rappresentazione italiana: Venezia, Carnevale del Teatro, Basilica di San Lorenzo, 21 Febbraio 1982. Regia Enzo Moscato. Scene e costumi: Tata Barbalato. Interpreti: Gruppo Teatrale Liceo Mercalli.

**Sinhurí, Sinhurí...**

Adaptação livre de *A pele*, de Curzio Malaparte

Primeira apresentação italiana: Veneza, Carnaval do Teatro. Basílica de San Lorenzo, 21 de fevereiro de 1982. Direção: Enzo Moscato. Cenografia e figurinos: Tata Barbalato. Intérpretes: Gruppo Teatrale Liceo Mercalli<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Liceu Científico de Nápoles, na Via Andrea di Isernia, 34 – Chiaia.

Personaggi	Rosetta
Il Cameriere	‘O Sacrestano
La Vergine	La Sciantosa
Il marine Joe	Il Guappo
Sciuscìa	Zeza-Pulcinella
Santulillo	Jean-Louis
Giggino	George
Nanà	La Vecchia del Carnevale
Ritù	Ciccillo
Mari	Un pescatore
Nennella d’a Cocaina	‘A Sirena
Acquaiuolo	Pupella
Briggitella	Bellella
Malaparte	Consuelo
Bill	La principessa di Candia
Liz	Fabrizio
Cuncetti	Angelarè
Tanganica	Il Vecchio
Anna	Un bambino e
Susy	spazzini
Bigiù	travestiti
Suor Alfonsina	Pescatori
Rarà	mostri marini
Chiuchiù	donne.
Tubbettiello	

## Personagens

O Garçom

A Virgem

O Marine<sup>105</sup> Joe

Xuxá

Santinho

Luisinho

Naná

Ritú

Marí

Nitinha Cocaína

Aguadeiro

Brigite

Malaparte

Bill

Liz

Çãozinha

Tangânica

Ana

Susy

Bigiú

Irmã Afonsina

Rará

Quiuquiú

Tubetielo

Rosinha

O Sacristão

A Vedete<sup>106</sup>

O Guapo

Zeza/Pulcinella

Jean-Louis

George

A Velha do Carnaval

Titilo

O Pescador

A Sereia

Pupela

Bebela

Consuelo

A Princesa de Cândia

Fabrício

Angelinha

O Velho

O Menino e

lixeiros

travestis

pescadores,

monstros marinhos

mulheres.

---

<sup>105</sup> Marinheiro da Marinha militar americana.

<sup>106</sup> No texto original, o termo *Sciantosa*, do francês *chanteuse*, tem conotação pejorativa.

## BELL'E' BABBELE

Bell'è Babbele, bella e senz'uocchie... vecchia, sorda e semp'annura...

E mò addò jamme? Addò ce portane?

Da quala parte de' mure, stanotte, amma piglià l'acqua d'a morte ?

Luce, luce...ce stevene...'na vota.

mò nun ce stanne, luce...

So' piette 'e surdate, meraglie, ca brillano... e arint'e gavette nun chiove, si chiove.

Po' cielo, sott'e'ncoppa, dollari, truove, e piezz'e ciucculate.

A Babbele tutt'e lengue se parlano, e perciò una sola se ne parla,

orgogliosa, compatta, tosta... comm'e 'na mela acèvera.

A Babbele cumannano 'e pprete j 'e nane... Asciute d'e cappucce, 'nfuse 'e stelle.

Da Babbele nun si jesce e nun se trase, maje...

'O firmamento è l'arcata 'e 'na saittella. Maggie se fanno, a Pasqua,

quande se magnene 'e prepuzie de' criature. A Babbele tutt'è femmina,

e tutte portano 'o cappiello a sgherro... e' a luna, 'a sera, perde sempe tiempe pe' trovà nu posto...

E' pianete so curiose, attaccabrighe... tutte se vonno affaccià,

tutte vonno vedè

e 'na nuvola nun basta, spesso, molto spesso, se ne cade a mille piezze...



## BELA É BABEL

Bela é Babel, bela e sem olhos... Velha, surda e sempre nua...  
E agora, pra onde vamos? Pra onde nos levam?  
De qual lado dos muros, hoje à noite, temos de tomar a água da morte?  
Luz, luz... tinham... uma vez.  
Agora não tem mais, luz...  
São peitos dos soldados co'as medalhas que brilham  
e, dentro das marmitas, não chove, se chover...  
E céu afora, de cima a baixo, dólares se acham, e pedaços de chocolate.  
Na Babel se falam todas as línguas, por isso apenas uma é falada,  
orgulhosa, compacta, consistente... como uma maçã ainda verde.  
Na Babel mandam as pedras e os anões... Saídos dos repolhos, banhados de estrelas.  
Da Babel não se sai e não se entra, jamais...  
O firmamento é a arcada de um esgoto,  
Magias se fazem, na Páscoa,  
quando comem os prepúcios dos meninos<sup>107</sup>.  
Na Babel tudo é fêmea,  
e todos portam o chapéu à bandoleira...  
e a lua, à noite, perde sempre tempo,  
para achar um lugar...  
Os planetas são curiosos caça-brigas,  
todos querem despontar,  
todos querem ver,  
e uma nuvem não basta, muitas vezes, muitas vezes, cai em mil pedaços...

---

<sup>107</sup> Refere-se ao ritual hebraico da circuncisão dos meninos.

A Babbele 'a guerra se fa cu 'e fronne.  
J e' fronne so' fronne, no cocc'ata cosa.  
A Babbele tutte so'  
Cristiane e tutte so' Giuriei.  
Uno è il tempio, a Babbele, uno solo.  
J e' rubinette gocciano, 'e siggiulille strepitano.  
Addò jamme?  
E addò ce portano?  
Dicene 'e preghiere, addò vanno 'e rrote? Addò? Addò?  
E 'll'angele saglieno 'e scale.  
Bella è Babbele, sì...  
Bella e tutt'annure...  
Disponibile, aperta,  
comm'a 'na schiava...'nterra,  
cu' a faccia 'e tammorra e cerase pe' ricchine...  
Ah, Giesù! Da quala parte d'e mure,  
stanotte,  
amma piglià l'acqua da morte? Da quale?  
'Mparavise nun se sonne, 'mparavise no...  
E a Babbele, ccà, pe nu poch'e silenzio, eterni pparete.

Na Babel a guerra faz-se com as folhas,  
e as folhas são folhas, não outra coisa.  
Na Babel todos são Cristãos,  
e todos são Judeus.  
Um só é o templo, na Babel,  
apenas um.  
E as torneiras gotejam,  
e as cadeirinhas estrepitam.  
Pra onde vamos?  
Pra onde nos levam?  
Dizem preces,  
Pra onde vão as rotas? Aonde? Aonde?  
E os anjos sobem as escadas.  
Bela é Babel, sim...  
Bela e toda nua...  
Disponível, aberta,  
como uma escrava ... no chão,  
com o rosto de pandeiro<sup>108</sup> e brincos de cerejas.  
Ai, Jesus! De qual lado dos muros  
nesta noite,  
devemos tomar a água da morte?  
De qual?  
No paraíso não se sonha,  
no paraíso, não...  
E na Babel, para um pouco de silêncio, paredes eternas.

---

<sup>108</sup> No original, *tammorra*, instrumento típico da região da Campânia, na Itália.

## LA VERGINE DI NAPOLI

*Un cono di luce. In piedi sopra un cubo, al centro della scena verso il fondo, la Vergine, coperta di un manto, bianco dalla testa ai piedi, che le scopre solo il volto, maschera, ricoperto di belletto spesso, che ne lascia trasparire il pallore, e allo stesso tempo gli dà le superfici di immagine antica, stretto e lungo. Una mano. Un barattolo di vernice rossa, come il rosso sul bianco, si rovescia lentamente, più in alto sopra la sua testa. Scompare la mano. La luce passa in soggettiva, diventa luce di strada, di notte. Entra Joe, sconvolto dall'allucinante spettacolo al quale ha assistito da lontano. Va a sdraiarsi ai piedi della Vergine, si addormenta.*

## VOCE FUORI CAMPO

Erene cient'e sirece pezziente (e din din bo) Facettene nu' tuocco pè verè (e din din bo)

A 'mieze a nuie chi asceva presidente (e din din bo) E manc'a dirle 'o tuocco ascett'a me

E din din bo E din din ba

Si fosse n'omme ca tenesse 'a pezza (e din din bo) Facesse bene, ma mannaggia 'a sorte (e din din bo) Che vuò fa bene, si 'na ddiece 'e pezza (e din din bo)

Je nunn 'a tenghe manc'a rint'a sporta. (e din din bo e din din ba)

Luci d'alba. Due spazzini (*becchini, monatti*) portano via la vergine in piedi.

SCIUSCIA' (*La luce trascorre nel giorno. Joe si sveglia, siede sul cubo, distende le membra e si spolvera gli abiti con le mani. Si incammina con il naso per aria. Entra Sciuscià*) Hei, Joe! Fatte pulezzà 'e scarpe. (*L'americano nicchia, tira avanti. Il bambino non demorde, gli si attacca quasi addosso, sempre con lo stesso ritornello ossessivo*)

Vien'accà, fatte pulezzà 'e scarpe. (*Alla fine, senza quasi rendersene conto, l'americano si ritrova seduto sul cubo. Sciuscià gli si inginocchia davanti, batte le due "scopette" l'una contro l'altra, dopo averci sputato nel mezzo*) Joe, mò vire che servizio completo che te faccio. Servizio brillante! (*Si mette a spazzolare le scarpe dell'americano, che lascia fare. Spazzola e canticchia una filastrocca, poi, interrompendosi*) Joe, ma che sì da Polis, tu? Tu Polis? (*L'americano non capisce. Sciuscià si aiuta con le mani, facendo prima il gesto delle manette, poi quello del manganello*) Polis, Polis... Emme Pi, Mamma e Papà... No? Ah vabbuò. (*Riprende a spazzolare*)

## A VIRGEM DE NÁPOLES

*Um cone de luz. De pé, em cima de um cubo, no centro da cena, ao fundo, a Virgem, coberta com um manto, branco dos pés à cabeça, que lhe deixa livre apenas o rosto, máscara, coberto por um blush espesso, que deixa entrever sua palidez e, ao mesmo tempo, confere ao rosto uma aparência antiga, fino e longo. Uma mão. Uma lata de tinta vermelha, o vermelho sobre o branco, derrama, lentamente, do alto, em cima de sua cabeça. Desaparece a mão. A luz passa em subjetiva, torna-se luz de rua, de noite. Entra Joe, perturbado pelo alucinante espetáculo a que assistiu de longe. Ele vai se deitar aos pés da Virgem, adormece.*

## VOZ EM OFF

Eram cento e dezesseis malandros (e din din bo) Jogaram par ou ímpar para ver (e din din bo), no meio da gente, quem ia ser presidente (e din din bo) quem diria, deu pra mim (e din din bo e din din ba), se fosse um homem que tivesse prata (e din din bo) faria o bem, mas a maldita sorte (e din din bo) como fazer o bem se nem dez pratas (e din din bo) Eu não tenho nem sequer uma bolsa (e din din bo e din din ba)<sup>109</sup> (*Luzes do amanhecer. Dois lixeiros, coveiros, enterradores*<sup>110</sup> *levam embora a Virgem em pé*).

XUXÁ<sup>111</sup> (*A luz percorre o dia. Joe acorda, senta no cubo, estica os membros e tira a poeira da roupa com as mãos. Caminha com o nariz para o ar. Entra Xuxá*)

Ei, Joe! Deixa-me limpar seus sapatos. (*O americano ignora e segue para a frente. O menino não desiste, quase cola nele, sempre com o mesmo refrão obsessivo*) Vem pra cá! Deixa-me limpar seus sapatos! (*Afinal, quase sem se dar conta, o americano encontra-se sentado no cubo. Xuxá ajoelha-se na frente dele, bate as duas escovas uma contra a outra, após ter cuspidado no meio delas*) Joe, agora vais ver que serviço completo te arranjo. Serviço de primeira! (*Começa a engraxar os sapatos do soldado americano, que o deixa limpar. Lustra e cantarola uma nênia e, então, interrompe-se*) Joe, mas por acaso tu és da Polís? Tu, Polís? (*O americano não entende. Xuxá recorre primeiro ao gesto das algemas e depois do bastão*) Polís, Polís? Eme Pê, Mamãe e Papai... Não? Ah, então tudo bem. (*Continua a lustrar*)

<sup>109</sup> Fragmento de *O' sapunariello*, do ator, poeta, cantor, diretor e dramaturgo Raffaele Viviani (1888-1950), escrito em 1908 (VIVIANI, 1987, p. 402-411).

<sup>110</sup> No original, *monatti*, do lombardo *Monàtt*, “monge”, por desdobramento semântico, “sepultureiro”. Termo tornado famoso por Alessandro Manzoni, no romance *I promessi sposi*, os *monatti* eram os servidores públicos encarregados de recolher das casas e das ruas os afetados pela peste de 1630 (MANZONI, 1830, p. 924).

<sup>111</sup> Em napolitano, *sciuscιά* é engraxate de sapatos, pelo inglês, *shoe-shine*. Durante a Segunda Guerra Mundial, em Nápoles, muitos meninos ganhavam um trocado limpando os sapatos dos soldados americanos nas ruas (MALAPARTE, 2012, p. 19).

No pecchè tre mise fa... Three montha ago... Yiu understand? Tre mise fa Polis take every sciuscià to jail... eh, to jail! Priggione... carcere, mericà!

JOE

*(Incredulo, si sporge)* To the jail? Who? Why?

SCIUSCIÁ

Eh! Uai, uai! Sempe guaie cu vuie, mericà. Uai sciuscià non potere pulizzare scarpe militare... noi essere troppo piccerelle... small... per avere licenza. *(Joe alza le spalle, rassegnato a non capire)* Polis... Mammà e papà... non volere nuie criature ‘mmiez’ a via commettere mestiere di grande... capisce? Essa dicere: strada, street, non possibile bambine... bambine devono scuola... school... devono chiuse... collegge. *(Sputa di nuovo sulla spazzola)* Polis dicere: già essere troppe tutte quante ‘ccà, accattune, muort’ e famme, tutta città gruosse *(fa cenno con la mano per indicare persone adulte)*... E allora, essa portare noi jail... *(guarda le scarpe dell’americano, tutte e due sotto la suola)* Tutt’è piccerelle... jail. Polis.

JOE

Yes... Yes... But, what kind of jail?

SCIUSCIÁ

Addò? Tutte parte, tutte parte chiuse essere jail pè sciuscià. Aspiette... *(si mette un dito in bocca per riflettere)* Io però andare jail con mare... mare, beach... sea.

JOE

What? Jail on the beach? On the sea? Oh, no. It’s impossible.

SCIUSCIÁ

Chi è impossibile? Mericà, tu sì sceme! Io andare veramente in priggione... jail ‘ncopp’o mare. Spiaggia

Não, é que três meses atrás... Three montha ago... Yiu understand? Três meses atrás Polís take every xuxá to jail... eh to jail! Pra prisão... cadeia, América!

JOE

*(Desorientado, avança)* To the jail? Who? Why<sup>112</sup>?

XUXÁ

Eh! ruai, ruai! O de sempre, problemas com vocês, América! Ruai<sup>113</sup>, xuxá não poder limpar sapatos militares?... Nós somos muito pequenininhos... small... para ter uma licença. *(Joe dá de ombros, resignado a não entender)* Polís... Mamãe e Papai não querer nós meninos nós crianças nas ruas, fazer trabalho de gente grande... entendes? Ela diz: rua, street, não possível meninos... meninos devem escola... school... devem fechados... college. *(Cospe de novo na escova)* Polís dizer: Já é gente demais todo o mundo aqui, mendigos, mortos de fome, toda a cidade, grandes *(Faz um gesto para indicar pessoas adultas)*... E então, ela levar a gente jail... *(Olha os sapatos do norte-americano, os dois embaixo da sola)* Todos os menininhos... jail. Polís.

JOE

Yes... yes... But, what kind of jail?<sup>114</sup>

XUXÁ

Onde? Todas os lugares fechados, todos ser jail por um xuxá. Peraí... *(Coloca um dedo na boca para refletir)* Eu, de toda maneira, ir jail com mar... mar... beach... sea.

JOE

What? Jail on the beach? On the sea? Oh, no. It's impossible.<sup>115</sup>

XUXÁ

Como assim? América, tu é<sup>116</sup> bobo! Eu, realmente, ir pra prisão... jail à beira-mar?! Praia

<sup>112</sup> Em inglês; tradução: “Na cadeia? Quem? Por quê?”.

<sup>113</sup> Transliteração da fala comum brasileira para a palavra inglesa *why*.

<sup>114</sup> Em inglês; tradução: “Sim... sim... mas que tipo de prisão?”

<sup>115</sup> Em inglês; tradução: “Quê? Prisão na praia? À beira-mar? Oh, não. É impossível!”

<sup>116</sup> Opção pela concordância errada.

JOE

*Listen... listen to me: we don't have jails for kids, and we don't have jails on the sea... it's all!*

SCIUSCIÁ

Mericà, tu t'he sunnate 'e pescioline stanotte. Io stare... io andare veramente... 'nziem'a tutt'e piccerelle, um mise fa... Polis take nuie with torpedone... big torpedone. Eh torpedone... pè pè... *(Imita il suono del clacson)* Capite mò? *(Continuando a spazzolare)* E llà, pò, dopo essere scese tutte quante grande spiaggia, noi avere fatto tutte bagno, e lavate capille... *(Si mette le mani in testa)* Lavate... lavate... wash, wash!

JOE

*Oh, I understand: shampoo.*

SCIUSCIÁ

Eh, sciampù... sciampù. Ci anne menate 'ncuollo certa robba fetente da nu tubbe... chi schifo! Cif... cif *(Imita il suono di uno spazzatorum)* Tre ore, mericà, ci hanno fatte scumà... tre ore

JOE

*Oh, I understand: it's lice medicine.*

SCIUSCIÁ

Già, lais... lais... perucchie, pecchè nuie avere molti perucchie prima di jail, mericà, tante, assaie... 'nu puzze.

JOE

*And later? What have you done, later in jail?*



JOE

Listen... listen to me: we don't have jails for kids, and we don't have jails on the sea... it's all!<sup>117</sup>

XUXÁ

Eh, marujo, sonhaste com peixinhos esta noite?! Eu... ficar... eu ir realmente... com todos os meninos, três meses atrás... Polís take a gente with van... uma grande van. É, uma van... pem, pem, pem (*Imita o som de uma buzina*)... Entendeste agora? (*Segue lustrando*) E lá, então, depois da gente ter descido todo mundo pra grande praia, nós todos tomar banho, e lavar os cabelos... (*Coloca as mãos na cabeça*) Lavar, lavar... wash, wash!

JOE

Oh, I understand: shampoo<sup>118</sup>.

XUXÁ

É, xampu... xampu. Eles nos jogaram uma coisa fedorenta com uma mangueira... que nojo! Cif... cif (*Imita o som de um borrifador*) Três horas, eles nos mandaram esfregar... três horas!

JOE

Oh, I understand: it's lice medicine<sup>119</sup>.

XUXÁ

Isso! Laice... laice...<sup>120</sup> piolho, porque nós ter muito piolho antes de jail, América, muito demais... uma chusma! Muito, um poço!

JOE

And later? What have you done, later in jail?<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> Em inglês; tradução: “Ouça... ouça-me: Não temos prisões para crianças e não temos prisões à beira-mar... é tudo!”

<sup>118</sup> Em inglês; tradução: “Oh, entendi. Xampu.”

<sup>119</sup> Em inglês; tradução: “Oh, entendi. É um remédio para os piolhos.”

<sup>120</sup> Tentando reproduzir a pronúncia inglesa do termo *lice*, “piolho”.

<sup>121</sup> Em inglês; tradução: “E depois? O que você fez mais tarde na prisão?”

SCIUSCIÁ

Ah, aroppe? C'avimme fatte aroppe? Uh, 'nu sacch'e cose...avimme mangiate, bevute, durmute... e po' ci anne fatte n'atu bagno... n'ata lavata 'e capille... e po' mangiate, bevute, durmute... n'ata vota foot, drink e sleep!

JOE

Oh God! I understand now! (*Schiocca le dita*) You've been in a children seaside camp... That's not a jail! A children seaside camp.

SCIUSCIÁ

Che ne saccio, 'mericà. A me nun me ne fotte comme se chiamo. A me pareva 'na jail...'na galera e basta. E po', 'o vuò sapè? Ci anne date pure nu pare 'e scarpe nove... nove nove... comm'e toje, 'mericà... shoes... shoes... new shoes...

JOE

Oh I understand, a couple of new shoes for all.

SCIUSCIÁ

Eh, però nun m'e pozzo mettere, 'mericà... eh no, I can't put on shoes.

JOE

Why can't put them on?

SCIUSCIÁ

Why... Why... pecchè me fanno vulà. E', me fanno vulà, me fanno vulà. They make me fly...fly (*Fa il gesto di volare*)

JOE

What? Shoes make you fly? Oh, God!

XUXÁ

Ah, depois? O que fizemos depois? Uh, um monte de coisas... comemos, bebemos, dormimos... e depois nos deram outro banho... uma outra lavada de cabeça... e depois comemos, bebemos, dormimos... e de novo foot<sup>122</sup>, drink e sleep<sup>123</sup>!

JOE

Oh God! I understand now! (*Estalando os dedos*) You've been in a children seaside camp... That's not a jail! A children seaside camp<sup>124</sup>.

XUXÁ

Sei lá, América! Não tô nem aí pra como se chama. Me parecia uma jail... prisão e chega. E queres saber? Nos deram também um par de sapatos novos... novos, novos... igual aos teus, América... shoes... shoes... new shoes...

JOE

Oh I understand, a couple of new shoes for all.<sup>125</sup>

XUXÁ

É, mas não posso usá-los, América... ei, não, I can't put on shoes.<sup>126</sup>

JOE

Why can't put them on?<sup>127</sup>

XUXÁ

Why... Why... porque eles me fazem voar. E ainda voar, voar. They make me fly... fly. (*Faz o gesto de voar*)

JOE

What? Shoes make you fly? Oh, God!<sup>128</sup>

---

<sup>122</sup> *Food*, “comida”, palavra que o xuxá não sabe pronunciar corretamente em inglês.

<sup>123</sup> Em inglês; tradução: “Beber e dormir”.

<sup>124</sup> Em inglês; tradução: “Oh, Deus! Entendi agora! Tu foste a um acampamento para crianças... Isso não é uma prisão! Um acampamento para crianças à beira-mar”.

<sup>125</sup> Em inglês; tradução: “Oh, entendi, um par de sapatos novos para todo mundo”.

<sup>126</sup> Em inglês; tradução: “Não posso calçar os sapatos”.

<sup>127</sup> Em inglês; tradução: “Por que não podes calçá-los?”.

<sup>128</sup> Em inglês; tradução: “O quê? Os sapatos te fazem voar? Oh, Deus!”.

SCIUSCIÁ

Eh, me fanno vulà... so' magiche, 'mericà, scarpe magiche. Une s'e mette 'e piere e subbeto vola...'chìu meglio 'e n'auciello... meglio 'e n'aereoplane!

JOE

I never heard such thing! Magic shoes... flying shoes! You're a liar!

SCIUSCIÁ

Qua' busciardo, 'mericà! Qua' busciardo. Je dic'o vero. Mannaggia 'a morte ca nun m'e pozzo mettere maie. Mannaggia! Pecche si m'e metto, 'e capite?... je volo, volo chiss'addò, I fly, I fly everywhere. E aroppe? Aroppe... chi ce pensa a mammà... a sosòra... a nonna... a frate me piccerille? Chi? Tu, 'mericà? 'E daje a magnà tu, si je me mette 'e scarpe e volo? Tu, sì?

JOE

I never heard such a story! Never! You've too much fantasy!

SCIUSCIÁ

E dalle cu' a fantasia! Dalle! 'mericà, je facci'o vero. Je te faccio vedè mò mò...

JOE

Okay! Let me see these shoes. Show me them!

SCIUSCIÁ

'Merica, ma t'e vuò mettere 'o vero? 'O veramente?

JOE

*Sure! Let me try!*

XUXÁ

Isso! Me fazem voar... são encantados, América, sapatos encantados. A gente coloca eles nos pés e logo voa... que nem um passarinho... que nem um aeroplano!

JOE

I never heard such thing! Magic shoes... flying shoes! You're a liar!<sup>129</sup>

XUXÁ

Que mentiroso o quê, América!? Que mentiroso? Eu digo a pura verdade. Pela maldita morte que não posso calçá-los nunca. Maldita! Porque se coloco eles, entendes?... Eu fico voando, voo sei lá pra onde, I fly, I fly everywhere. E então? Então, quem que vai cuidar da mamãe... da irmãzinha... da vovozinha... do meu irmão pequenininho? Quem? Tu, América? Vais dar a eles “o de comer”, se eu calçar os sapatos e voar? Tu, é?

JOE

I never heard such a story! Never! You've too much fantasy!<sup>130</sup>

XUXÁ

Ih! De novo com essa história da imaginação! Que coisa! América, eu falo sério. Eu te mostro agorinha...

JOE

Okay! Let me see these shoes. Show me them!<sup>131</sup>

XUXÁ

Mas queres mesmo colocar eles, América? Sério?

JOE

Sure! Let me try!<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Em inglês; tradução: “Eu nunca ouvi falar dessas coisas! Sapatos encantados... sapatos voadores! Tu és um mentiroso”.

<sup>130</sup> Em inglês; tradução: “Nunca ouvi uma história dessa! Nunca! Tu tens imaginação demais!”.

<sup>131</sup> Em inglês; tradução: “OK. Deixa eu ver esses sapatos. Mostra-me eles!”.

<sup>132</sup> Em inglês; tradução: “Claro! Deixa eu experimentar!”.

SCIUSCIÀ

‘Mericà, je t’avverto: chelle so’ magiche, te fanne vulà... Che te crire ca faccio apposta?

JOE

I don’t care. Show me these magic shoes... It’s incredible!

SCIUSCIÀ

E vabbuò ! Ce l’è voluto tu... si po’ te truove in Cina nunn ‘e colpa mia.

JOE

Come on ! Come on!

SCIUSCIÀ

Okay. E chiude l’uocchie nu mumento...nu mumento, please. (*Sciuscià slaccia le scarpe all’americano, le sfilà, le poggia per terra, numprende un altro paio dalla cassetta – vecchie, logore, scalcagnate -, gliele piazza ai piedi. Prende le scarpe dell’umricano. Con le scarpe buone nascoste dietro la schiena, comincia lentamente a indietreggiare*) Uan moment, ‘mericà. Uan. Nun te movere ancora. Uan moment: t’o dich’io quante j’a arapì ll’uocchie. Aspetta ancora...ancora nu pucurille.(*Giunto abbastanza lontano, raccatta da un mucchio di sampietrini, che sarà sistemato sulla scena dall’inizio dell’umspettacolo, un sasso, e facendo uno sberleffo lo tira verso l’americano*) E ‘mmò vola, ‘mericà..vola! Mò può vulà...Mò sì! Vola! Fin’ addu chella figlia’e’ntrochia ‘e mammeta America! (*Ride e scappa. Colpito dal sasso, Joe apre gli occhi e si guarda le scarpe. Si rende conto della beffa. Scende dal cubo e vi si siede sopra. Si toglie le scarpe. Dalle spalle due scugnizzi si avvicinano, furtivamente, e mentre Joe tiene le scarpe alzate a guardarsele, gliele strappano e scappano via. Joe li insegue*)

JOE

You, damn thieves! I’ll get you! (*Joe esce correndo*)

XUXÁ

América, eu te aviso, são encantados. Eles te põem para voar... Achas qu'eu tou mentindo, por acaso?

JOE

I don't care. Show me these magic shoes... It's incredible!<sup>133</sup>

XUXÁ

Então, tá! É tu que tá querendo... se mais tarde for pra China não é culpa minha.

JOE

Come on ! Come on!<sup>134</sup>

XUXÁ

OK. Então fecha os olhos um momento... um momento, please<sup>135</sup>! (*Xuxá desamarra os sapatos do soldado americano, puxa-os, coloca-os no chão, pega outro par de sapatos de dentro da própria caixa, velhos, esfolados, descalcanhados, pega-os e os coloca nos pés do soldado. Então pega os sapatos do soldado. Com esses sapatos escondidos atrás das costas começa devagar a recuar*) Uan<sup>136</sup> moment, América! Não te mexas ainda. Uan moment. Eu vou falar quando é que podes abrir os olhos. Espera um pouco... mais um pouquinho. (*Estando longe o suficiente, pega dum monte de cascalhos, presente em cena desde o início do espetáculo, uma pedra e, fazendo uma careta, joga-a no soldado americano*) E agora voa, América... voa! Agora tu podes voar... Agora sim! Voa! Até aquela filha da puta da tua mãe América! (*Ri e foge. Atingido pela pedra, Joe abre os olhos e olha os sapatos. Repara o engano. Desce do cubo e senta-se sobre ele. Tira os sapatos. Pelas suas costas dois pivetes<sup>137</sup> se aproximam, furtivamente, e enquanto Joe segura os sapatos no ar para olhá-los, eles os agarram e saem correndo. Joe os persegue*)

JOE

You, damn thieves! I'll get you!<sup>138</sup> (*Joe sai correndo*).

<sup>133</sup> Em inglês; tradução: “Não me importo. Mostra para mim esses sapatos mágicos... inacreditável!”

<sup>134</sup> Em inglês; tradução: “Vamos lá! Vamos lá!”.

<sup>135</sup> Em inglês; tradução: “Por favor”.

<sup>136</sup> Pronúncia do inglês *one*, “um”.

<sup>137</sup> No original *scugnizzi*, termo napolitano usado para indicar moleques de rua, pivetes (MALAPARTE, 2012, p. 27).

<sup>138</sup> Em inglês; tradução: “Vocês, malditos ladrões! Vou pegar vocês!”.

## IL MERCATO

*Entrano in scena dal fondo Nanà e Ritù, dal lato Mari. Ognuno porta in mano una cassetta col coperchio che si solleva ed una sediolina. Si siedono e si salutano, chiamandosi per nome.*

MARI

Uè, Nanà, mò staje scennenno? *(A Ritù)* Ce staje pure tu stasera? *(A Nanà)* Nanà, te piaceno 'e black, eh? Aggio sapute tutte cose.

NANÀ

Ah, sì? Chello cà faccio io o' saie tu sola, ma chelle che faie tu o' sanno tutte quante.

MARI

Uè, statte zitta, femmina lesionata: 'ncopp'a porta d'a casa mia ce sta scritto onestà!

NANÀ

Onestà black permettendo: 'o sapimmo ca te sì vestita a lutto pure tu. *(Fanno per accapigliarsi. Ritù si mette in mezzo)*

RITÙ

Ih, comme state 'nfucate tutt'e ddoje. Verimme cchiuttosto a chi amma fa chiagnere stammatina. *(Si piazzano tutti e tre sulla scena con Nanà al centro. Alzano il coperchio delle cassette, tirano fuori la loro mercanzia)*

NANÀ

*(Mette in mostra gioielli)* Che vascielle! Che rignante! 'Ncopp'a sciuscià 'sti brillante!

RITÙ

*(Mette in mostra stecche di sigarette)* Bionde americane! Pe' 'na stecca nù piezzo 'e pane!

MARI

*(Mette in mostra calze di nylon)* 'Sti cazette ve fanno belle pure' e cosce a bancarella.

Accattate, accattate!



## O MERCADO

*Do fundo entram em cena Naná e Ritú. De um lado Mari. Cada uma carrega uma caixinha com tampa que levanta e uma cadeirinha. Sentam-se e se cumprimentam, chamando uma à outra pelo nome.*

MARI

Ué, Naná, agora estás saindo, é? *(A Ritú)* Tu também estás aqui esta noite, não? *(A Naná)* Naná, gostas dos blacks<sup>139</sup>, né? Fiquei sabendo um montão de coisas.

NANÁ

Ah, é? O que eu faço só tu ficas sabendo, mas o que tu fazes todos sabem.

MARI

Ô, cala a boca, mulher zureta. Na porta da minha casa está escrito: honestidade!

NANÁ

Honestidade blacks permitindo. Todo mundo sabe que te vestiste de luto tu também. *(Tentam se puxar pelos cabelos. Ritú se coloca no meio)*

RITÚ

Ih, como estão assanhadas as duas hoje. Nada disso, vamos ver quem fazer chorar esta manhã. *(Instalam-se as três na cena com Naná no meio. Levantam a tampa das caixinhas, puxam a mercadoria delas)*

NANÁ

*(Mostrando as joias)* Que veleiros! Que reinante! ‘Bora soprar este brilhante!

RITÚ

*(Mostrando pacotes de cigarros)* Loiras americanas, por um pacote, um pedaço de pão!

MARI

*(Mostrando meias-calças de nylon)* Essas meias-calças tornam lindas até pernas de alicate. Comprem, comprem!

---

<sup>139</sup> Esse termo era usado em referência aos soldados aliados afrodescendentes presentes em Nápoles durante a Segunda Guerra Mundial.

Mentre Nanà, Mari e Ritù espongono la loro mercanzia, entrano Nennella d'a Cocaina, un acquaiolo, Giggino, Santulillo e Brigetella. Le battute di questi personaggi si intersecano e si sovrappongono.

NENNELLA D'A COCAINA

Oi né, c'o zucchero tengo! 'O zucchero prelibbato. Ma nun 'o miette dint'e sfugliate!

ACQUAIOLO

Figliò, và piglia 'a brocca! E pigliala cù doje dete! Ca chesta ce leva 'e diebbete e 'a sete...Chi vò vevere?

GIGGINO

Nennè! Ccà ce sta 'o Nababbe! E vulesse...vulesse 'o zucchero tuoje...'o zucchero prilibbato ca nun miette dint'e sfugliate!

SANTULILLO

Uhè mercante! Uhè mercante! So' arrivate li pirenizze... se ne careno 'nfizze 'nfizze...chi e vo' cogliere me paga 'a pizza...!

BRIGGITELLA

'O cafone 'e rimpett'a Ntuono a fasule se trove bbuone... Uhè uagliò mustrate 'o pietto, e 'mmustatele 'ndoglie 'ndoglie ca io ce levo 'o portafoglio.

*(Da fuori una voce grida: "Sta arrivando mammà e papà!". Tutti scappano. Restano in scena soltanto Nanà, Ritù e Mari, che chiudono le valigie, tirando fuori dal seno un ciuffo di peli, che dispongono sui coperchi chiusi. Entrano i turisti americani, Liz e Bill, e Malaparte)*

MALAPARTE

Forcella: l'assoluto. Pendino, due dollari a signorina. Miracoli: qui se ne fanno ancora.

Enquanto Naná, Marí e Ritú exibem seus produtos, entram Nitinha Cocaína, o Aguadeiro, Luisinho, Santinho e Brigitte. As falas desses personagens se cruzam e se sobrepõem.

#### NITINHA COCAÍNA

Oi, neném, tenho o açúcar! O açúcar batizado. Porém em rocamboles<sup>140</sup> não se põe!

#### AGUADEIRO

Moça, vai buscar a jarra! Pega-a com dois dedos! Ela nos livra das dívidas e da sede! Quem quer beber?

#### LUISINHO

Nitinha! Aqui está o Nababo! E gostaria... gostaria do seu açúcar... açúcar batizado que em rocamboles não se põe!

#### SANTINHO

Ué, comerciante! Ué, comerciante! Chegaram as peras escuras... caem de maduras!<sup>141</sup> Quem as quiser colher me paga a pizza!

#### BRIGITE

O caipira em frente ao Antônio, de “tutu”, tá abastecido... Êh, moçada, mostrem os peitos e a doideira, que eu saco a carteira.

*(Uma voz em off grita: “Mamãe e Papai tão chegando!” Todos fogem. Ficam em cena apenas Naná, Ritú e Marí. Fecham as malas e tiram dos seios um tufo de cabelos que colocam sobre as tampas fechadas. Entram os turistas americanos Liz e Bill, e Malaparte)*

#### MALAPARTE

Forcella<sup>142</sup>, o absoluto. Pendino<sup>143</sup>, dois dólares a menina. Miracoli<sup>144</sup>, milagres ainda acontecem.

---

<sup>140</sup> No original, *sfogliatella*, doce típico napolitano, crocante e com recheio cremoso.

<sup>141</sup> No original, *pirenizze*, peras escuras, plural que cria um jogo de assonância com *nfizze*, *nfizze*, termo puramente sonoro, sem significado.

<sup>142</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>143</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>144</sup> Bairro de Nápoles. *Miracoli*, em italiano, quer dizer “milagres”.

Vergini... non ce ne sono più. Toledo, ha vinto tutte le guerre. Portacapuana: capere, 'nciucesse e ruffiane. Rua Catalana... Sanità... Duchesca... e così via. Ce n'è per tutti i gusti, signori, e per tutte le borse, soprattutto per quelle ben fornite come le vostre.

*(Liz si avvicina ai venditori di parrucche. Ne prende una e la esamina. Bill, vedendo la moglie con quell'oggetto in mano, le scatta una fotografia, poi si rivolge a Malaparte)*

BILL

I wanna one of those strange things.

MALAPARTE

That's for women, not for gentlemen.

BILL

What?

MALAPARTE

Not for you.

LIZ

But these aren't wigs!

RITÚ

None, nun so' parrucche.

*(Liz passa la parrucca al marito, che cerca di darle una funzione)*

Vergini<sup>145</sup>... virgens não há mais. Toledo<sup>146</sup> venceu todas as guerras. Portacapuana<sup>147</sup>, só fuxiqueiras, intrigueiras, rufiãs. Rua Catalana<sup>148</sup>... Sanitá<sup>149</sup>... Duchesca<sup>150</sup>... e por aí vai. Tem de tudo para todos os gostos, senhores, e para todos os bolsos, ainda mais para os rechonchudos como os de vocês. (*Liz se aproxima dos vendedores de perucas. Pega uma e a examina. Bill, olhando a esposa com aquele objeto na mão, tira uma foto dela. Então, referindo-se a Malaparte*)

BILL

I wanna one of those strange things<sup>151</sup>.

MALAPARTE

That's for women, not for gentlemen<sup>152</sup>.

BILL

What<sup>153</sup>?

MALAPARTE

Not for you<sup>154</sup>.

LIZ

But these aren't wigs<sup>155</sup>!

RITÚ

Não, não, não são perucas.

(*Liz passa a peruca para seu marido, o qual tenta lhe dar uma função*)

---

<sup>145</sup> Bairro de Nápoles. *Vergini*, em português, “virgens”.

<sup>146</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>147</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>148</sup> Rua de Nápoles.

<sup>149</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>150</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>151</sup> Em inglês; tradução: “Quero uma daquelas coisas esquisitas”.

<sup>152</sup> Em inglês; tradução: “Aqueles são para mulheres, não para os cavalheiros”.

<sup>153</sup> Em inglês; tradução: “Quê?”.

<sup>154</sup> Em inglês; tradução: “Não para ti”.

<sup>155</sup> Em inglês; tradução: “Mas estas não são perucas!”.

BILL

How do you use them?

RITÚ

So' pe' black! A lloro le piaceno bionde, e nuje, ccà, nun simmo bionde manch'a sott'e scelle!

LIZ

But how do you use them? Which's the way?

NANÁ

Comme s'auseno? Mo' t'o faccio vedè je comme se metteno. (*Chiama*). Uè, pupà, venit'a ccà.

*(Entrano Cuncetti, Tangânica e Anna. Nanà, Ritù e Mari distribuiscono alle ragazze tre parrucche, che esse legano al petto come giustacuore. Intanto entra anche Joe. Musica americana. Le ragazze eseguono un grottesco balletto, attaccandosi a Joe. Gli tolgono il giubbotto e la cravatta)*

Uagliò, pe stasera amme chiuso. Ghiammuncenne.

*(I venditori escono. Malaparte si accorge che Bill ha infilato il polso in una parrucca)* BILL  
Souvenir of Naples!

LIZ

Oh, shit!

MALAPARTE

Do you think so?

BILL

How do you use them<sup>156</sup>?

RITÚ

São pros black! Eles gostam das loiras, e a gente, aqui, não é loira nem embaixo do sovaco.

LIZ

But how do you use them? Which's the way<sup>157</sup>?

NANÁ

Como se usa? Agora vou te mostrar como se coloca. (*Chama*) Ô! Moçada, vem pra cá.

*(Entram Çãozinha, Tangânica e Ana. Naná, Ritú e Mari distribuem às moças três perucas, que elas amarram no peito como uma segunda pele. Enquanto isso, entra Joe. Música americana. As moças executam uma dança grotesca, agarrando-se a Joe. Elas tiram o casaco dele e a gravata)*

Galera, por esta noite fechamos. 'Bora andar.

*(Os vendedores saem. Malaparte repara que Bill enfiou o pulso numa peruca)*

BILL

Souvenir of Naples<sup>158</sup>!

LIZ

Oh, shit<sup>159</sup>!

MALAPARTE

Do you think so<sup>160</sup>?

---

<sup>156</sup> Em inglês; tradução: "Como se usam?"

<sup>157</sup> Em inglês; tradução: "Mas como se usam? De que maneira?"

<sup>158</sup> Em inglês; tradução: "Souvenir de Nápoles!"

<sup>159</sup> Em inglês; tradução: "Oh, merda!"

<sup>160</sup> Em inglês; tradução: "Achas mesmo?"

## IL BORDELLO

*La scena è qualcosa a metà strada tra il bordello clandestino o il bar. In scena Malaparte, con una ragazza sulle ginocchia, Tanganica, Liz e Bill. Joe che sta mangiando qualcosa da un piatto, Cuncetti seduta al suo tavolo. Un'altra ragazza, Anna, è seduta ad un altro tavolo con una bottiglia e un bicchiere.*

## CUNCETTI

Marenà, ce vengo, ce vengo cu tte, però fernesce prime 'e te magnà 'sta purpetta... E' bbona, no? E po'aroppe pulizzate bbuono 'o musse... E capite? Clean up your mouth!... Mouth! (*Joe, con la bocca piena, fa il gesto di invitare Cuncetti a dividere con lui la polpetta*) No... no... io non voglio niente, niente proprio. A stommache chine chi ce riesce... dopo? Si sentono dei rumori strani, sospetti, dall'ombelico in giù... dopo... pure 'e piede protestano... dopo. (*Joe alza le spalle, rassegnato a non capire, e riprende a mangiare. Cuncetti, invece, apre la borsetta, e con aria assente si accende una sigaretta. Caccia fuori il fumo*) No... no, marenà, grazie assai. Thank you, thank you very much... (*tra i denti e sottovoce*) Strunze...

## ANNA

*(Guardando nel vuoto)* In quella stanza ci dovevo stare ventiquatt'ore su ventiquattro... sempre distesa... sempre sul letto, a ricevere dagli ottanta ai cento clienti al giorno... giovani, vecchi, alcuni quasi bambini... tutti su quell' unico lenzuolo... a mezzogiorno già troppo inzuppato di sudore per servire ancora... allora ci alzavamo e lo strizzavamo, mettendoci ai lati... giovani, vecchi, alcuni quasi bambini... ognuno pagava venti soldi... uno a me, diciannove alla signora. (*Joe, finito di mangiare, si pulisce la bocca col dorso della mano, poi spinge un boccale di birra davanti a Cuncetti*)

## JOE

*(Aspro)* Drink! Drink! (*con voce più dolce*) I'll show you something... later... drink!

## CUNCETTI

*(Sobbalzando allegra)* O' vero, marenà? O' vero? E che me vuò fa vedè, aroppe? Che me vuò fa vedè?



## O BORDEL

*O cenário é algo entre bordel e bar. Em cena, Malaparte com uma garota no colo, Tangânica, Liz e Bill. Joe, que está comendo alguma coisa num prato. Çãozinha, sentada à sua mesa. Outra moça, Ana, está sentada em outra mesa com uma garrafa e uma taça.*

## ÇÃOZINHA

Marinheiro, vou, vou contigo sim, mas acaba primeiro de comer essa almôndega... Está gostosa, não é? E depois limpa bem a tua boca... Entendeste? Clean up your mouth!... Mouth! *(Joe, com a boca cheia faz um gesto para convidar Çãozinha a dividir a almôndega com ele)* Não... não... eu não quero nada não, nada mesmo. Com barriga cheia quem vai conseguir... depois? Vai ser um tal de escutar barulhos esquisitos, suspeitos, do umbigo para baixo... depois... até os pés reclamam... depois. *(Joe dá de ombro resignado a não entender, e segue comendo. Çãozinha, então, abre a bolsa e acende um cigarro. Joga a fumaça para fora)* Não... não... obrigada, marinheiro, muito obrigada. Thank you, thank you very much... *(Entre os dentes e baixinho)* Babaca...

## ANA

*(Olhando no vazio)* Naquele quarto eu tinha de ficar 24 horas direto, deitada, sempre, sempre na cama, para receber de oitenta a cem clientes por dia... jovens, velhos, alguns quase crianças... todos sobre aquele único lençol... ao meio-dia já estava encharcado demais de suor para ser usado... então levantávamos e o torcíamos, nos colocando um de cada lado... jovens, velhos, alguns quase crianças... cada um pagava 20 moedas... uma para mim, dezenove para a Madame. *(Joe, que termina de comer, limpa a boca com a parte de trás da mão e, então, empurra um copo de cerveja na frente de Çãozinha)*

## JOE

*(Seco)* Drink! Drink! *(com voz mais suave)* I'll show you something... later... drink<sup>161</sup>!

## ÇÃOZINHA

*(Pulando de alegria)* Sério, marinheiro? Sério mesmo? E o que queres me mostrar, depois? O que queres me mostrar?

---

<sup>161</sup> Em inglês; tradução: "Bebe! Bebe! Vou te mostrar algo mais tarde... bebe!".

TANGANICA

Te vò fa vedè addò accumenciano e addò fernescene chelli specie 'sacche cu 'e buttane ca dicene so 'e cazune pè marinès americane... *(ride)*

CUNCETTÌ

*(Ironica)* E bravo! E bravo!

JOE

*(Si alza e, voltando le spalle al pubblico, va a porsi a gambe larghe di fronte a Cuncetti. Sussurra chiaramente, rivolto alla ragazza)* Watch! Watch!

TANGANICA

Uè! Uè! Ma sì scemo? Pè carità, statte quieto! Be quiet! You understand? Not in here! Not in here! Comme se fa si ce vede 'o manager?

ANNA

In quella stanza ci dovevo stare ventiquatt'ore su ventiquattro... sempre distesa... sempre sul letto... giovani, vecchi, alcuni quasi bambini... tutti su quell' unico lenzuolo... venti soldi, uno a me, diciannove alla signora. *(Joe, che nel frattempo è rimasto immobile, in piedi davanti a Cuncetti, torna a sedere)*

MALAPARTE

*(Ai due turisti)* Vedete? Non è facile avere dell'orgoglio, quando si è vinta la guerra. *(Entra un travestito, Susy. Tutti applaudono, tranne Anna, che sputa vistosamente nel bicchiere. Susy sale su una pedana e comincia a cantare un motivo americano, ma a voce bassa, come in sottofondo)*

CUNCETTÌ

*(Divertita, a Tanganica)* Uòmmene, uommenicchie e femmenielle! Cà nun mancano maie...

TANGÂNICA

Quer que te mostre onde começam e onde acabam aqueles tipos de bolsos com os coldres que dizem que as calças dos marines americanos têm... *(Ri)*

ÇÃOZINHA

*(Irônica)* Muito bem! Muito bem!

JOE

*(Levanta-se e, virando as costas para o público, vai se colocar com as pernas abertas na frente de Çãozinha. Sussurra, claramente, referindo-se à moça)* Watch! Watch<sup>162</sup>!

TANGÂNICA

Ô! Ô! És besta, ô? Pelamor, fica quieto! Be quiet! You understand? Not in here! Not in here<sup>163</sup>! Como é que faz se o chefe pega a gente?

ANA

Naquele quarto eu tinha de ficar 24 horas direto, sempre deitada... sempre na cama... jovens, velhos, alguns quase crianças... todos sobre aquele único lençol... 20 moedas... uma para mim, dezenove para a Madame. *(Joe, que, enquanto isso, tinha ficado imóvel, em pé, na frente de Çãozinha, volta a sentar-se)*

MALAPARTE

*(Aos dois turistas)* Vedes? Não é fácil ter orgulho quando se venceu a guerra. *(Entra uma travesti, Susy. Todos batem palmas, exceto Ana, que cospe ostensivamente no copo. Susy sobe sobre um tablado e começa a cantar uma melodia americana, porém baixinho, como um som de fundo)*

ÇÃOZINHA

*(Divertida, para Tangânica)* Homens, homenzinhos e maricas! Aqui nunca faltam...

<sup>162</sup> Em inglês; tradução: “Olha! Olha!”.

<sup>163</sup> Em inglês; tradução: “Fica quieto. Entendes? Não aqui! Não aqui!”.

TANGANICA

E lascialo stare, no? Addà campà pur'isse, ma tu chi te cride d'essere, 'a reggina Giovanna?

CUNCETTÌ

Ma va fa'ncule.

BILL

*(A Malaparte, indicando Tanganica)* I'd like to touch that.

LIZ

*What a terrible bastard people. (Malaparte sussurra qualcosa all'orecchio di Tanganica. Lei scende dalle sue gambe, va davanti ai due americani, si solleva lentamente la gonna. Bill le sfiora le gambe con un dito, poi se lo lecca, pensieroso. Liz mette del denaro in mano a Tanganica, sdegnosamente, volgendo il capo. La ragazza guarda la banconota, poi, sventolandola, grida a Cuncetti)*

TANGANICA

Cuncetti, Cuncetti, aggia cagnà. Me daje'ò riesto?

CUNCETTÌ

*(Voltandosi)* Sì! Scippe, cretina! Ma che staje, add'a Rinascente? E' grandi magazine? Pigliate tutte cose... tante... chille stanne chine 'e fasule...

MALAPARTE

*(Stendendo la mano, con voce pietosa, rivolto alle ragazze)* Fate la carità! Fate la carità! Fate la carità! *(Bill e Liz ridono, battendo chiassosamente le mani)*

ANNA

In quella stanza ci dovevo stare ventiquatt'ore su ventiquattro...sempre distesa...sempre sul letto, a ricevere dagli ottanta ai cento clienti al giorno...giovani, vecchi, alcuni quasi bambini...

TANGÂNICA

E deixa ela em paz, viu? Ela também tem de ganhar a vida. E quem tu achas que és, a rainha Giovana<sup>164</sup>?

ÇÃOZINHA

Mas vai tomar nu cu...

BILL

*(A Malaparte, indicando Tangânica)* I'd like to touch that<sup>165</sup>.

LIZ

What a terrible bastard people<sup>166</sup> *(Malaparte sussurra algo no ouvido de Tangânica. Ela sai do seu colo, põe-se diante dos dois americanos, lentamente, levanta sua saia. Bill acaricia suas pernas com um dedo, em seguida, lambe-o, pensativo. Liz coloca dinheiro nas mãos de Tangânica, desdenhosamente, virando a cabeça. A menina olha a nota, então, agitando-a, grita a Çãozinha)*

TANGÂNICA

Çãozinha, Çãozinha, preciso trocar. Tem troco aí?

ÇÃOZINHA

*(Virando-se)* Psiu! Pega, sua boba! Mas onde acha que estás, no shopping? Na galeria? Pega, pega tudo, todas as coisas, essas aí também, estão cheios de grana...

MALAPARTE *(Estendendo a mão, com voz de piedade, referindo-se às moças)*

Por caridade! Por caridade! Por caridade!

ANA

Naquele quarto eu tinha que ficar 24 horas direto, sempre deitada, sempre na cama, para receber de oitenta a cem clientes por dia... jovens, velhos, alguns quase crianças...

---

<sup>164</sup> Refere-se a Giovanna II d'Angio, famosa por sua paixão pelos prazeres carnais. Reinou em Nápoles de 1416 a 1435 (MUSI, 2003, p. 215).

<sup>165</sup> Em inglês; tradução: "Eu gostaria de tocar aquilo".

<sup>166</sup> Em inglês; tradução: "Que terrível povo desgraçado!".

Tutti su quell'unico lenzuolo... a mezzogiorno già troppo inzuppato di sudore per servire ancora... allora ci alzavamo e lo strizzavamo, mettendoci ai lati...giovani, vecchi, alcuni quasi bambini... ognuno pagava venti soldi... uno a me, diciannove alla signora. *(All'inizio della battuta di Anna, Joe esclama, rivolto a Cuncetti)*

JOE

Listen... listen to your friend... the queer! *(Si alza e si mette a scimmiettare Susy, facendo gesti e movenze effeminate. Un silenzio pesantissimo cade sulla sala. Alla fine dell'esibizione, Joe fa un lungo, offensivo sberleffo con le labbra. Cuncetti, improvvisamente, afferra il bicchiere e getta la birra in faccia a Joe. Questi resta interdetto, le braccia lungo i fianchi)* Why? What you done? Why?

CUNCETTI

Eh! Uai, uai, uai ! E' mai possibile c'avita fà semp'a parte de fesse ? Uai, uai, uai! Eh sì tanta uaie, allora.

JOE

*(Incredulo)* Why? I don't understand.

CUNCETTI

Ah, you don't understand? Però a sfottere, sai sfottere... *(fa un gesto in direzione di Susy, che sta sulla pedana a capo chino, umiliato)* Tante, chille mich'e nu ricchione d'o paese tuoje, no?

TANGANICA

Cuncetti, tu forse stai 'mbriaca, m'e capite buone? Staje 'mbriaca. Chiste veneno pe' chesto: pe' sfottere e pe' fottere. E' 'o diritto lloro: hanno vinciuto 'a guerra, nun t'o scurdà

CUNCETTI

*(Sprezzante)* Chi ha vinciuto 'a guerra? Chi? Ripietelo n'ata vota, chi?

Todos sobre aquele único lençol... ao meio-dia ele já estava encharcado demais de suor para ser usado... então nós levantávamos e o torcíamos nos colocando um de cada lado... jovens, velhos, alguns quase crianças... cada um pagava 20 moedas... uma para mim, dezenove para a Madame. *(No início da fala da Ana, Joe exclama, apontando para Çãozinha)*

JOE

Listen... listen to your friend... the queer!<sup>167</sup> *(Ele se levanta e começa a imitar Susy, fazendo gestos e movimentos efeminados. Um silêncio pesado cai na sala. No final da exibição, Joe faz uma careta, ofensiva e prolongada, com os lábios. De repente, Çãozinha agarra o copo e joga a cerveja na cara do Joe. Este fica aturdido, com os braços ao longo do corpo)* Why? What you done? Why?<sup>168</sup>

ÇÃOZINHA

Eh! Ruai<sup>169</sup>, ruai, ruai? Vê se pode... sempre fazer papel de besta? Ruai, ruai, ruai! É sim, um monte de uai<sup>170</sup>, então!

JOE

*(Incrédulo)* Why? I don't understand<sup>171</sup>.

ÇÃOZINHA

Ah, you don't understand?<sup>172</sup> Mas hora sabes fazer... *(Ela faz um gesto na direção de Susy, que está de cabeça baixa no tablado, humilhada)* Mas o que importa? Aquela lá não é uma bicha da sua terra, não é?

TANGÂNICA

Çãozinha, talvez tu estejas bêbada, deu pra entender? Bêbada! Esses aí vêm pra cá, pra isso mesmo. Pra fazer hora e pra trepar. É direito deles, ganharam a guerra, não te esqueças.

ÇÃOZINHA

*(Desdenhosa)* Quem foi que ganhou a guerra? Quem? Repete isso de novo, quem?

<sup>167</sup> Em inglês; tradução: "Escuta... escuta a tua amiga... a bicha!".

<sup>168</sup> Em inglês; tradução: "Por quê? O que fizeste? Por quê?".

<sup>169</sup> Pronúncia errada do *why* inglês.

<sup>170</sup> *Uai*, em napolitano, significa "problema", "desgraça".

<sup>171</sup> Em inglês; tradução: "Por quê? Não entendo".

<sup>172</sup> Em inglês; tradução: "Ah, tu não entendes?".

*(Tanganica abbassa la testa)*

JOE

*(Candido, alzando le braccia)* Pace! Pace! I love you all! Pace! Peace!

CUNCETTÍ

Eh, pace, pace! Ce steva 'na vota, 'o spitale d'a Pace.

MALAPARTE

*(Avvicinandosi alle due ragazze e a Joe)* Come v' invidio! Se solo potessi soffrire anch'io come voi... ah, se solo potessi. *(Malaparte caccia fuori dal taschino un fazzoletto e con quello si strofina gli occhi. A questo punto la sala torna ad animarsi: Susy a cantare, Bill e Liz ad applaudire, Tanganica sulle ginocchia di Malaparte. Joe prende per le spalle Cuncetti e la fa sedere di fronte a lui. Anna farfuglia per la quarta volta il suo disperato ritornello. Susy finisce di cantare ed esce fra gli applausi)*

JOE

*(Si alza guardando Cuncetti, e si porta un dito al petto)* I'm going to the toilet first. You follow me, okay? *(Joe esce. Cuncetti, schifata, guarda nella sua direzione)*

CUNCETTÍ

Va, va, va. Quanto me sposta si hanna piscià, primma....

TANGANICA

E quanto si complicata, Cuncetti! Piuttosto, fatte dà prime 'o presente... e capite o no? Saranno pure americani, ma comm'allate, abbrusciano sempe 'o paglione aroppe... sempre. *(Cuncetti esce per seguire Joe. Entra Bigiù con un secchio)*

BIGIÙ

*(Alle puttane)* La mia vita è nera come la vostra. Il mio cuore è nero come il vostro. Il giorno che mi sta davanti è nero come il vostro, e gli ieri di ieri sono sempre stati neri come i vostri. Accidenti a voi, tutti! La serva, sempre la serva dei vizi degli altri...



*(Tangânica baixa a cabeça)*

JOE

*(Cândido, levantando os braços)* Paz! Paz! I love you all! Paz! Peace!<sup>173</sup>

ÇÃOZINHA

Ei, paz, paz! Era uma vez, o hospital da Paz!

MALAPARTE

*(Aproximando-se das duas meninas e de Joe)* Como os invejo! Se eu também pudesse sofrer como vós... ah, se pudesse. *(Malaparte puxa do bolso um lenço e com ele esfrega os olhos. Neste ponto, a sala volta a se animar: Susy a cantar, Bill e Liz a bater palmas, Tangânica no colo de Malaparte. Joe pega pelos ombros Çãozinha e a faz sentar-se na sua frente. Ana cochicha, pela quarta vez, o seu refrão desesperado. Susy termina de cantar e sai de cena com aplausos)*

JOE

*(Levanta-se olhando Çãozinha e leva um dedo até o peito)* I'm going to the toilet first. You follow me, okay?<sup>174</sup> *(Joe sai. Çãozinha, rrevoltada, olha em sua direção)*

ÇÃOZINHA

Vai, vai, vai. Que saco quando devem mijar, antes...

TANGÂNICA

Fresca demais, Çãozinha! Além do mais, pede para te dar o presente antes... sacaste, né? Tudo bem que são americanos, mas são iguaizinhos aos outros, dão um perdido legal na gente... sempre. *(Çãozinha sai para acompanhar Joe. Entra Bigiú com um balde)*

BIGIÚ

*(Às prostitutas)* A minha vida é negra como a tua. Meu coração é negro como o teu. O dia que tenho pela frente é negro tanto quanto os vossos, e os ontem de ontem sempre foram negros como os vossos. E... Danai-vos, todos! A serva, sempre a serva dos vícios dos outros...

<sup>173</sup> Em inglês; tradução: "Paz. Eu amo todos vós! Paz!".

<sup>174</sup> Em inglês; tradução: "Vou ao banheiro primeiro. Segue-me, tá?".

Avevo sedici anni quando mi misero in mano il primo secchio di preservativi usati. Andai su e giù tutta la notte per i corridoi del casino con quella secchiata di pesci marci... nel cesso non si potevano rovesciare perché si otturava. *(Siede sul secchio)* Mi ci addormentai sopra per la stanchezza. Nel sonno una voce mi disse: “Li devi bollire, li devi bollire finché si squagliano”. Sul fuoco, gira e rigira con un pezzo di legno per ore e ore, finché tutto divenne una colla, una colla finalmente degna di essere buttata nell'immondizia. Così imparai. Ogni notte depositavo nello sgabuzzino il secchio, e alla mattina, appena mi alzavo, la colla. Con l'abitudine, ormai, ci cantavo sopra. *(Entrano, circospetti, Tubbetiello e Rarà. Quasi nessuno li nota. Si fermano davanti ad Anna, che non li vede, continuando nel suo delirio. La palpano, le toccano i capelli, le alzano il mento, mandandosi l'un l'altro grugniti di approvazione. Però li vede Bigiù. I due mendicanti si fermano perplessi davanti al suo sguardo imperioso, ma immediatamente fanno capire alla donna le loro “oneste” intenzioni cacciando fuori dalla tasca un po' di monete, facendole sobbalzare nel palmo della mano. Ma Bigiù è implacabile, e subito li affronta, prendendoli per il bavero degli stracci)*

BIGIÙ

Pezzente, eppure... padrone de' femmene! Semp'accussì. Semp'accussì. Ascite fora! Fora! Muort'e famme! E ca je... je.. nun ve veche chiù ccà, mai chiù ! Fora! Fora!

LIZ

*(Che ha seguito la scena sbarrando gli occhi)* But... but what kind of place is that?

BILL

*(Strofinandosi il mento)* Place? Oh, yeah! A place for... *(Si interrompe sbuffando all'indirizzo dell'ingenuità di Liz)*

BIGIÙ

*(Alle puttane)* Nennè, ghiammuncenne. *(Rientrano Joe e Cuncetti)* Guagliò, è fernute? E ghiamme ca nuje amma 'nzerrà.

Tinha dezesseis anos quando me entregaram um balde nas mãos cheio de preservativos usados. Fui, pra cima e pra baixo, durante a noite toda, pelos corredores do bordel com aquela baldada de peixes podres... na latrina não se podia virar porque ia entupir. *(Senta-se sobre o balde)* De exaustão, adormeci... em cima dele. No sonho, uma voz me disse: “Deves fervê-los, deves fervê-los até que derretam”. No fogo, vai e volta, com um pedaço de madeira por horas, até que tudo se tornou uma cola, uma cola, finalmente, digna de ser jogada no lixo. Aí, aprendi. Cada noite depositava o balde no almoxarifado e, de manhã, assim que me levantava, a cola. Com a rotina, então, cantava em cima dele. *(Circunspectos, entram Tubetielo e Rará. Quase ninguém os percebe. Eles param na frente de Ana, que não os vê e continua em seu delírio. Apalpam-na, tocam seus cabelos, levantam o queixo dela, enviando, um para o outro, grunhidos de aprovação. Porém Bigiú os vê. Os dois mendigos param perplexos diante de seu olhar imperioso e, imediatamente, deixam a mulher “entender” as suas “honestas” intenções, tirando do bolso um pouco de moedas, fazendo-as pular na palma da mão. Mas Bigiú é implacável, e logo os enfrenta, segurando-os pelo colarinho de seus trapos).*

BIGIÚ

Esfarrapado, mas ainda assim... dono das mulheres! Sempre assim. Sempre assim. Bora! Bora! Mortos de fome! Que eu... eu... não os veja nunca mais aqui, nunca mais! Bora! Bora!

LIZ

*(Que acompanhou a cena de olhos arregalados)* But... but what kind of place is that<sup>175</sup>?

BILL

*(Esfregando o queixo)* Place? Oh, yeah! A place for...<sup>176</sup> *(Interrompe-se, bufando para se referir à ingenuidade de Liz)*

BIGIÚ

*(Às putas)* Moçada, vamos embora. *(Regressam Joe e Çãozinha)* Moço, acabou? Vamos, então, que a gente deve fechar.

<sup>175</sup> Em inglês; tradução: “Mas... mas que tipo de lugar é esse?”.

<sup>176</sup> Em inglês; tradução: “Lugar? Oh, então! Um lugar para...”.

Escono lentamente Anna, Tanganica, Joe e Cuncetti. Bigiù li segue portando via il secchio. Restano in scena Malaparte, Bill, Liz, Tubbetiello e Rarà.

#### I MENDICANTI

*Entra Rosetta "a zantraglia" con Bebbè in braccio. Scarmigliata, affannata, si siede su uno sgabello, caccia fuori, coprendosi alla meglio con uno scialle, il magro seno e vi accosta Bebbè per farlo succhiare. Entra anche un altro mendicante, Chiucchiù, che porta un'orrenda escrescenza blu al lato dell'orecchio destro. Cominciano subito a far baccano, battendo le ciotole sul pavimento, gridando "'A merda s'è cotta! 'A merda s'è cotta! Venite a magnà". Rosetta li guarda assente, scuotendo la testa. Ogni tanto accarezza Bebbè.*

#### TUBBETIELLO

*(Portandosi la ciotola al ventre) Zitte, cumpà. Ccà oggi p'a monaca ci appriparammo 'na bella sorpresa. (Imita con la voce lo scroscio dell'urina) Che ne dciate 'e ce piscià arinto a chillu schife 'e bubbazza? (Ridono sguaiati, dandosi pacche sulle cosce)*

#### CHIUCHIÙ

'A monaca? Chella stronza, vuò dicere? Nunn'o ssaje ca, cu 'a scusa d'a guerra, è gghiuta cu mme, cu tte, cu isse e...

#### RARÀ

E c'o vescovo. Tante pe' pruvà pure nu prevete... ma pare ca... *(Fa un gesto con la mano, come a dire: è andata a vuoto. Ridono)*

#### ROSETTA

Che ce daranno oggi? Vruocchele... lenticchie... ma che importa? Sarà sempe zuppa 'e lacreme, pe' isse.

#### CHIUCHIÙ

Bella figliò... tu nun te saie risolvere. E chiagnere nun serve a niente. Si' vèrela, si'... ma si' ancora... *(guarda gli amici ammiccando, disegna la forma di un seno con le mani)*... papposa. E capito o no? Papposa... e si tu vuò...

Devagar saem de cena Ana, Tangânica, Joe e Çãozinha. Bigiú os segue, levando embora o balde. Ficam em cena Malaparte, Bill, Liz, Tubetielo e Rará.

#### OS MENDIGOS

*Entra Rosinha, “a tralha”, com Bebê em seus braços. Desgrenhada, ofegante, senta-se em um banquinho, tira para fora, cobrindo-se de qualquer jeito com um xale, os magros seios e os encosta em Bebê para que mame. Entra também outro mendigo, Quiuquiú, que apresenta uma horrível excrescência azulada do lado da orelha direita. Eles começam logo a fazer barulho, batendo as tigelas no chão, gritando “A merda está cozida! A merda está cozida! Vamos comer”. Rosinha os olha, ausente, balançando a cabeça. De vez em quando acaricia Bebê.*

#### TUBETIELO

*(Levando a tigela até o colo) Sossega, amigão! Que hoje vamos arrumar uma linda surpresa para a freira. (Imita com a voz o jato da urina) O que achas de mijar dentro daquela bosta de papa? (Riem, grosseiros, dando palmadas nas coxas um do outro)*

#### QUIUQUIÚ

A freira? Quer dizer aquela vadia? Não sabes que com a desculpa da guerra ela foi comigo, contigo, com ele e...

#### RARÁ

E com o bispo. Assim, só para experimentar um padre também... mas dizem que... *(Faz um gesto com a mão para dizer que não deu em nada. Riem)*

#### ROSINHA

O que nos darão hoje? Brócolis... lentilhas... mas o que importa? Será sempre uma sopa de lágrimas pra ele...

#### QUIUQUIÚ

Moça linda... não sabes se decidir. Chorar não adianta nada. Viúva, sim, mas ainda... *(Olha os amigos piscando, desenha com as mãos as formas de um peito)*... gostosa. Entendes, ou não? Gostosa... e se quiseres...

## TUBBETIELLO

*(Va verso Rosetta, fa tintinnare delle monete) Si tu vuò... ccà ce sta nu poch'e pane... pane e pane, pecchè p'a carne... (voglioso)... p'a carne ci abbastarrisse tu. (Rosetta si alza e fa per dargli addosso, ma Rarà, il più prestante e "signore" dei mendicanti, si interpone deciso. Prende da una parte Rosetta per il polso, e dall'altra Tubbetiello per la nuca, in una morsa)*

## RARÁ

*Calma, calma, Zantaragliò... nun fa 'a signora. Te saccio. Tu p'assaje chiù poco si stata pure cu' Giuannino 'O Sapunare... e in quanto a te... (spinge Tubbetiello verso il pavimento fino a farlo inginocchiare)... in quanto a te... chiedi scusa alla signora! (Tubbetiello annaspa rosso in viso, non riesce a parlare. Intanto Chiucchiù ha adocchiato Liz, che guarda la scena con Bill. Si avvicina spavaldo, prende la collana che la donna porta al collo. Liz strilla, Bill dà addosso a Chiucchiù. Immediatamente Rosetta, Rarà e Tubbetiello si gettano addosso agli americani. I due maschi immobilizzano Bill, mentre Chiucchiù gli fruga le tasche. Rosetta va verso Liz, che indietreggia, sempre più inorridita mentre Zantraglia le tocca i vestiti, i capelli, curiosa di tutto. Ad un calcio di Bill, Chiucchiù gli sferra un micidiale pugno nello stomaco. Bill rantola sotto il colpo, piegandosi sulle ginocchia. A questo punto Malaparte, che per tutto il tempo è stato in disparte a guardare, indolente interviene, avanzando. Libera Bill, scotendo la testa)*

## MALAPARTE

*No, signori, no. Queste non sono le leggi dell'ospitalità, né quelle del teatro. E va bene che sia le une che le altre sono inficcate dal diritto di guerra, però...però... (Ai mendicanti, alzando un dito) Voi... indietro... troppo eccesso. (Agli americani) E in quanto a voi... andate a mettervi tra il pubblico, là starete al sicuro. E' pericoloso, troppo pericoloso curiosare tra le macerie... anche se sono di cartapesta. (Gli americani scendono. Malaparte si fa, indifferente, contro il muro, le mani in tasca)*

## ROSETTA

*(A Bebbè) Che bella pelle che tiene, figliu mio! Pare e' seta, pare 'e velluto... Nun se crede a te guardà che tiene 'na pelle accussì fine, doce, trasparente...'a pelle ca nun se vede, tante nunn'esiste, nun vale niente...*

## TUBETIELO

*(Vai até Rosinha, deixa tilintar algumas moedas) Se quiseres... aqui tem um pouco de pão... pão com pão, porque, como carne... (libidinoso...) pra comer carne, bastaria tu. (Rosinha se levanta e tenta agredi-lo, mas Rará, o mais dotado e “cavalheiro” dos mendigos, intervém firme. Pega Rosinha pelo pulso de um lado, e pelo outro lado Tubetielo pela nuca num aperto)*

## RARÁ

Calma, calma, Tralha... não vem com uma de madame. Te conheço muito bem. Tu, por bem menos, já foste também com Joaquinho, o “Saboeiro”... e quanto a ti... *(Empurra Tubetielo no chão até fazê-lo ajoelhar...)* e quanto a ti... pede desculpa à madame! *(Tubetielo fica vermelho de raiva, não consegue falar. Enquanto isso, Quiuquiú vislumbra Liz, que olha com Bill a cena. Aproxima-se arrogante, pega o colar que a mulher tem no pescoço. Liz grita, Bill agride Quiuquiú. Imediatamente, Rosinha, Rará e Tubetielo se jogam nos americanos. Os dois machos imobilizam Bill, enquanto Quiuquiú apalpa os bolsos dele. Rosinha avança para Liz, que recua, cada vez mais horrorizada, enquanto a Tralha toca suas roupas, seus cabelos, curiosa de tudo. A um chute de Bill, Quiuquiú lhe acerta um soco mortal no estômago. Bill agoniza com o golpe, curvando-se sobre os joelhos. Nesse momento, Malaparte, que o tempo todo havia ficado de lado, indiferente, intervém avançando. Libera Bill, balançando a cabeça)*

## MALAPARTE

Não, senhores, não. Essas aí não são as regras da hospedagem, nem as do teatro. Tudo bem que tanto as primeiras quanto as segundas ‘stão contaminadas pelo direito de guerra, porém... porém... *(Aos mendigos, levantando um dedo) Vós... pra atrás... excesso demais. (Aos americanos) E em relação a vós... ide ficar com o público, lá estareis seguros. É perigoso, perigoso demais procurar nas ruínas... ainda que de papel machê. (Os americanos descem. Malaparte permanece indiferente, contra a parede, as mãos nos bolsos)*

## ROSINHA

*(Para o Bebê) Que pele maravilhosa tens, meu filho! Parece seda, parece veludo... Não dá pra acreditar, te olhando, que tens uma pele tão fina assim, doce, transparente... a pele que não se vê, pois não existe, não vale nada...*

Entra Suor Alfonsina, reggendo un pentolone fumante, aiutata da un mendicante, ‘O Sacrestano’, che trema tutto nella persona e biascica preghiere incomprensibili. I poveri alla vista della zuppa tornano a far baccano con le scodelle. Suor Alfonsina posa il pentolone, poggia le mani sui fianchi.

ALFONSINA

*(Guardando fissi in faccia i mendicanti)* Cocchedune tenesse ggenie’ e rimmanè diune, oggi? Oggi? Sì? Tante, ‘a zuppa è poca! Mene ne simme, cchiù belle parimme. *(I mendicanti smettono il baccano, si mormorano qualcosa)* Accussì va meglio. Sacrestà, fai la solita ispezione. *(Il sacrestano, tremando tutto, va dall’uno all’altro mendicante, a ispezionare il fondo delle scodelle. Intanto Tubbetiello, Rarà e Chiucchiù gli rivolgono, tra i denti, parolacce. Suor Alfonsina è immobile, altera, ieratica. Quando si avvicina a Rosetta per ispezionarle la scodella, il Sacrestano getta un urlo, inorridito. Solo allora suor Alfonsina gira la testa. A Rosetta arrabbiata)* Zantragliò...’e perucchie tra poco te magnarranno. Si stasera nun vaie ‘mmiezo Montecalvario a te fa disinfettà... tu e chillu povero creaturo, giuro... io ‘o giuro ‘ncopp’ a stu crocifisso, ca t’accide cu ‘e mmane meie. T’accide. *(Rosetta abbassa la testa, lamentandosi. Intanto il Sacrestano si avvicina a Suor Alfonsina, le sussurra, servile, qualcosa all’orecchio. Lei ascolta, annuisce con la testa)* Certe, certe... niente minestra a chi è sporco, e niente minestra a chi nun è venuto ‘o rosario, aieressera.

*Comincia a girare il mestolo nel pentolone. Intanto Tubbetiello, Rarà e Chiucchiù fanno dei gesti minacciosi al Sacrestano: Chiucchiù caccia fuori una molletta e se la passa lungo il collo; Rarà si batte il pugno di una mano contro il palmo aperto dell’altra; Tubbetiello fa capire a gesti al Sacrestano che gli taglierà il sesso e glielo metterà in bocca. Rosetta si spidocchia alla men peggio. Il Sacrestano biascica al loro indirizzo, qualcosa tipo: “Fetenti, muort’ e famme, ricuttare..”.*

ALFONSINA

*(Alzando la testa)* Tubetiè! *(Il mendicante avanza, si china umile, lasciandosi gli stracci)* Ciotola, Tubbetiè. *(Lui gliela porge, e la monaca rovescia la minestra nella scodella)* Chi è Ddie, Tubbetiè? *(Il mendicante, imbarazzato, si gratta la testa)* Nun ‘o ‘ssaie ancora. Vabbuò. Ma chi avimme benedicere pe’ sta minestra?



Entra Irmã Afonsina, segurando um panelão fumegante, auxiliada por um mendigo, “O Sacristão”, todo trêmulo, que resmunga orações incompreensíveis. Os pobres, vendo a sopa, voltam a fazer barulho com as tigelas. Irmã Afonsina coloca o panelão no chão e diz com as mãos nos quadris.

#### IRMÃ AFONSINA

*(Olhando fixo no rosto dos mendigos)* Alguém está a fim de ficar em jejum hoje? Sim? Bem, tem pouca sopa! Menos gente, tanto melhor! *(Os mendigos param com o barulho, murmuram alguma coisa)* Assim que é legal. Sacristão, faz a inspeção de rotina. *(O sacristão, tremendo todo, vai de um em um mendigo, para inspecionar o fundo das tigelas. Enquanto isso, Tubetielo, Rará e Quiuquiú murmuram entre dentes palavrões. Irmã Afonsina está imóvel, altiva, hierática. Quando se aproxima de Rosinha para inspecionar a tigela, o Sacristão dá um grito, horrorizado. Só então a Irmã Afonsina vira a cabeça. A Rosinha, está furiosa)* Tralha... os piolhos daqui a pouco vão te comer. Se à noite não fores ao largo Montecalvario para te desinfetar... tu e essa coitada da criancinha aí, juro... eu juro pelo crucifixo, que vou te matar com as minhas mãos. Vou te matar... *(Rosinha baixa a cabeça, reclamando. Enquanto isso, o Sacristão se aproxima de Irmã Afonsina, sussurra, servil, algo no ouvido dela. Ela escuta, anui com a cabeça)* Claro, claro... nada de sopa para quem é porco e nada de sopa para quem não veio para o rosário ontem à noite.

*Ela começa a mexer a concha no panelão. Enquanto isso, Tubetielo, Rará e Quiuquiú fazem gestos ameaçadores para o Sacristão. Quiuquiú pega uma faca e a passa ao longo do seu pescoço; Rará bate o punho de uma mão contra a palma aberta da outra; Tubetielo deixa entender com os gestos que irá cortar o sexo do Sacristão e colocá-lo na boca dele. Rosinha fica catando piolhos, como pode. O Sacristão resmunga em direção a eles algo como: “Fedidos, desgraçados, vagabundos”.*

#### IRMÃ AFONSINA

*(Levantando a cabeça)* Tubetié! *(O mendigo avança, abaixa-se humilde, alisando seus trapos)* Tigela, Tubetié. *(Ele a estende e a freira derrama a sopa na tigela)* Quem é Deus, Tubetié? *(O mendigo, envergonhado, coça a cabeça)* Não sabes ainda. Tudo bem. Mas a quem devemos agradecer por essa sopa?

TUBBETTIELLO

*(Pronto, scandendo confuso)* A'... a' chiesa, l'american e... 'e bboni monache comm'a tte.

ALFONSINA

*(Ride compiaciuta, sfiorandosi il seno)* Va... e stasera nun mancà. Si nun riesce a trasi, Sorella Teresa tene ggià 'a mmasciata. *(Tubbetiello sogghigna, poi rapido va in un angolo a mangiare la minestra. Riempiendo)* Vuò nu piezze 'e carne arinte, Chiucchiù? *(Lui annuisce, goloso)* Allora, Chiucchù, damme primma chello che t'è pigliato a Maddalena... *(L'uomo, svelto, le dà una moneta)*... e chello che t'è pigliato a Pietro *(Ripete il gesto)*... e chelle a Maria *(Un'altra moneta)* Stamme a posto. Tiè. *(Gli dà la scodella. Lui si allontana mangiando, mentre suor Alfonsina, con gesto teatrale, rovescia nel pentolone le tre monete. A Rosetta)* Tu, Zantragliò, magnarraie stasera o' Serraglio. E o' criature, a' Nunziata.

ROSETTA

*(Sputando a terra)* Puh! Si a' ggente nun s'aiuta 'e 'na manera, comme se salva? Comme?

ALFONSINA

*(Con gli occhi bassi)* Rarà! *(Rarà si alza con comodo. Si rassetta e viene avanti pigramente, poi, con le mani incrociate sul petto, guarda spavaldo la monaca. Suor Alfonsina gli strappa di mano la scodella)* Tu... tu... oggi niente. Aiere nun ce stive. M'o rricordo buono.

SACRESTANO

*(Pronto)* Cu tutte chelle che ten'a fà cu' 'e zoccole mort'e famme soie... figurammece si puteva aizà nu mumento 'a faccia a Ddio. *(Rarà batte il piede per terra verso il sacrestano, per spaventarlo. L'altro si rifugia dietro suor Alfonsina)*

ALFONSINA

Zitte, sacrestà! Chiste nun so' fatte d'e tuoie! *(A Rarà)* Pezzente... ma semp'allerta, eh, Rarà?

RARÀ

*(S'inchina, portandosi due dita al cappellaccio)* Modestamente... tu ne saie cocose, Alfunzi. Tu ne saie cocose.

TUBETIELO

*(Na hora, soletrando confuso)* À... à igreja, aos americanos... e às boas freiras feito tu.

IRMÃ AFONSINA

*(Ri, complacente, tocando os seios)* Vai... e à noite não faltes. Se não conseguires entrar, Irmã Teresa já tem o recado. *(Tubetielo debocha, então vai até um cantinho para comer sua sopa. Enchendo)* Queres um pedacinho de carne dentro, Quiuquiú? *(Ele concorda guloso)* Então, Quiuquiú me dá primeiro o que pegaste da Madalena... *(O homem, rápido, lhe dá uma moeda)*... e aquilo que tiraste do Pietro *(Repete o gesto...)* e aquilo da Maria *(Outra moeda)* Tudo certo. Toma. *(Ela lhe dá a tigela. Ele se afasta comendo, enquanto irmã Afonsina, com um gesto teatral, derrama no panelão as três moedas. A Rosinha)* Tu, Tralha, comerás à noite no Serralho. E o menino na ‘Nunciata.

ROSINHA

*(Cuspindo no chão)* Feu! Se a gente não arruma um jeito de se ajudar, como se salva? Como?

IRMÃ AFONSINA

*(Com os olhos baixos)* Rará! *(Rará levanta-se com calma. Arruma-se e avança com preguiça, então, com as mãos cruzadas no peito, olha imperioso para a freira. Irmã Afonsina lhe agarra a tigela das mãos)* Tu... tu... hoje nada. Ontem não estavas. Me lembro bem.

SACRISTÃO

*(Na hora)* Com tudo aquilo que tem de fazer com suas vadias, mortas de fome... imagina se podia elevar o rosto, um instante, a Deus. *(Rará bate o pé no chão em direção ao Sacristão para assustá-lo. Este se refugia atrás de Irmã Afonsina)*

IRMÃ AFONSINA

Cala a boca, Sacristão! Isso não é contigo. *(A Rará)* Um necessitado... e ainda assim sempre arrogante, não é, Rará?

RARÁ

*(Faz uma reverência, levando dois dedos ao chapéu)* Modestamente... tu sabes o porquê, Fonfon. Tu sabes o porquê.

*(Suor Alfonsina abbassa la testa, e nervosamente gli riempie la scodella oltre l'orlo)*

RARÀ

*(Tranquillo)* Attenzione, Alfunzi. 'A zuppa è vullente.. te può cocere 'e mmane. *(Lei gli porge la scodella, che lui non prende)* Ma comme? Primm'e ritto ca nunn'eva avè niente... stammatina.

SUOR ALFONSINA

*(Nervosa)* E mo' t'a magne 'o stesso. Avanti!

RARÀ

Sicure! Ma m'a magne sulle si ce daie nu vase acoppe... une sulle... Alfunzi! *(Suor Alfonsina bacia l'orlo della scodella, senza staccare gli occhi da Rarà)*

SUOR ALFONSINA

Nè io nè Ddio te vulime perdere p'accussì poco. *(Gli dà la scodella. Rarà bacia anch'egli il bordo, poi va direttamente da Rosetta e le mette la scodella tra le mani)*

RARÀ

Marchesa, accettate um i miei omaggi! *(Rosetta comincia a mangiare senza ringraziare)*

SUOR ALFONSINA

*(Trattenendo a stento la collera)* Sacrestà! 'A ciotola toia. *(Il sacrestano gliela porge. Alfonsina, distratta, gli rovescumuna mestolata. Lui guarda la ciotola e gliela porge nuovamente, ma lei lo respinge, e getta infastidita il mestolo nella pentola. umlza un dito al cielo)* A te t'abbaste Isse, o no? Nun t'abbasta? *(Il sacrestano, cinico, si stringe nelle spalle)* E allora nel frattempo pienzece, Sacrestà. E magna poco. Jà, aiutame a purtà rinto sta carretta.

*(Irmã Alfonsina abaixa a cabeça e, nervosamente, enche-lhe a tigela além da borda)*

RARÁ

*(Tranquilo)* Cuidado, Fonfon. A sopa está muito quente... pode queimar suas mãos. *(Ela lhe oferece a tigela, mas ele não a pega)*. Como assim? Mais cedo, disseste que não devia receber nada....

hoje de manhã.

IRMÃ AFONSINA

*(Irritada)* E agora vais tomá-la. Força!

RARÁ

Certo! Mas vou tomá-la apenas se lhe deres um beijo em cima... apenas um... Fonfon! *(Irmã Alfonsina beija a borda da tigela, sem tirar os olhos de Rará)*

IRMÃ AFONSINA

Nem eu nem Deus queremos te perder por tão pouco, não. *(Dá-lhe a tigela. Rará também beija a borda, então vai direto até Rosinha e coloca a tigela entre as mãos dela)*

RARÁ

Marquesa, aceite junto com as minhas saudações! *(Rosinha começa a comer sem agradecer)*

IRMÃ AFONSINA

*(Segurando com esforço a raiva)* Sacristão! A tua tigela. *(O Sacristão estende a tigela. Alfonsina, distraída, derrama uma concha nela. Ele olha a tigela e volta a estendê-la de novo, mas ela o recusa, e joga, irritada, a concha na panela. Levanta um dedo ao céu)* Para ti, basta Ele, não é? Não te basta, não? *(O Sacristão, cínico, dá de ombros)* Então, por enquanto, pensa nisso, Sacristão! E come pouco. ‘Bora, ajuda-me a levar pra dentro esse carrinho.

SACRESTANO

*(Mentre escono, tra i denti)* Stronza, puttana e' monaca, stronza, stronza, stronza....

RARÀ

*(Alla monaca, prima che esca)* Neh, Alfonsi, a che ora ce stà stasera, l'ultemo rosario?

SUOR ALFONSINA

*(Voltando la testa)* Mo'. Nun è mai troppo tardi pe' se sciacqua' 'o core, Rarà.

RARÀ

*(Fingendo meraviglia)* Mò? *(Ai compagni)* Cumpà, allora jammece tutte quante... tutte quante.

*(Allarga le braccia)* Rendiamo grazie a Dio. *(Si mettono in fila, e lentamente escono alle spalle di Alfonsina e del Sacrestano, alzando le vesti a Rosetta che cammina davanti a loro e toccandole il sedere)*

CHICHIÙ

Mannaggia 'o Pataturco...

TUTTI

Ammèn!

CHICHIÙ

Malerette 'o Sacrestano!

TUTTI

Ammèn!

SACRISTÃO

*(Saindo, entredentes)* Vadia, puta de uma freira, vadia, vadia, vadia...

RARÁ

*(À freira, antes que saia)* Ei, Fonfon, a que horas é o último rosário hoje à noite?

IRMÃ AFONSINA

*(Virando a cabeça)* Agora. Nunca é tarde demais para se enxaguar o coração, Rará.

RARÁ

*(Fingindo surpresa)* Agora? *(Aos amigos)* Galera, então, vamos lá todo mundo... todo mundo.

*(Abre os braços)* Vamos dar graças a Deus. *(Formam uma fila e, devagar, saem atrás de Irmã Afonsina e do Sacristão, levantando o vestido de Rosinha, que caminha na frente deles, e palpando-lhe a bunda)*

QUIUQUIÚ

Maldito Pater Turco...

TODOS

Amém!

QUIUQUIÚ

Sacrifique-se o Sacristão!

TODOS

Amém!

CHICHIÙ

Mannaggia ‘a Maruschella!

TUTTI

Ammèn! (*Escono*)

IL CAFE’ CHANTANT

*Dal fondo, dove è rimasto durante la scena dei mendicanti, Malaparte avanza verso il pubblico.*

*MALAPARTE*

Signori e signore, Ladies and Gentlemen, non tutto in questa città ha una fine e un principio, non tutto nasce e muore, com’è d’uopo, per legge naturale. No. Qui i minuti, le ore, i secondi, hanno il brioso vezzo di stendersi all’indietro, di precipitarsi in avanti, o rovesciarsi gli uni sugli altri, con una sorta di solidarietà, un circolare fantastico girotondo, che fa del prima il dopo, e del dopo l’impercettibile sosia del primo. Sì. Qui ci sono almeno un paio di cosette che hanno l’ambito onore di proclamarsi eterne, imperiture, intoccate dallo scorrere di Cronos... Che so io? Qualche nota, qualche luna e... qualche celebre finestrella, costruita a labbro d’acque, con un vero garofano – vero, signori, lo giuro sul mio onore, posto a bordo del mendace lobo di un orecchio. (*Fa una smorfia*) Voi direte: Suvvia! Questi son beceri e stantii luoghi comuni, questi son miti, favole apposta costruite per carpire la buona fede della gente! (*Ride*) Ma è proprio questo il fatto, signori miei. Qui non s’insegna verità, o essere, o dovere... qui di vero, di essenziale, di obbligato... non c’è che quello che su di lei hanno inventato... (*con voce amara*)... Il mitico, impietoso carnevale che il mare mette in cartolina, e stelle, e canzonette, nel caffè... dei fondi di tazzina... Non ci credete? Temete che io vi burli? E allora, eccomi qui: tenete saldo il filo, ca po’ paese de’ buscie, senz’altro indugio... vi conduco io.



QUIUQUIÚ

Maldita a Benedita!

TODOS

Amém! (*Saem*)

O CAFÉ CHANTANT

*Malaparte, que ficou ao fundo durante a ação dos mendigos, avança em direção à plateia.*

MALAPARTE

Senhores e senhoras, Ladies and Gentlemen, nem tudo nesta cidade tem um fim e um princípio, nem tudo nasce e morre, como é necessário, pela lei natural. Não. Aqui os minutos, as horas, os segundos, têm o vibrante vezo de irem para trás, de se precipitarem para frente, ou se derrubarem uns sobre os outros, com uma espécie de solidariedade, uma circular e fantástica dança de roda, que transforma o antes no depois, e o depois no imperceptível sócia do primeiro. Sim. Aqui, existe pelo menos um par de coisinhas que têm a tão desejada honra de se proclamarem eternas, imperecíveis, intocáveis pelo correr de Cronos... Que posso dizer? Alguma nota musical, alguma lua e... alguma famosa janelinha, construída à flor d'água, com um verdadeiro cravo – deveras, senhores, juro pela minha honra, colocada na ponta do mendaz lóbulo de uma orelha. (*Faz uma careta*) Vós diríeis: “Vamos lá! Estes são clichês grosseiros e corroídos, são mitos, fábulas construídas de propósito para capturar a boa-fé das pessoas! (*Ri*) Mas é isso mesmo, meus senhores. Aqui não se ensina a verdade, o ser, o dever... aqui, de verdadeiro, essencial, obrigatório... não há nada mais além daquilo do que se inventou sobre ela... (*com voz amarga...*) O mítico, impiedoso carnaval que o mar bota no cartão-postal, e estrelas, e letrinhas, no café... dos fundo das xícaras... Não acreditais? Temeis que eu esteja debochando? Então, eis-me aqui: segurai firme o fio da meada, que, pela terra das mentiras, sem mais rodeios... eu vos conduzirei.

*(Canta Totonno e' quagliarella)*

Facite comm'a me: senza timore Cuffeo pure 'a morte, e a piglio a riso.

Io so' cuntento meglio 'e nu signore

Pecchè tengo una faccia e una cammisa,

e quanno metto 'a lengua int'o pulito, che ne facite 'a lengua 'e nu paglietta!

Embè, quanto stimate 'a palla 'e vrito, chi vo' stà buono adda sapè 'a riggetta.

Si l'omme tutt'e chiacchiere

Vulesse senti dicere, quanta fasule e cicere se metterria a scartà.

E si tenite 'a freva, lassate sta' 'o chinino:

addà sta 'o meglio vino, 'o gghiate a piglià llà.

Ce steva nu scarparo puveriello, chiagneva sempe ca purtava 'a croce.

'A sciorta lle scassaie 'o bancariello e pe' se lamentà perdette 'a voce.

*(Nel frattempo sono entrati la Sciantosa, Zeza-Pulcinella e il Guappo, che si preparano ad eseguire i loro numeri. La Sciantosa canta Lili Kangy)*

Mo' nun so' cchiù Concetta Ma so' Lili Kangy

Sciantosa prediletta, avite voglia 'e di! Quanno me ributtaie

E chi v'o po' cuntà?

'a gente me menaie mazzette 'n quantità. Chi me piglia pe' francesa,

Chi me piglia pe' spagnola, Ma so'nata ô Conte e'Mola

Mett''a coppa a chi vogl'i'.

*(Canta Totonno e' quagliarella<sup>177</sup>)*

Fazei como eu, que, sem medo da morte, rio, faço arremedo...

Estou mais feliz que um senhor,

pois um é o rosto, um só o amor...

Quando quero falar comportado, sem comparação, nem advogado,

Para consultar a bola de cristal.

Devo ser muito bom, devo ser o tal!

Se quero fofoca, ouvir e falar,

eu, o feijão, ponho-me a catar!

Deixo o quinino e pego o pinho, se tenho febre, melhor o vinho!

Um sapateiro, da perna manca, xingava ao trincar uma noz...

Por azar quebrou sua banca, ao reclamar... perdeu a voz!

*(Enquanto isso, a Vedete, Zeza/Pulcinella<sup>178</sup> e o Guapo entraram. Estão se preparando para executar seus números. A Vedete canta Lili Kangy<sup>179</sup>)*

Agora não sou mais Conceta,

agora sou Lili Canjí, a vedete predileta, tereis o que contar!

Quando estreei – e quem pode vos contar? –

as pessoas me jogavam gorjetas pra cá e pra lá,

uns me tomam por francesa,

uns me tomam por espanhola,

mas nasci no Conde de Mola<sup>180</sup>,

Acima de quem quiser, estou.

<sup>177</sup> Famosa canção napolitana escrita por Giovanni Capurro (1859-1920) em 1919 (PALIOTTI, 2000, p. 330).

<sup>178</sup> Famosa máscara napolitana da *Commedia dell'Arte*. Zeza, diminutivo de Lucrezia, é a esposa de Pulcinella (GLEIJESES, 1972, p. 77).

<sup>179</sup> Canção escrita por Giovanni Capurro (1859-1920). O texto conta a história de uma jovem cantora napolitana que muda o seu nome de Concetta para Lili Kangy, remetendo à cultura francesa. Entre o final do século XIX e o início do século XX, Nápoles vive sua *Belle Époque*. Nesse momento a produção artística e musical da cidade é particularmente rica e vivaz. A canção é do estilo definido como *macchietta*, acompanhamento breve e irônico das exibições realizadas nos cafés chantant (PALIOTTI, 2000, p. 134).

<sup>180</sup> Rua de Nápoles, no bairro Quartieri Spagnoli.

Caro Bebbè, che guard'a ffà?  
I'quanno veco a te me sento disturbà.  
Tre sore piccerelle  
Veneno appriesso a me,  
e fanno 'e stelletelle pe' dint'a sti cafè.  
Ma i' songo 'a vera stella.  
D'ogni cafè sciantà:  
sulo cu' na resella ve faccio cunzulà.  
Chi me piglia pe' francesa,  
chi me piglià pe' spagnola,  
ma so' nata o' Conte e' Mola,  
mett'a coppa a chi vogl'i.  
Caro Bebbè, che guard'a ffà?  
I'quanno veco a te me sento disturbà.  
'E vvote 'ncoppo'o foglio  
sento parlà 'e Lili,  
io leggo, ma me 'mbroglio,  
che vuò arrivà a capì.  
Ma chesto nun me 'mporta,  
s'adda sape' abballà:  
basta ch'a vesta è corta,  
tutto se po' aggiustà.  
Chi me piglia pe' francesa,  
chi me piglià pe' spagnola,  
ma so' nata o' Conte e' Mola,  
mett'a coppa a chi vogl'i.  
che guard'a ffà?  
I'quanno veco a te me sento disturbà.

Caro Bebê,  
Por que olhas pra cá?  
Eu, quando te vejo, me sinto nausear.  
Três irmãs pequenininhas,  
vêm atrás de mim, fazem de estrelinhas,  
pra dentro os cafés.  
Mas sou eu a verdadeira estrela,  
de todos os cafés chantant,  
só com um risinho,  
vos faço embriagar.  
Uns me tomam por francesa (et cetera)  
uns me tomam por espanhola,  
mas nasci no Conde de Mola  
Acima de quem quiser, estou.

Caro Bebê,  
Por que olhas pra cá?  
Eu, quando te vejo, me sinto nausear.  
Às vezes, no jornal,  
olho falar de Lili,  
Leio, mas fico intrigada,  
Que pode entender?  
Mas isso não me importa,  
Se deve saber dançar,  
basta que curta seja a saia, tudo se pode ajeitar.  
Uns me tomam por francesa,  
uns me tomam por espanhola,  
mas nasci no Conde de Mola  
Acima de quem quiser, estou.  
Por que olhas pra cá?  
Eu, quando te vejo, me sinto nausear.

Finito il suo numero, la Sciantosa ringrazia il pubblico e si ritira sul fondo della scena, mentre si fa avanti Malaparte, che canta la seconda strofa di Totonno 'e quagliarella.

#### MALAPARTE

Quann'è 'a staggione, vaco ascianno sulo, 'na bona fritta 'e puparuole forte,  
 nu piezzo 'e pane 'nziem'a nu cetrulo, e 'o riesto 'o voto dint'a capa 'e morte.  
 Che tengo 'e figlie, aggia penzà 'o pesone?  
 I' faccio ogn'arte e ghiesco pa' campata, Si è pa lucanna, sott'a nu bancone,  
 Se dorme frisco, po' passà 'a nuttata. Riguardo 'o taffiatorio,  
 M'a scorcio bona 'a maneca, e addà se trova aglianeca, truvate sempe a me.  
 Menammo tutto a buordo, Fintanto che se campa, dimane forz'a lampa  
 se putarrà stutà.  
 Che brutta cosa ch'è a tirà 'a carretta,  
 Quanno nisciuna mano votta 'a rota, nun sentere cunziglie, nun da' retta!  
 Ca senza ll'uoglio chella nun avota.

*(Si fa avanti sul proscenio, con un paio di saltelli, Zeza-Pulcinella. Canta)*

#### ZEZA

Palummella, zompa e vola Dint'e braccia 'e nenna mia, vancello a dicere ca 'i me moro,  
 palomma mia, palomma mia dincello tu.

Concluído seu número, a Vedete agradece ao público e se retira para o fundo da cena, enquanto Malaparte se adianta, cantando a segunda estrofe de Totonno e 'quagliarella.

#### MALAPARTE

Quando é verão, procuro apenas por uma boa fritada de pimentões forte,  
um pedaço de pão com pepino,  
pra jogar tudo na minha cachola de morte!  
Por acaso tenho filhos ou aluguel pra manter?  
Faço qualquer trabalho pra viver,  
sob um banco, se for pra morada, se dorme bem e passa a noitada.  
Pra bebedeira,  
arregaço bem as mangas,  
e vou atrás da engarrafadeira. Sempre me encontro lá!  
Vamos botar tudo a bordo, enquanto se vive,  
amanhã, talvez, a luz pode, do nada, se apagar.  
Que coisa ruim é puxar a carreta, quando mão nenhuma empurra a roda,  
conselhos não escuta, deixa pra lá!  
Pois sem óleo ela não vai girar.

*(Vem avançando, com pulinhos, Zeza/Pulcinella. Canta)*

#### ZEZA/PULCINELLA

Minha pombinha, pula e voa, entre os braços da minha neneca, vai lhe dizer que eu morro,  
paloma minha, paloma minha, diz a ela tu.

Lascia cadere l'ultima sillaba in una specie di singhiozzo, e, atteggiando il viso in un dubbio amletico, comincia:

Suonne? E pecchè suonne? Nate? E pecchè nate?

Pagliericce pe' terra nun truove, e po' mare nun truove lanterne...

Vuje (*indica con un dito il pubblico*)

Vuje, miseria e scuorne,

vuje, certezza cara estinta, mi avete dissotterrato,

obliato,

ed ecco...

dall'ucchie d'o ciclope

je torn'a ascì,

cu' 'e denocchie d'o fumme

*je torn'a cammenà... (Piroetta)*

Funiculì Funiculà... (*Caccia fuori la lingua in uno sberleffo*) *Lengua?*

E che mi abbisogna di una lengua a me? Ne tengo ciente,

'e Menelicche

e una, di soppiatto, 'e fuoco... e abbruscia, abbruscia, cupole e ciardine,

parrucche e pettenesse, nutricce, signure, carrozze e 'nciucesse...

Si je voglio, cu' nu sciuscio, San Ferdinando crolla, e Capemonte 'a sposto da sinistra a fronte...

'A Galleria? Si me 'ngrife, è 'a mia!

'A Floridiana? Ma metto 'mmiez'o ppane! 'A Duchesca? Zi' Carmè, Mmescafrancesca!



Deixa a última sílaba cair em uma espécie de soluço e, usando uma expressão hamléctica, começa:

Sonhos? E por que sonhos? Outro? E por que outro?  
 Palhinha no chão não se acha,  
 e pelo mar não se acham lanternas... *Vós (indica com um dedo o público)*  
 vós, miséria e vergonha,  
 vós, certeza querida extinta, me desenterrastes,  
 esquecido,  
 e eis...  
 pelo olho do Ciclope, eu volto a sair,  
 com os joelhos de fumo,  
 eu volto a caminhar... *(Piruetas)*  
 Funiculí, Funiculá<sup>181</sup>... *(Mostra a língua fazendo uma careta)*  
 Língua? E preciso de uma língua, eu?  
 Tenho cem delas, uma de Menelik<sup>182</sup>,  
 e outra, de surpresa, de fogo....  
 e queima, queima, cúpulas e jardins, perucas e fivelas, nutrizes, senhores,  
 carruagens e fuxiqueiras.  
 Se eu quiser, com um sopro, São Ferdinando<sup>183</sup> derroca,  
 e Capemonte<sup>184</sup>, boto-o da esquerda e defronte...  
 A Galeria<sup>185</sup>?  
 Se me irritar é minha!  
 A Floridiana<sup>186</sup>? Como-a com banana.  
 A Duquesca? Tia Carmela, mistura e refresca!

---

<sup>181</sup> *Funiculì, Funiculà*, título de uma famosa canção napolitana escrita pelo jornalista Giuseppe Turco (1846-1903) em 1980 (PALIOTTI, 2000, p. 65).

<sup>182</sup> É um brinquedo usado no Carnaval. O nome refere-se à língua do rei Menelik II da Etiópia (1844-1913), que, no período colonial, os italianos acusavam de ser muito cortante (ANDRIA, 2001, p. 142).

<sup>183</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>184</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>185</sup> Monumento de Nápoles.

<sup>186</sup> Um parque municipal de Nápoles.

Marechiare? Mergellina?  
 Stamme 'nzieme ogni matina!  
 Tina?  
 Mattutina?  
 Io cerco la Titina,  
 la cerco e non la trovo.  
 Chissà dove sarà!  
 Sarà? Non sarà?  
 Avverrà? Chissà!  
 Orsù, facimme 'e serie!  
 Non prendete la mia anima per viva.  
 Tengo 'o sciate 'e 'na criatura,  
 'a resata 'e nu scugnato,  
 'a scieurdezza 'e 'na palomma... piccerè!  
 Tornammo a bomba!  
 Il lungo sonno mi ha snervato?  
 Nun scagnamme chesta maschera pe' n'ata!  
 Forse che non ho un bel colorito?  
 Se capisce! Songhe nato 'o Buvero 'o Rito!  
 Mangiatore di spaghetti?  
 Nossignore, di forchette!  
 Carnevale d'Arenella?  
 Penza 'o cippe j'e sfugliatelle! Cinque lire nun l'aizo?  
 Lo farò se avrò cammisa.  
 Jesce, jesce corna, ca mammeta te scorna, e te scorna 'ncopp'all'asta...  
 Zì Giacchi, va vut'a pasta!  
 Suonne? E pecchè suonne?  
 Nate? E pecchè nate?  
 Pagliericce pe' terra Nun truove,

Marequiario? Mergelina?  
 Vamos nessa, à matina  
 A Tina? A matutina?  
 “Procuro a Titina, Procuro e não a acho. Onde está? Diacho!”<sup>187</sup>  
 Será? Não será?  
 Acontecerá? Bah!  
 Chega, fala sério! Nada de cemitério  
 Tenho alegria, pança e alento de criança,  
 sorriso de banguela, siso de meia-tigela  
 e a paz de uma paloma...  
 Neném! Faz a soma!  
 O longo sono me irritou?  
 Não trocamos essa máscara com outra!  
 Não tem um bom encarnado? Claro!  
 Nasci no Burgo Fadado!  
 Comedor de espagete?  
 Não, senhor, de vedete!  
 Carnaval na Arenela<sup>188</sup>?  
 Penso no Tipe<sup>189</sup> e na sfugliatella<sup>190</sup>!  
 Cinco centavos não consigo?  
 Consigo se tiver camisa.  
 Sai, sai, corno, que tua mãe te descorna,  
 te descorna em cima da caixa,  
 Ti’ João, vai jogar a massa!  
 Sonhos? E por que sonhos?  
 Outro? E por que outro?  
 Palhinha no chão não se acha,

---

<sup>187</sup> Refere-se à canção *Je cherche après Titine*. Em italiano, foi traduzida por Guido Di Napoli com o título *Io cerco la Titina* (LECLANCHE, 1998, p. 46).

<sup>188</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>189</sup> No original, *cippe*, por transliteração, na nossa tradução, “Tipe”. Trata-se de um conjunto de pedras das muralhas gregas de Nápoles do II ou III século a.C. (ARTIERI, 1984, p. 485).

<sup>190</sup> Doce típico napolitano caracterizado pelo exterior crocante e o interior cremoso.

e p'ò mare nun truove taverne... *(Pausa)*

No!

Nun voglio int'a chesta valiggia 'e dische rutte  
aspettà l'ora d'a morte...

Ma si guarde, veco 'na cosa sola, solamente  
scheggia,  
crastule, frammente...

e allora... e allora...

No, nun vale 'a pena 'e se pentì...

*(Zeza-Pulcinella arretra fino a raggiungere la Sciantosa. Malaparte canta la terza strofa di  
Totonno 'e quagliarella)*

#### MALAPARTE

Pe'spartere aggio avuto qualche botta.

Ma nun me songo miso maie paura:

'na vota, pe' n'incendio a Forerotta,  
salvaie 'a dint'o ffuoco 'na criatura.

Quann'i so' muorto l'anna aizà 'sta crapa,  
nisciuno chiagne manco p'ò mumento.

Ll'esequie è bello e pronto, 'ncapa e 'ncapa,  
e vaie 'a sala 'e Riconoscimento.

Quanno è fernuto l'opera, pezzente o milionario,  
s'adda calà 'o sipario  
e s'adda arricettà.

Pecchesto 'o servo vuosto,

Totonno 'e quagliarella, 'o cisto int'a cassella  
nun s'ò ffa maie mancà.

E quanno 'o libbro mio sarà fernuto

Nisciuno diciarrà si è bello o brutto,  
ma primma 'e ve dà ll'urdemo saluto,  
ne voglio n'altro litro 'e chello' asciutto.

e pelo mar não se acham tabernas... *(Pausa)*

Não! Não quero, nessa malinha de disco arranhado,  
nem esperar a hora da morte...

Mas se olho, vejo apenas uma coisa, somente,  
lascas,  
gretas, fragmentos,  
e então... e então...

Não! Não vale a pena se arrepender...

*(Zeza/Pulcinella recua até a Vedete. Malaparte canta a terceira estrofe de Totonno e' quagliarella)*

#### MALAPARTE

Para dividir, na briga apanhei uma e outra,  
mas nunca tive medo:

uma vez, num incêndio em Fuorigrotta<sup>191</sup>,  
salvei uma menina do meio do fogo.

Quando estiver morto, terão de remover essa carcaça,  
ninguém vai chorar, nem por um minuto...

os funerais já estão prontos,  
trazido pelos braços, acabarei na sala de reconhecimento.

Quando a peça termina,  
Seja pobre ou milionário,  
deve-se baixar o cortinado,  
fechar a cortina, ajeitar tudo!

Pra isso, vosso servo Totonno 'e Quagliarella,  
o óleo na lâmpada, nunca deixa faltar...

E quando meu livro eu terminar,  
se ele é lindo ou feio, ninguém o dirá...

antes de dar a última saudação, quero outro litro daquele enxuto!

---

<sup>191</sup> Bairro de Nápoles.

Lascia il posto al Guappo, che avanza verso il proscenio. Canta:

IL GUAPPO

Scorz'e fenocchio,

tengo nu brutto pollice int'a recchia.

So' bevitore 'e vino, e si m'arragghio

te scarreco 'a ricanna int'o renuccio. Scorz'e Fenocchio. Surs'e sciarappa,

si arrive a te piazzà nu mieze scippo po' mmerecà c'ia mettere de coppa nu parme e nu ziracchio e sparatrappo. Surs'e sciarappa.

E che d'è, neh? Cca, pe' mme, in giro ci adda stà n'epidemia... e nun è lebbra, nè pertosse, nè culera, ma 'na freva malignella, 'nu sbollore 'e l'altro sesso ca ce fa tutt'acqua e ossa.

*(Si gira, vanesio, da una parte e dall'altra)*

Pecchè? Avreste qualcosa da dire sul mio fisico? Io sono considerato l'esponente più ragguardevole d'o paese d'e scigne...

SCIANTEUSE e ZEZA *(Insieme)*

Seh! Seh! Comme te fruscie!

IL GUAPPO

Pecchè ? Chi si fruscia è forse più bello e aitante di me ? Ma lo sapete che se mi ci metto a Maometto faccio 'o sgambetto?

SCIANTEUSE e ZEZA *(Insieme)*

Seh! Seh! Ma t'aie mai viste dint'o specchio? Cacaglio!

Deixa o lugar para o Guapo, que avança para o proscênio. Canta:

#### O GUAPO

Casca de funcho,  
tenho uma pulga ruim no meu ouvido. Sou bebedor de vinho e, se eu ficar bravo,  
descarrego a carabina no teu joelho. Casca de funcho. Gole de zurrapa,  
se um meio arranhão chego a te dar, pro curativo, precisará  
um palmo e um furco de esparadrapo. Gole de zurrapa<sup>192</sup>.

Qual é, ô? Aqui, pra mim, tá rolando uma epidemia... e não se trata de lepra, coqueluche, cólera,  
mas sim de uma febre maligna, um bolor do outro sexo, que nos torna o corpo todo água e  
ossos. (*Vira-se, feito bobo, de um lado e de outro*) Por quê? Tem algo a dizer sobre o meu  
corpo? Eu sou considerado o representante mais considerável do país das maravilhas...

#### A VEDETE e ZEZA/PULCINELLA (*Juntos*)

Eh! Eh! Como tu te achas, cara!

#### O GUAPO

Por que não? Por acaso quem se acha é mais bonito e elegante que eu? Sabe, nisso posso deixar  
Maomé no chulé.

#### A VEDETE e ZEZA/PULCINELLA (*Juntos*)

Eh! Eh! Já te olhaste no espelho? Tatibitate!

---

<sup>192</sup> Trecho da canção *O guappo 'nammurato*, do ator, diretor e dramaturgo Raffaele Viviani (1888-1950). O protagonista encarna o clichê do malandro, respeitado e mulherengo até se apaixonar, perdidamente, por uma moça tão bonita quanto cruel, que não mostrava qualquer compaixão para com os sentimentos do seu devoto galanteador (VIVIANI, 1987, p. 347-354).

## IL GUAPPO

Comunque, diciamo e dico sta si-situazione s'adda risolvere! Ccà pe mme in giro ci adda stà n'epidemia, e nun è lebbra, nè pertosse, ma è 'na freva malignella, nu sbollore 'e l'altro sesso, ca d'e guappe... *(piagnucolando)* fa... tutt'ossa. *(Canta)*

Femmene belle semp'a 'na duzzina. Aggio tenuto appese a stu cazone, e mò me sto strujendo 'e passione pe te ca nun cunusce carità... chi sa sta pella add'ò 'a vac'a pusà.

Fronn'e carote, manc'a paricchiu tiempe carcerate, però chi me ce manna n'ata vota, se fa 'nteresse semp'a nu tauto, fronn'e carote. O' ssaje ca je fete, si nun t'enfile 'o ringo n'ata vota, co' curtelluccio mio a manech'e lato te scoso annanze, arinto, afore e arete. O' ssaje ca je fete. *(Il guappo, la Sciantosa e Zeza escono)*

## LA FIGLIATA

*Seduti ai lati opposti del palcoscenico, da una parte Jean-Louis e George, dall'altra Malaparte e i due turisti.*

## JEAN-LOUIS

*(Tagliando la "roba" su uno specchietto)* Pare che sia una cosa molto, molto antica. Non so, saracena, araba...

## GEORGE

*(Seguendo avidamente l'operazione dell'amico)* Fa' più piano, Jean-Louis... Così va tutta al vento. Eh, sì... rito veramente arcaico...

## MALAPARTE

*(Voltandosi verso di loro)* E per giunta avremo il piacere di vederlo per la prima volta dallo scoppio della guerra.



## O GUAPO

De alguma forma, digamos e digo, esta si-situação deve se resolver! Aqui, pra mim, está rolando uma epidemia... e não se trata de lepra, coqueluche, cólera, mas sim de uma febre maligna, um bolor do outro sexo, que torna os malandros... (*choramingando*) apenas ossos. (*Canta*)

Moças bonitas, sempre uma dúzia, andava levando penduradas nessa calça, e agora estou me consumindo de paixão,

por ti, que não conheces caridade... quem sabe onde vou botar essa pele.

Folha de cenoura, há muito tempo que não vou preso,

no entanto, quem me mandar pra lá,

sempre acaba próximo de um caixão, folha de cenoura!

Sabes que eu fedo,

posso te enfiar o junco, outra vez,

com meu canivete,

te corto pra frente, por dentro, por fora, pra trás.

Sabes que eu fedo! (*O Guapo, a Vedete e Zeza/Pulcinella saem*)

A FILHARADA<sup>193</sup>

*Sentados em lados opostos do palco, Jean-Louis e George, e Malaparte e os dois turistas.*

## JEAN-LOUIS

(*Cortando o pó sobre um pequeno espelho*) Parece ser uma coisa muito, muito antiga. Não sei, sarracena, árabe...

## GEORGE

(*Acompanhando, avidamente, a ação do amigo*) Vai mais devagar, Jean-Louis... Assim vai toda pro vento. É, sim... ritual, realmente, arcaico...

## MALAPARTE

(*Virando-se para eles*) E ainda teremos o prazer de vê-lo pela primeira vez desde o início da guerra.

---

<sup>193</sup> Ritual arcaico de origem árabe ou sarracena, durante o qual um homem simula um parto (MALAPARTE, 2012, p. 148).

BILL

War? War? We've won the war!

LIZ

Yes, darling. We've won the war!

JEAN-LOUIS

*(A George)* Voilà ! Hai há banconota ?

GEORGE

*(Tirando fuori il portafogli)* Che domanda! Di questi tempi... *(Dà la banconota a Jean-Louis)*

JEAN-LOUIS

*(Arrotolandola)* há un uomo, sai ?

GEORGE

Sì, ma sembra sia molto bravo. Simula doglie e parto meglio di una donna.

JEAN-LOUIS

Anche questa roba simula molto bene. Troppo leggera per i miei gusti.

GEORGE

Le tue manie di venirla a prendere da queste parhá! Guarda! Ha dei grumi più simili all'estratto di barbabetola che alla. ..*(Cominciano a sniffare)*.

BILL

*What kind of sugar is that?*

BILL

War? War? We've won the war<sup>194</sup>!

LIZ

Yes, darling. We've won the war<sup>195</sup>!

JEAN-LOUIS

*(A George)* Voilà<sup>196</sup>! Tem uma nota aí?

GEORGE

*(Tirando a carteira)* Que pergunta! Nestes tempos... *(Passa a nota para Jean-Louis)*

JEAN-LOUIS

*(Enrolando-a)* É um homem, sabes?

GEORGE

Sei, mas parece ser muito bom. Simula as contrações e o parto melhor do que uma mulher.

JEAN-LOUIS

Também esse truque simula muito bem. Leve demais pro meu gosto.

GEORGE

Mania tua vir buscá-la por aqui! Olha! Ela tem grumos mais parecidos com beterrabas do que as... *(Começa a fungar)*

BILL

What kind of sugar is that<sup>197</sup>?

---

<sup>194</sup> Em inglês; tradução: "Guerra? Guerra? Nós ganhamos a guerra!".

<sup>195</sup> Em inglês; tradução: "Sim, querido. Nós ganhamos a guerra!".

<sup>196</sup> Em francês; tradução: "Pronto!".

<sup>197</sup> Em inglês; tradução: "Que tipo de açúcar é aquele?".

MALAPARTE

Oh! Sugar coming from the paradise of the war.

LIZ

Who? What? Have you said sugar... paradise... Manna?

MALAPARTE

Of course, of course... Manna!

*(Liz alza gli occhi al cielo. Entrano in scena la Vecchia con il flauto: dietro di lei un travestito con tammorra e nacchere, e Ciccillo portato in scena da altri quattro travestiti. Uno di essi porta un secchio. La Vecchia si avvicina al letto e comincia a darsi da fare intorno a Ciccillo)*

Il Ballo di Sfessania

*Une, ddoie, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto...*

*Oh Lucia ah Lucia Lucia Lucia mia!*

*Stiennete accostate 'nzeccate ccà, Lucia.*

*Vide 'sto core ca ride e ca sguazza*

*Auza 'sto pede ca zompa.*

*Canazza. Cucurucù zompa mò su.*

*Vècco ca sauto ca giro ca zompo 'nnante che scompo.*

*Zompa Lucia ch'addanzo io da ccà.*

*Tuba Catubba e 'Nanianà.*

*Oh Lucia ah Lucia Lucia Lucia mia.*

*Cotognì cotognì cotognà, Lucia.*

*Vide chest'arma ca scola ca squaglia, tiente ca passo sautanno 'na quaglia.*

*Cucurucù, sauta mò su.*

MALAPARTE

Oh! Sugar coming from the paradise of the war<sup>198</sup>.

LIZ

Who? What? Have you said sugar... paradise<sup>199</sup>... Maná?

MALAPARTE

Of course, of course<sup>200</sup>... Maná! (*Liz levanta os olhos até o céu. Entram em cena a Velha com a flauta. Atrás dela uma travesti com pandeiro e castanholas, e Titilo levado à cena por outras quatro travestis. Uma delas leva um balde. A Velha se aproxima da cama e começa a trabalhar em volta de Titilo*)

A dança de Sfessania<sup>201</sup>

*Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito...*

*Oh, Lúcia, ah, Lúcia, Lúcia, Lúcia minha!*

*Deita, encosta, cola em mim, Lúcia.*

*Olha este coração que ri e que chafurda, alça este pé e pula. Cadela! Cucurucu, pula agora, viu?*

*Eis que salto, que viro, que pulo, antes de me acabar.*

*Pula, Lúcia, que eu danço de cá. Tuba Catubba<sup>202</sup> e 'Nanianá<sup>203</sup>.*

*Oh, Lúcia, ah, Lúcia, Lúcia, Lúcia, Lúcia minha.*

*Cotonhi, Cotonhi, Cotonhá, Lúcia.*

*Olha essa alma que pinga, que derrete.*

*Olha que passo, pulando, uma codorna.*

*Cucurucu...*

*Pula agora, viu?*

<sup>198</sup> Em inglês; tradução: "Oh! O açúcar que vem do paraíso da guerra!".

<sup>199</sup> Em inglês; tradução: "Quem? Que? Disseste açúcar... paraíso...".

<sup>200</sup> Em inglês; tradução: "Claro, claro...".

<sup>201</sup> Danças que faziam referência aos turcos no figurino, na mímica e na língua das incitações e que imitavam as batalhas entre estes e os cristãos, difundidas na Europa entre os séculos XV e XVII. Entre essas, cita-se uma das danças de rua mais documentadas na literatura barroca napolitana, a Catubba, provavelmente, o mesmo que *Sfessania*, *Nanianá*, *Lucia Canazza* ou *Ballo alla maltese*. "*Lucia Canazza* é uma dança rápida com conotação erótica, executada batendo-se mãos e pés, rodando-se sobre si mesmo, correndo, pulando e dando pancadas nos ombros, rodando em volta de Lúcia e incitando-a. As gravuras de Jacques Callot (1592-1635) confirmam muitas dessas informações, assim como muitos fragmentos de teatro de rua" (LOMBARDI, 2000, p. 94-99).

<sup>202</sup> *Idem*.

<sup>203</sup> *Idem*.

Vècco ca sauto ca torno ca roto .  
 Vì ca me voto.  
 Sauta Lucia ca zompo io da ccà. Uh che te scuosse e pernovallà. Oh Lucia ah Lucia  
 Lucia Lucia mia.  
 Cocozza de vino me sa, Lucia.  
 Vide cannella ca tutto me scolo,  
 tiente ca corro, ca roto, ca volo.  
 Cucurucù rota mo su.  
 Vècco ca roto, ca corro, ca giro, vì ca suspiro.  
 Rota Lucia ca scompo mò ccà.  
 ‘Ngritta ca ngritta  
 e cuccurussà.  
 Oh Lucia ah Lucia  
 Lucia Lucia mia!

*(Mentre si esegue il Ballo, la Vecchia mette delle pezze bagnate in fronte a Ciccillo, gli comprime con le mani il gonfio ventre. Malaparte, Bill e Liz guardano. Jean- Louis svolazza per la stanza lanciando in aria dei fiocchi di ovatta, che strappa da un grosso batuffolo che ha in mano. George guarda eccitato tutto quello che succede sul letto- I travestiti continuano la danza fin quando la Vecchia risorge dal ventre di Ciccillo, alzando al cielo un cilindro nero frutto del parto).*

VECCHIA

Uh, figlie beneritto, beneritto! Da li santi e ‘a madunnella. Figlio d’o scuro, d’Astarotte e Satanasso.  
 Figlio trasecolato, figlio affittato, figlio accattato, figlio sciancato... sciancato...  
 sciancato...!

*Tutti gli altri, tranne Malaparte e gli americani, ammazzano Ciccillo a bastonate.*

Eis que salto, que volto, que rodo,  
 Olha que me viro. Salta, Lúcia, que pulo eu de cá.  
 Uh, que te sacodes e pernovallá<sup>204</sup>,  
 Oh, Lúcia, ah, Lúcia, Lúcia, Lúcia minha.  
 Pipa de vinho me sabes, Lúcia. Olha, caniche, que tudo me dreno.  
 Olha bem como corro, rodo, voo.  
 Cucurucu, agora roda tu, viu?  
 Eis que rodo, que corro, que viro.  
 Olha que suspiro.  
 Roda, Lúcia, que acabo agora cá,  
 Torna e contorna e cuccurussâ.  
 Oh, Lúcia, ah, Lúcia  
 Lúcia, Lúcia minha!

*(Enquanto se executa a Dança, a Velha põe panos molhados na frente de Titilo, comprimindo-lhe com as mãos o ventre inchado. Malaparte, Bill e Liz olham. Jean-Louis flutua na sala jogando pelo ar afora flocos de algodão que arranca de um grande rolo que tem na mão. George observa excitado tudo o que acontece em cima da cama. As travestis continuam a dançar até que a Velha ressurgue do ventre de Titilo, levantando ao céu um cilindro preto, fruto do parto).*

VECCHIA

Uh, filho bendito, bendito! Pelos santos e pela madoninha.  
 Filho do escuro, de Astarotte<sup>205</sup> e Satã, filho estupefato,  
 filho alugado, filho comprado, filho aleijado, aleijado...  
 aleijado...!

*(Todos os outros, menos Malaparte e os americanos, matam Titilo, espancando-o).*

<sup>204</sup> “Incitações como *pernovallà* e *bernaguallà* derivam da paródia literária da linguagem dos Turcos” (LOMBARDI, 2000, p. 97).

<sup>205</sup> Demônio. Personagem do poema “Il Morgante”, de Luigi Pulci (1432-1484), escrito em 1478 (SORRENTINO, 1919, p. 6-15).

## SECONDO TEMPO

LA SIRENA *(Due pescatori sul fondo. Uno di essi canta)*

Chesta ciamma approra 'o vuzzo .

Sciulia lenta 'ncopp'all'acqua, mentre 'e late 'o mare sciacqua quanno 'o limmo sta affunnà.

Sott'a prora 'o vverde chiaro Vir'arena, l'erba 'e scuoglie

Truove 'o purpo, 'o lanze, 'o cuoglie, e tu si sicuro ' ll'appezzà.

Mare turchino, che vuò, è destino, 'nu piscatore t'adda benedì.

Nun ce stà mare 'e te cchiù cristallino Cchiù trasparente e limpido accussì Tutt'e tirate 'e rezza  
'e sta marina

Se fanno sempre 'nterra Mergellina, ca scial'e pesca j'a onna ogni paranza, tu si chiamato 'o  
mare ell'abbondanza.

*(Mentre il pescatore canta, entrano Malaparte, Bill e Liz)*

LIZ

Oh, what a wonderful sea! Darling, take me a photo. *(Bill scatta la fotografia alla moglie che si è messa in posa)*

PESCATORE

Signurì, signurì, facite bbuono a ve fa fa 'na fotografia... Chest'acqua, chistu mare, nun so'  
mare e acqua comm'e' llate. Chistu mare, chest'acqua... mannaggia ca nun ponno parlà...  
chistu mare, chest'acqua, le manca sulo la parola... mannaggia... mannaggia...

*Si sente una musica fuori scena. Entra la Sirena portata su un grosso vassoio, sul quale sono posti anche frutti di mare e alghe. Il tutto è portato da un gruppo di mostri marini. Un mostro dalla testa di toro, a parte, canta*



## SEGUNDO ATO

A SEREIA (*Dois pescadores ao fundo. Um deles canta*)

Esta chama empurra a lancha,  
desliza devagar sobre a água,  
e o mar as bordas dela enxágua,  
quando o musgo está afundando.  
Embaixo da proa verde-claro,  
vê-se areia, plantas, rochas,  
há também um polvo, uma trilha, uma sardinha.  
E tu, firme, debes esburacá-los.  
Mar turquesa, fazer o quê? É destino, o pescador deve te abençoar.  
Não existe mar mais cristalino  
mais transparente e claro qu'esse aí, todas as puxadas de redes desse marujo,  
fazem-se sempre no meio de Mergellina<sup>206</sup>, riqueza de pesca, donde vem exuberância,  
tu és chamado o mar da abundância!<sup>207</sup>.

(*Enquanto o pescador canta, entram Malaparte, Bill e Liz*)

LIZ

Oh, what a wonderful sea! Darling, take me a photo<sup>208</sup>. (*Bill tira uma foto de sua esposa, que faz pose*)

PESCADOR

Sinhurí, sinhurí, faz bem em pedir para se tirar uma foto... Esta água, este mar: não são mar e água como os outros. Este mar, esta água... pena que não podem falar... este mar, esta água, só a fala lhes falta... pena... pena...

*Escuta-se uma música fora de cena. Entra a Sereia levada sobre uma enorme bandeja, na qual encontram-se também frutos do mar e algas. Tudo é levado por um grupo de monstros marinhos. Um monstro com a cabeça de touro, à parte, canta.*

---

<sup>206</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>207</sup> *O'mare e Margellina* (1927), letras de Raffaele Viviani (VIVIANI, 1991, p. 290-291).

<sup>208</sup> Em inglês; tradução: "Oh, que mar maravilhoso! Querido, tira-me uma foto".

Quande 'a luna affacciannese 'a cielo.  
 Passa e dint'a chest'acqua se 'mmira  
 E ce stenne d'argiento nu velo,  
 quande 'a luna int'all'acqua se 'mmira... Quanne je sente pe' st'aria addirosa.  
 Comm'a voce 'e na terra luntana,  
 lenta, lenta sunà 'na campana 'ntteneruto me metto a cantà.  
 Tutte me diceno: "Pe' sotto Procida Si passe scansate, ca c'è pericolo:  
 ce sta 'na femmena che 'ncanta all'uommene, le chiamm a e all'urdeme 'e fa muri.  
 Ah, voca vò, ah voca vò.  
 Ma 'na santa tengh'io ca me prutegge  
 E me scansa pa' via: Santa Lucia, Santa Lucia. Voca voca, 'a sirena m'aspetta,  
 me fa segno e cantando me dice:  
 "Piscatò, cagnass'a varchetta pe' 'na vita e nu regno felice?" Voca vò, chesta voce 'a cunosco,  
 chi me chiamma se chiamma Sabella: procidana, si 'nfama e si bella,  
 e me stive facenno muri.  
 Tutte me diceno: "Pe' sotto Procida...Ecc.

BILL

What kind of woman is that?

LIZ

What kind of fish is that?

MALAPARTE

Woman? Fish? A little woman, a little fish. Comunque, non è incantevole questo paesaggio con rovine e mostri? *(I mostri cominciano a mangiare i frutti di mare e alghe dal vassoio, mentre la Sirena danza. Liz, incuriosita si avvicina. Entra Joe, che resta affascinato dalla Sirena. I mostri lo circondano, gli tolgono la giubba, lo fanno avvicinare alla Sirena ma gli impediscono di toccarla. Liz prende una cozza)*

Quando a lua despontando no céu,  
 passa e dentro dest'água mira-se,  
 de prata se estende um véu,  
 Quando a lua na água mira-se,  
 quando eu sinto pelo ar cheiroso, como uma voz de terra longínqua,  
 lento, lento, um suave soar de sino, tocado, me ponho logo a cantar,  
 Todos me dizem: “Na frente de Procida<sup>209</sup>  
 de passar esquivate, tem perigo:  
 Tem lá uma mulher que encanta os homens, ela os chama e por fim os deixa morrer.  
 Ah vogar, vogá, ah vogar, vogá.  
 Mas uma Santa tenho cá que me protege,  
 E me preserva pelo caminho: Santa Lúcia, Santa Lúcia!  
 Vogar, vogar, a sereia me espera,  
 Me faz um gesto e cantando me diz: “Pescador, trocarias o barquinho, por uma vida e um reino  
 feliz?” Vogar, vogá, esta voz a conheço. Quem me chama se chama Sabella: Procidana, infame  
 e bela,  
 E me estavas fazendo morrer.  
 Todos me dizem: “Na frente de Procida...”<sup>210</sup>

BILL

What kind of woman is that<sup>211</sup>?

LIZ

What kind of fish is that?

MALAPARTE

Woman? Fish? A little woman, a little fish<sup>212</sup>. De qualquer forma, não é encantadora esta paisagem com ruínas e monstros? (*Os monstros começam a comer os frutos do mar e as algas na bandeja, enquanto a Sereia dança. Liz, curiosa, se aproxima. Entra Joe, que fica fascinado pela Sereia. Os monstros o cercam e lhe tiram a camisa, fazem-no aproximar-se da Sereia, porém o impedem de tocá-la. Liz pega um mexilhão*)

<sup>209</sup> Ilha da baía de Nápoles.

<sup>210</sup> Fragmento do poema “A sereia”, do poeta, escritor e dramaturgo Salvatore Di Giacomo (1860-1934), escrito em 1897 (DI GIACOMO, 2005, p. 397).

<sup>211</sup> Em inglês; tradução: “Que tipo de mulher é aquela?”.

<sup>212</sup> Em inglês; tradução: “Mulher? Peixe? Uma pequena moça, um pequeno peixe”.

LIZ

Is this good for eating?

BILL

Be careful, darling, that's a dirty place.

MALAPARTE

Si dice che chi mangia questo frutto trasformerà tutto ciò che tocca in oro e perle.

LIZ

Gold? Really? I wanna try. (*Mangia. Si ferma, accusa conati di vomito. Scappa via inseguita da Bill*)

BILL

Darling! Darling!

*Esce. Malaparte lo segue. Si organizza il corteo, e la Sirena viene portata fuori. Joe, trasognato, la guarda allontanarsi, fa per seguirla, ma viene ostacolato dai mostri. Cade in ginocchio, si copre il volto con le mani, si strofina gli occhi, imbambolato.*

LE NANE

*Entrano le due nane, Pupella e Bellella, una da una parte e una dall'altra. Restano a guardare Joe divertite. La lingua nella quale si esprime Joe in questa scena non è nè inglese, nè italiano, nè napoletano, bensì una sorta di farfugliamento incantato perfettamente comprensibile alle nane, e del quale Joe stesso non si rende conto.*

PUPELLA

Arape, arape l'uocchie, bellu giuvinotto! Arape... arape, e vide quanti meraviglie attorno a te!

LIZ

Is this good for eating<sup>213</sup>?

BILL

Be careful, darling, that's a dirty place<sup>214</sup>.

MALAPARTE

Diz-se que quem come esse fruto transformará tudo o que toca em ouro e pérolas.

LIZ

Gold? Really? I wanna try<sup>215</sup>. *(Come. Para, sente vontade de vomitar. Foge, seguida por Bill)*

BILL

Darling! Darling<sup>216</sup>!

*Sai. Malaparte o segue. Organiza-se o cortejo, e a Sereia é levada embora. Joe, arrebatado, olha-a afastando-se, acena para segui-la, mas é atrapalhado pelos monstros. Cai ajoelhado, cobre o rosto com as mãos, esfrega os olhos, deslumbrado.*

AS ANÃS

*Entram as duas anãs, Pupela e Bebelá, uma de um lado e a outra do outro. Ficam olhando para Joe, divertidas. A língua na qual se expressa Joe, nesta cena, não é nem inglês nem italiano nem napolitano, mas sim uma espécie de murmúrio encantado perfeitamente inteligível para as anãs e do qual o próprio Joe não se dá conta.*

PUPELA

Abre, abre os olhos, moço lindo! Abre... abre, e vê quantas maravilhas à tua volta!

---

<sup>213</sup> Em inglês; tradução: "Isso é bom para comer?".

<sup>214</sup> Em inglês; tradução: "Cuidado, querida, este é um lugar sujo".

<sup>215</sup> Em inglês; tradução: "Ouro? Sério? Quero experimentar".

<sup>216</sup> Em inglês; tradução: "Querida! Querida!".

BELLELLA

Uh! L'ha 'rapute! Uh, l'ha 'rapute! Guarda che belli mmarine, sorella mia! Guarda che specchie d'acqua scura porta 'nfronte...! *(Ride)*

PUPELLA

*(Ballonzolando in giro)* Chiù chiare de l'onda 'e maggio e cchiù nire d'o destino... Bellu, bellu durmiente mio, de quale mostre vuoi lo core?

JOE

*(Sgomento)* Abakalùb skik sciàt...savai...rakom...

BELLELLA

*(Carezzandogli i capelli)* Dint'a rezza è fernute p'ammore... P'a Sirena s'è perzo. E chella, cull'arte 'e na purpessa gigante, 'nfunne cu essa s'o sta tiranno.

PUPELLA

Ah bellu giuvinotte mio, àvete comm'e 'na muntagna, cavaliere d'o mare, de peggio nun te poteva capitare...

JOE

*(Indicando con le mani la figura della sirena)* Lùskal naik savom...sciamiz abakalùb... sciamiz...

BELLELLA

*(Saggia)* Ah, bella, sì, è certo. Bella comm'e 'nu spicchio 'e luna, 'na rosa 'e paraviso... ma... ma... *(fa un gesto con le mani verso la gola, come per dire "Soffoca")*

PUPELLA

Volubile comm'a ll'onne, cecata comme 'o viento... Nun ce sta bosco addò se pò annasconnere chi essa vole consumà...

BELLELLA

*Pirciò rieste cu' nnuie, rieste cu' nnuie, ccà... nun la seguì... nuie, vulenne, te putimme salvà.*

BEBELA

Ui! Abriu! Ui, Abriu! Olha só que lindas águas-marinhas, minha irmã! Olha que espelhos d'água escura leva na frente...! *(Ri)*

PUPELA

*(Balançando-se ao redor)* Mais claras que as ondas de maio e mais escuras que o destino... Belo, belo adormecido meu, de qual monstro queres o coração?

JOE

*(Horrorizado)* Abakalùb skik sciàt... savai... rakom...

BEBELA

*(Acariciando-lhe os cabelos)* Dentro da rede acabou, por amor... Pela Sereia ficou perdido. E ela, com a arte de um polvo gigante, para o fundo, junto com ela, o vai puxando.

PUPELA

Ah, meu lindo mocinho, alto como uma montanha, cavaleiro do mar, pior do que isso não te podia acontecer...

JOE

*(Indicando com as mãos a figura da Sereia)* Lùskal naik savom... sciamiz abakalùb... sciamiz...

BEBELA

*(Sábia)* Ah, bonita, sim, sem dúvida. Bonita como uma fatia da lua, uma rosa do paraíso... mas... mas... *(faz um gesto com as mãos até a garganta, como para dizer "Sufoca")*

PUPELA

Volúvel como as ondas, cega como o vento... Não existe bosque onde se possa esconder quem ela quiser consumir...

BEBELA

Por isso, fica conosco, fica conosco, aqui... não a sigas... nós, se quisermos, podemos te salvar.

PUPELLA

Tenimme le nostre arti per tenerla a bada. Cera pe' ll'orecchie... 'o canto suie è morte... e foglie de ginestre pe' ll'uocchie... ah! Chi la vede se li struje... ruvina...

BELLELLA

*(Saltellando)* E ancora: nettare de fresia pe' cunsulà lu core, conserva de melassa pe' riempì lli mane... vacante... pecchè essa cuorpe veramente nun tene pe' ll'abbraccià... *(Joe si dibatte con le braccia, disperato, come a volersi liberare da lacci invisibili)*

JOE

*Sciaksim naik! Sciaksim naik! Naik! Naik!*

PUPELLA

*(Urlando)* L'ha attaccato! L'ha attaccato! Guarda, sorella mia, li segni arravugliati, guardale bbuono: girane, girane, girane *(Fa il gesto di girare su se stessa, come se si stesse legando tutta con una lunga corda)*... e poi ancora girano, girano, girano... ah, la brutta strega!

BELLELLA

*(Andando e riandando dalla testa ai piedi di Joe fa nell'aria nodi, cerchi, anelli)* Cull'uocchie 'ncielo, la femmena cu 'e scaglie de lu ragne, scaglie de seta, nei tranelli t'ha tirate... e tira, tira e attacca... e tira, tira e attacca...

PUPELLA

*(Dura e severa)* Ammore? Quale ammore? Essa ti odia! Ti odia! Ti odia!

BELLELLA

Chillu pesce smaleretto.. sole catene porta o posto d'o core... e veleno 'e serpe, gelida e azzurrina, 'ncopp'a punta d'a lingua... d'a lingua. *(Pupella corre in un angolo, squittendo. Prende una ciotola, l'avvicina alla bocca di Joe)*

PUPELLA

Bive, bive, bive, bellu giuvinotte, durmiente affatturato, bive, bive, bive...



PUPELA

Temos as nossas artes para mantê-la à distância. Cera para os ouvidos... o canto dela é morte... e folhas de zimbro para os olhos... ah! Quem a vê, os esfrega... ruína...

BEBELA

*(Saltitando)* E, ainda, néctar de frésia para consolar o coração, conserva de melação para encher as mãos... vazias... porque ela, corpo não tem, realmente, para o abraçar... *(Joe se agita com os braços, desesperado, como se quisesse livrar-se de laços invisíveis)*

JOE

Sciaksim naik! Sciaksim naik! Naik! Naik!

PUPELA

*(Gritando)* Ela o atacou! Ela o atacou! Olha, minha irmã, as marcas do emaranhado, olha bem pra elas: giram, giram, giram *(Faz o gesto de girar sobre si mesma, como se estivesse se ligando toda com uma longa corda)*... e ainda giram, giram, giram... ah, a maldita bruxa!

BEBELA

*(Indo e voltando da cabeça aos pés de Joe faz no ar nós, círculos, anéis)* Com os olhos pro céu, a fêmea com as escamas de aranha, escamas de seda, nas armadilhas te puxou... e puxa, puxa e ataca... e puxa, puxa e ataca...

PUPELA

*(Dura e severa)* Amor? Qual amor? Ela te odeia! Te odeia! Te odeia!

BEBELA

Aquele peixe maldito... apenas correntes leva no lugar do coração... e veneno de cobra gélida azulada, na ponta da língua... da língua. *(Pupela corre para um canto, guinchando. Pega uma tigela, a aproxima à boca de Joe)*

PUPELA

*Bebe, bebe, bebe, moço belo, adormecido, enfeitado, bebe, bebe, bebe...*

JOE

*(Agitando la testa, cercando di resistere) Lùskal naik saivòm... lùskal naik saivòm... saivòm!  
(Bellella afferra una mano di Joe e digrignando i denti gliela morde forte. Joe non urla, ma al contrario emette un sospiro dolcissimo prolungato)*

PUPELLA

*(Corre di qua e di là, battendo le mani) S'è spierze! S'è spierze lu marenare... Nun tene cchiù core, nun tene cchiù core... Tutto s'è pigliato chillu mostro senz'ammore. (Si avvicina a Joe, piagnucolando)*

BELLELLA

*(Caccia fuori dello spago rosso. Ne lega un capo al polso di Joe, e l'altro ad una mano della sorella) Sette leghe... sette leghe... cull'acquila e l'abisso... cu' a porpora e 'a langella... sette leghe.. sette leghe... piglia 'a forza d'e nanelle...*

JOE

*(Come in un sogno) Nik siat savai...nik sciat savai... abacalu... abacalub... abacalub... abacalub... (Termina in un soffio. Bellella, completata l'opera, si discosta un poco a guardare. Pupella, invece, si avvicina a Joe e gli dà un bacio sulla bocca. Bellella si avvicina, e squittendo rudemente la scosta. Lo bacia anche lei sulla bocca, poi entrambe lo sollevano da terra)*

PUPELLA

Purtammelo 'ncopp'o specchio...

BELLELLA

No! 'Ncopp'o monte...

PUPELLA

Purtammelo dint'a conca...

BELLELLA

No! 'Ncopp'o monte...

JOE

*(Mexendo a cabeça, tentando resistir) Lùskal naik saivòm... lùskal naik saivòm... saivòm!*

*(Bebela agarra uma mão e rangendo os dentes a morde, bruscamente. Joe não chora, mas, ao contrário, dá um suspiro doce e duradouro)*

PUPELA

*(Corre pra cá e pra lá, batendo as palmas) Perdeu-se! Perdeu-se o marinheiro... Não tem mais coração... Tudo levou embora aquele monstro sem alma. (Aproxima-se de Joe, choramingando)*

BEBELA

*(Pega um fio vermelho. Amarra uma ponta no pulso de Joe e a outra na mão da irmã)*

Sete léguas... sete léguas... com a águia e o abismo... com a púrpura e a libra... sete léguas... sete léguas... pega a força das anãzinhas...

JOE

*(Como num sonho) Nik siat savai...nik sciat savai... abacalu... abacalub... abacalub... abacalub... (Termina num sopro. Bebela completa a obra, afasta-se um pouco para olhar. Pupela, ao contrário, aproxima-se de Joe e lhe dá um beijo na boca. Bebela aproxima-se e, guinchando bravamente, a retira. Ela também o beija na boca e, então, ambas o levantam do chão)*

PUPELA

Vamos levá-lo pra cima do espelho...

BEBELA

Não! Pra cima do monte...

PUPELA

Vamos levá-lo pra dentro da concha...

BEBELA

Não! Pra cima do monte...

PUPELLA

Purtammelo 'ncopp'o specchio...

BELLELLA

No... *(Si interrompe. Odo dei passi, delle voci)*

PUPELLA E BELLELLA

Stanne venenno. Scappamme, scappamme, arrivano. *(Escono, trascinando con loro Joe, intontito)*

LA CENA

*Entrano, a coppie, Consuelo e Fabrizio, la principessa di Candia e Malaparte, Bill e Liz. Li segue il cameriere, che prepara il buffet. Mentre gli altri personaggi si fanno indietro, sullo sfondo, Consuelo viene in avanti..*

CONSUELO

*(Tra sé)* Ci saranno dei segni indiscutibili, tra qualche tempo. Credo che bisognerà farci attenzione. Potrebbe essere... *(Pausa)* I poveri... i poveri... sono terribili, i poveri, quando si annunciano inevitabili e... quasi necessari, come una cometa. *(Pausa)* Dicono che questa città sia benedetta da Dio proprio per questo: per l'immensa folla di pezzenti che spingono ai suoi cancelli... sempre più.

MALAPARTE

Peccato che nessuna bandiera d'Europa sia dello stesso color rosa che traspare dal salmone.

PRINCIPESSA DI CANDIA

Chi sa che cosa accadrebbe a tutto il resto del mondo se una, dico una bandiera d'Europa fosse del color rosa che hanno i salmoni... e i reggicalze delle donne.

CONSUELO

Per fortuna tutto, in Europa, tende a sbiadire. E' molto probabile che ci stiamo avvicinando verso un Medioevo color rosa salmone.

PUPELA

Vamos levá-lo pra cima do espelho...

BEBELA

Não... *(Interrompe-se. Ouvem-se uns passos, umas vozes)*

PUPELA e BEBELA

Estão chegando. Fugamos, fugamos, chegam. *(Saem, puxando com elas Joe, aturdido)*

A CEIA

*Entram, em dupla, Consuelo e Fabrício, a Princesa de Cândia e Malaparte, Bill e Liz. Seguem-nos o garçom, que prepara o bufê. Enquanto os outros personagens recuam para o fundo, Consuelo avança.*

CONSUELO

*(Para si mesma)* Haverá marcas indiscutíveis, daqui a um tempo. Acredito que precisará prestar atenção. Poderia ser... *(Pausa)* Os pobres... os pobres... são terríveis, os pobres, quando se anunciam inevitáveis e... quase necessários, como um cometa. *(Pausa)* Dizem que talvez esta cidade seja abençoada por Deus por isto mesmo, pela enorme massa de maltrapilhos se empurrando às suas portas... sempre mais.

MALAPARTE

Pena que nenhuma bandeira da Europa seja da mesma cor rosa que transparece do salmão.

PRINCESA DE CÂNDIA

Quem sabe o que aconteceria no resto do mundo se uma, digo apenas uma bandeira da Europa, fosse da cor rosa dos salmões... e das cintas-liga das mulheres.

CONSUELO

Por sorte, tudo, na Europa, tende a desvanecer. É muito provável que estejamos nos aproximando de uma Idade Média cor-de-rosa salmão.

BILL

*(Curioso)* Please, what are you speaking about?

MALAPARTE

Colori.. toni... nuances.

LIZ

*(A Bill)* Oh, bastard dirty people! What have I said to you before?

FABRIZIO

*(A Malaparte)* Eppure siamo cortesi. Non gli abbiamo servito scugnizzo arrosto con granturco. O forse era questo che desideravano?

CONSULEO

*(Tra sé)* Eppure saggiamente. Senza protervia. Con rassegnazione. Sì... forse... ma non bisogna favoleggiare troppo con questa piaga. La guerra... in fondo... Ah, non si riesce a dormire. Come fare a chiudere occhio quando i lampi che accecano, bagliori, figure, sinistrano i vostri sogni, un tempo sicuri, principeschi... *(Ride con se stessa)*. Decisamente, Consuelo, mi stupisci. Dov'è finita la gemmea durezza della corona che porti?...Incubi, presagi, sogni... ma scherzi?

BILL

*(Mettendo la mano in un piatto)* I'd like to have another piece of... that.

LIZ

*(Acida)* Careful, honey! Remember, they're Lucretia Borgia's sons.

PRINCIPESSA DI CANDIA

Ah, sono certa che un giorno finiranno per chiederci scusa.

BILL

*(Curioso)* Please, what are you speaking about<sup>217</sup>?

MALAPARTE

Cores... tons... nuances.

LIZ

*(A Bill)* Oh, bastard dirty people! What have I said to you before<sup>218</sup>?

FABRÍCIO

*(A Malaparte)* E ainda somos gentis. Não lhes servimos pivete grelhado com milho. Ou quem sabe seja isso mesmo que desejavam?

CONSUELO

*(Para si mesma)* Mas, ainda, sabiamente. Sem arrogância. Com resignação. Sim... talvez... mas não precisa fantasiar demais com essa praga. A guerra... ao fundo... Ah, não se consegue dormir. Como fazer para fechar os olhos quando os relâmpagos cegam, fulgores, figuras arruinam os sonhos, outrora tranquilos, principescos um dia... *(Ri consigo mesma)* Francamente, Consuelo, me surpreendes. Onde está a dureza da gema da coroa que carrega?... Pesadelos, presságios, sonhos... mas estás de brincadeira?

BILL

*(Colocando a mão num prato)* I'd like to have another piece of... that<sup>219</sup>.

LIZ

*(Sarcástica)* Careful, honey! Remember, they're Lucretia Borgia's sons<sup>220</sup>.

PRINCESA DE CÂNDIA

Ah, um dia, tenho certeza, acabarão por nos pedir desculpa.

---

<sup>217</sup> Em inglês; tradução: "Com licença, do que estão falando?".

<sup>218</sup> Em inglês; tradução: "Oh, bastardo, sujo povo! O que eu te disse antes?".

<sup>219</sup> Em inglês; tradução: "Gostaria de pegar outro pedaço de... daquilo".

<sup>220</sup> Em inglês; tradução: "Cuidado, querido! Lembra-te, eles são os filhos da Lucrecia Borgia".

CONSUELO

Tutte le pagliacciate, prima o poi, hanno bisogno di una riparazione.

MALAPARTE

*(Soffocando una risatina nella salvietta)* Siete adorabile, Consuelo, quando vi costringete al sarcasmo. Ma gli americani, in fondo, non sono i soli a doverci chiedere scusa. Anche gli inglesi hanno vinto la guerra, ma non ci chiederanno mai scusa.

BILL

*(Ridendo)* Sure! And the Russians too.

LIZ

*(Disgustata)* Oh! The Russians! Shit!

FABRIZIO

A proposito, lo sapete che i russi mangiano marmellata di cane?

CONSUELO

Tutto questo mi disgusta. Ho orecchi per sentire ed occhi per vedere... io. Forse gli altri... i privilegi accecano... stordiscono. Ma... io... *(Sfidandosi)* Farete allora ammenda, vostra altezza? Certo! Ma siete proprio sicura che sia il disgusto di tutto questo, e non piuttosto la banale nausea di ingollare tutti i giorni mais bollito e spam americani... a spingervi a passare nelle file... nelle file di quelli che attendono ai cancelli...?

PRINCIPESSA DI CANDIA

L'altro giorno ho trovato un negro che mangiava a tavola con la famiglia del mio portiere. Un bel negro, molto cortese. Mi ha detto che se i soldati non mangiassero "spam" – si dice così? – avrebbero già conquistato Berlino.

CONSUELO

Io ho molta simpatia per i negri. Hanno almeno il colore delle loro opinioni.



CONSUELO

Todas as palhaçadas, cedo ou tarde, precisam de uma reparação.

MALAPARTE

*(Sufocando uma risadinha no lenço)* Consuelo, a senhora é adorável quando se obriga ao sarcasmo. Mas afinal não são apenas os americanos que devem nos pedir desculpa. Também os ingleses ganharam a guerra, mas nunca nos pedirão desculpa.

BILL

*(Rindo)* Sure! And the Russians too<sup>221</sup>.

LIZ

*(Indignada)* Oh! The Russians! Shit<sup>222</sup>!

FABRÍCIO

Por sinal, sabem que os russos comem geleia de cachorro?

CONSUELO

Tudo isso me desgosta. Eu tenho ouvidos para ouvir e olhos para ver... eu. Talvez, os outros ... os privilégios cegam... atordoam. Mas... eu... *(Desafiando-se)* Fará, então, emenda, sua alteza? Claro! Mas a senhora tem certeza mesmo de que seja o desgosto de tudo isso, e não a banal náusea por ingerir milho cozido e spam americano todos os dias... a empurrar a senhora para passar para as filas... as filas daqueles que estão esperando nos portões...?

PRINCESA DI CÂNDIA

Outro dia, encontrei um negro que comia à mesa com a família do meu porteiro. Um lindo negro, muito gentil. Me disse que se os soldados não comessem “spam”<sup>223</sup>, é assim que se fala? Já teriam conquistado Berlim.

CONSUELO

Eu tenho muita simpatia pelos negros. Pelo menos, têm a cor das próprias opiniões.

---

<sup>221</sup> Em inglês; tradução: “Claro! E os russos também!”.

<sup>222</sup> Em inglês; tradução: “Oh! Os russos! Merda!”.

<sup>223</sup> Patê suíno em lata.

FABRIZIO

Ci sono molti negri nell'esercito americano?

MALAPARTE

Ci sono negri dovunque. Anche nell'esercito americano.

BILL

*(Nervoso)* Please, what are you speaking about?

MALAPARTE

*(Scandendo le parole)* Colori. Toni. Nuances.

CONSUELO

*(Tra sé)* Inutile. Non si può arrestare il vento, la marea... l'arida scadenza degli astri... Ci saranno segni... tra qualche tempo. *(Pausa)* Non credo, ma bisognerà fare attenzione. Potrebbe essere... *(Dall'esterno giunge improvviso il rumore di un bombardamento. Tutti si guardano, tesi. Poi il fragore cessa, ma si odono dei rumori, un avanzare, un trafficare e l'elevarsi di un canto, di una litania sommessa, impaurita)*

MALAPARTE

*(Girandosi e ponendosi un dito sulle labbra)* Silenzio. Ascoltate. *(Silenzio. Si ode solo il mormorio esterno)*

CONSUELO

*(China la testa e sussurra, come in una preghiera)* La media noche es pasada:  
oh pequeña morena de algida cintura, oh pequeña de metàl y de melanconia... oh pequeña, oh luna muerta sobre la piedra dura. *(Stende il braccio, indica la porta)* Ascoltate... ascoltate...  
l'Angelo viene.

FABRÍCIO

Há muitos negros no exército americano?

MALAPARTE

Há negros em qualquer lugar. Também no exército americano.

BILL

*(Irritado)* Please, what are you speaking about?<sup>224</sup>

MALAPARTE

*(Soletrando as palavras)* Cores. Tons. Nuanças.

CONSUELO

*(Para si)* Inútil. Não se pode barrar o vento, a maré... a árida expiração dos astros... Ficarão marcas... daqui a um tempo. *(Pausa)* Não acredito, mas precisará tomar cuidado. Poderia ser... *(Do externo chega, repentino, o barulho de um bombardeio. Todos se entreolham, nervosos. Então, o estrondo para, mas escutam-se uns rumores, um avançar, um trafegar-se e o liberar-se de um canto, de uma litania calada, amedrontada)*

MALAPARTE

*(Virando-se e pondo um dedo nos lábios)* Silêncio. Ouvi. *(Silêncio. Escuta-se apenas o murmúrio externo)*

CONSUELO

*(Baixa a cabeça e sussurra como numa prece)* La media noche es pasada: oh pequeña morena de algida cintura, oh pequeña de metal y de melancolia... oh pequeña, oh luna muerta sobre la pietra dura.<sup>225</sup> *(Estica o braço, indica a porta)* Ouvi, ouvi... o Anjo vem.

---

<sup>224</sup> Em inglês; tradução: “Por favor, do que estás falando?”.

<sup>225</sup> Em espanhol; tradução: “Já passou da meia-noite, oh, pequena morena, com algida cintura, oh, pequena de metal e melancolia, oh, pequena, oh, lua morta, sobre a pedra dura”.

*Le luci si attenuano. Angelarè viene avanti, reggendo degli occhi rilucenti su un piatto d'argento. Avanza lentamente, seguita dalla folla. Ha un portamento altero, quasi da figura omerica. Il suo canto - lamento, ripetuto alla fine del ritornello in lingua napoletana, ossessivamente, è una specie di presagio, di enigma.*

*Chist'ucchie so' conche da lacrime formate,  
chist'ucchie so' vizie e ruvine, e 'na malia teneno ca nun se perde  
pe' chi latte avette d'e sventure d'o mare...*

*Guardali, gente mia: non sono veramente orribili?  
Simili a manichini ridicoli, terribili,  
strani sonnambuli dardeggiano non si sa dove... e la brezza li asciuga.  
Guardali qui, abbandonati.  
Dalla divina scintilla... Eppure, ancora qui, al cielo.  
Alzati, come se guardassero lontano... guardali: tu non li vedi mai verso il selciato piegare la  
luce appesantita...*

*Traversano così l'oscurità  
Senza confini, sorella del silenzio... guardali e grida:  
Oh città! Oh Città!... Mentre attorno a te il canto e il riso, e le urla.  
Come spire di serpente ti avvolgono...*

*Io, innamorata atrocemente solo della voluttà, io, vedi, così mi trascino... ma più di te inebetita,  
questo mi dico: che cosa?  
Che cosa cercano in cielo.  
Tutti questi ciechi? Che cosa?  
E perché non temi i Greci  
Anche quando ti portano i doni?  
Chist'ucchie so' conche de lacrime  
Furmate, chist'ucchie so' vizie e ruvine e 'na malia teneno  
ca nun se perde pe' chi latte avette  
d'e sventure d'o mare....*

As luzes diminuem. Angelinha vem na frente, equilibrando olhos reluzentes sobre um prato de prata. Avança lentamente, seguida pela multidão. Tem um porte altivo, parecido com uma figura homérica. Seu canto – lamento repetido ao final do refrão na língua napolitana, obsessivamente – é uma espécie de presságio, de enigma.

Estes olhos são conchas, de lágrimas formadas.

Estes olhos são vícios e ruínas e uma mágica têm que não se perde,  
para quem leite recebeu, das desventuras do mar....

Olhai-os, minha gente: não são, realmente, horríveis?

Semelhantes a manequins ridículos.

Terríveis, esquisitos, sonâmbulos.

Dardejam não se sabe onde... E a brisa os enxuga.

Olhai-os aqui, abandonados pela divina faísca...

No entanto, ainda aqui, ao céu levantados, como se olhassem longe... olhai-os:

Não os vedes nunca em direção à calçada, a dobrar a luz carregada...

Atravessam assim a escuridão

Sem confins, Irmã do silêncio...Olhai-os e grita:

“Oh, cidade! Oh, cidade!...” Enquanto em volta de ti, o canto, o riso e os gritos,

Como espirais de serpentes te envolvem...

Eu, apaixonada, terrivelmente, apenas pela voluptuosidade.

Eu, vede, me arrasto assim...

Porém mais que tu, abobada.

Isto me digo: O quê?

O que procuram no céu todos esses cegos? O quê?

E por que não temes os Gregos também quando te levam os dons?<sup>226</sup>

Estes olhos são conchas de lágrimas formadas.

Estes olhos são vícios e ruínas,

mas uma mágica que não se perde têm,

para quem leite recebeu, das desventuras do mar...

---

<sup>226</sup> Refere-se à fala de Laocoonte “timeo Danaos et dona ferentis” (VIRGILIO, 1971, versos 46-49).

Mentre Angelarè ripete il suo ritornello, Consuelo lentamente alza un braccio. Gli uomini escono, tranne il Cameriere, che resta sul fondo. Candia, Consuelo e le donne abbigliano Angelarè fino a trasformarla in una sontuosa statua di madonna barocca. Poi, lentamente, Consuelo e la Principessa di Candia abbandonano la scena. Due donne si inginocchiano davanti ad Angelarè.

#### TAMMURRIATA NERA

*In scena sono rimasti la statua di Angelarè, due donne inginocchiate e il cameriere. Entrano, successivamente, la Sciantosa, il Guappo, Zeza-Pulcinella e il Vecchio, con una caffettiera in mano. Dopo un po' entrano anche Malaparte, Bill e Liz.*

#### IL CAMERIERE

Ccà, ormai, nun ce stà cchiù niente a trafficà: s'è già trafficate tutte cose, pure chello che apparentemente pareva in- trafficabile... io nun saccio si a chistu punto ci amma disperà – perché la merce da barattare, tutta la merce, sta per finire – oppure amma essere contente, amma essere felice... ammesso e non concesso che sia lecito essere contente, essere felice... del nulla che ci rimane...

#### ZEZA – PULCINELLA

*(Con un saltello)* Se dice: 'o ppoco è de Ddie e assaie è d'e cannarute...

#### IL GUAPPO

*(Affilando una molletta)* Sangue, carne, nervi, muscoli: a peso, a chilogramme, a quintale, a tonnellate... Ih ch'affare! Ih ch'affare!

#### IL CAMERIERE

Io dico spesso che l'arte della fotografia nun serve a niente si nun putimme futugrafà pure 'a faccia 'e Ddio, e accussì dimustrà a chesta città e a chesta ggente, ca so addivintate Babilonia, ca Isse esiste, ca Isse ce stà...e che quanto prima adda tirà tutte 'e nuraghe a lo pettine... peccate... pecchè... pecchè... nun ce facimme illusione...'e peccate, prime o aroppe, se scontano, altroché, si se scontano.

Enquanto Angelinha repete o seu refrão, Consuelo, lentamente, levanta um braço. Os homens saem, menos o Garçom, que fica ao fundo. A Princesa de Cândia e as mulheres vestem Angelinha até torná-la uma suntuosa estátua barroca de Nossa Senhora. Então, lentamente, Consuelo e a Princesa de Cândia abandonam a cena. Duas mulheres se ajoelham na frente de Angelinha.

#### TAMMURRIATA NERA<sup>227</sup>

*Em cena ficaram a estátua de Angelinha, duas mulheres ajoelhadas e o garçom. Entram, sucessivamente, a Vedete, o Guapo, Zeza/Pulcinella e o Velho, com uma cafeteira na mão. Um pouco depois entram Malaparte, Bill e Liz.*

#### O GARÇOM

Aqui, infelizmente, não tem mais nada para traficar. Já se traficou tudo o que se podia, até o que parecia, aparentemente, intraficável... Eu não sei se, a essa altura, devemos nos desesperar, porque a mercadoria para barganhar, toda a mercadoria, está acabando, ou se, pelo contrário, devemos estar contentes, devemos ser felizes... desde que seja lícito ser contente, ser feliz... com o nada que nos resta.

#### ZEZA/PULCINELLA

*(Com um saltinho)* Diz-se: o pouco é de Deus, e o muito é dos gananciosos.

#### O GUAPO

*(Afiando uma faca)* Sangue, carne, nervos, músculos, a peso, a quilos, a quintos, a toneladas... Que negócio! Que negócio!

#### O GARÇOM

Eu digo, frequentemente, que a arte da fotografia não presta pra nada se não podemos fotografar também a cara de Deus e assim demonstrar a esta cidade e a este povo, que se tornaram uma Babilônia, que Ele existe, que Ele está aqui... e que, o quanto antes, ou depois, o erro aparece, os pecados... pra que... pra que... não tenhamos ilusão... os pecados, cedo ou tarde, se pagam, é certo que se pagam...

---

<sup>227</sup> Canção napolitana, letra de Edoardo Nicolardi (1878-1954), música de E. A. Mario (1884-1961), escrita em 1917 (PALIOTTI, 2000, p. 223).

## LA SCIANTOSA

*(Sollevandosi)* Ho ancora uno spettacolo da preparare. Uno solo: Reginella, Ninì Tirabusciò, ma uno solo, come si era detto.

## IL VECCHIO

*(Scatarrando, saggio)* La differenza, signori mie, sta tutta qua: l'americane s'accattano 'e nemice lloro, e nuie, invece, c'e vvennimme.

## IL CAMERIERE

E chesta, sotto mio modesto parere, è l'unica legge naturale, come se dice, ca c'è rimasta e ca continua a funziunà dint'a sta machina senza chiù ciste addò continuammo a... *(si gratta pensoso la testa, non ricordando la parola)*

## MALAPARTE

*(Entrando, in tono indifferente)* Vivere.

## BILL

*(A Malaparte)* Please, what you mean with "vivere"? *(Malaparte alza le spalle. Allora Bill si rivolge a Liz con lo sguardo)*

## LIZ

"Vivere"? It means to win a war.

## IL CAMERIERE

E' 'na parola! E che d'è vivere fare l'arte dei pazzi da mattina a sera? E che d'è, vivere, fare tutto il contrario delle cose che da secoli e secoli si sono sempre fatte per diritte, che saccio: scambiare 'a notte p'ò juorne, 'o vecchio p'ò giuvinotte, 'a femmina pe l'omme e viceversa? 'Na creatura appena appena staccata d'ò piette d'a mamma pe' 'na cocotta incallita, o, al contrario, si è masculille, pe nu trafficante già esperte di tutti i dedali, le grotte, gli oscuri vichi della psiche umana?



## A VEDETE

*(Levantando-se)* Tenho ainda um espetáculo pra preparar. Apenas um: Reginella<sup>228</sup>, Nini Tirabusciò<sup>229</sup>, mas apenas um, como foi dito.

## O VELHO

*(Escarrando, sábio)* A diferença, meus senhores, está toda aqui: os americanos compram os próprios inimigos, e nós, pelo contrário, os vendemos.

## O GARÇOM

E essa, na minha modesta opinião, é a única lei natural, como se diz, que ficou e que continua funcionando dentro desta máquina sem mais pinga, onde continuamos a... *(coça, pensativo, a cabeça, não se lembrando da palavra)*

## MALAPARTE

*(Entrando, com tom indiferente)* ... viver.

## BILL

*(A Malaparte)* Please, what you mean with “viver”?<sup>230</sup> *(Malaparte dá de ombros. Então, Bill volta o olhar para Liz)*

## LIZ

“Viver”? It means to win a war<sup>231</sup>.

## O GARÇOM

Besteira! Como assim, viver é fazer a arte dos loucos de manhã e de noite? Como assim, viver é fazer todo o contrário das coisas que por séculos e séculos sempre se fizeram por direito, tipo: trocar a noite pelo dia, o velho pelo jovem, a mulher pelo homem e vice-versa? Um nenê logo, logo separado do peito da mãe por uma mundana inveterada, ou, pelo contrário, se for homenzinho, por um traficante, já experto em todos os labirintos, os antros, os obscuros becos da psique humana?

<sup>228</sup> Canção napolitana, letra de Libero Bovio (1883-1942), escrita em 1917 (PALIOTTI, 2000, p. 217).

<sup>229</sup> Canção napolitana, letra de Salvatore Gambardella (1871-1913) escrita em 1911 (PALIOTTI, 2000, p. 178).

<sup>230</sup> Em inglês; tradução: “Por favor, o que queres dizer com ‘viver’?”.

<sup>231</sup> Em inglês; tradução: “‘Viver’? Significa vencer a guerra”.

## LA SCIANTOSA

Uffà! No, stasera no. Niente spettacolo. Non posso muovermi da questo posto. Sono l'unica stella che c'è rimasta...

## ZEZA – PULCINELLA

Pagliericci pe' terra nun truove, e p'o mare nun truove taverne...

## IL GUAPPO

Ih ch'affare! Ih ch'affare! A tonnellate, a quintale, a chilogramme, a peso: muscoli, nervi, carne, sangue.

## IL VECCHIO

*(A Malaparte)* Signurì, signurì... c'ora so, pe' piacere? E già mezzanotte, o no?

## MALAPARTE

*(Ai turisti)* Dovete riconoscere che è una cosa da nulla, in questa città, far passare il tempo.

## BILL e LIZ

*(Insieme, guardandosi in faccia)* Oh yeah! This is the best show all over the world. Wonderful!

## IL CAMERIERE

E che d'è 'na cosa logica invertire il sangue in acqua, il nobile in pezzente, il protervo nell'uomo dabbene... e una casa *(indica col dito l'ambiente attorno)*, una casa fino a poco fa onesta, discreta, fiera dei suoi affetti... nell'ultimo dei postriboli... in un lupanare..in un bordello!

## ZEZA – PULCINELLA

Uè! Uè! Uè! Ggente, popolo, amice, currite, currite, currite: se stanno appiccicanno 'o mare e 'a rena!

## IL GUAPPO

*Seh! 'A meglià mercanzia v'a dongh'io! Sangue, nierve, muscole, carne: ih c'affare! Ih c'affare!*

A VEDETE

Ishh! Não, esta noite, não. Nada de espetáculo. Não posso ir embora deste lugar. Sou a única estrela que ficou aqui...

ZEZA/PULCINELLA

Palhas no chão não se acham, e pelo mar não se acham lanternas...

O GUAPO

Que negócio! Que negócio! A toneladas, a quintos, a quilos, a peso: músculos, nervos, carne, sangue.

O VELHO

*(A Malaparte)* Sinhurí, sinhurí... que horas são, por favor? É já meia-noite, não é?

MALAPARTE

*(Aos turistas)* Deveis reconhecer que é uma coisa fácil, nesta cidade, fazer passar o tempo.

BILL e LIZ

*(Juntos, olhando-se na cara)* Oh yeah! This is the best show all over the world. Wonderful!

O GARÇOM

E o que que é? Uma coisa lógica converter o sangue em água, o nobre em miserável, o atrevido no homem de bem... e uma casa *(indica com o dedo o ambiente em volta)*, uma casa, até pouco tempo atrás honesta, orgulhosa dos seus afetos... no último dos prostíbulos... num lupanar... num bordel!?

ZEZA/PULCINELLA

Ô! ô! ô! Gente, povo, amigos, depressa, depressa, depressa! Estão brigando o mar com a areia!

O GUAPO

Ehi! A melhor mercadoria, eu que a dou! Sangue, nervos, músculos, carne: Que negócio! Que negócio!

## IL VECCHIO

La differenza, signore mie, sta tutta ccà: l'americane ce vvenno 'e nemice lloro, e nuie, invece, ce l'accattamme... *(La Sciantosa va verso Malaparte. Gli porge la mano. Malaparte gliela rovescia, baciandole il polso)*

## LA SCIANTOSA

Ma è solo rimandato, vero? Lo farò meglio con qualche numero in più... Peccato, però... sarebbe stato bello... come si era detto. *(Resta immobile)*

## BILL

*(A Malaparte)* I must remember to you, gentleman... I must.

## LIZ

Now I understand... this bastard, but charming charming Italian people!

## MALAPARTE

*(Al vecchio)* Avete già preparato il vostro caffè? Dico a voi, nonno!

## IL CAMERIERE

Prendete questa casa, per esempio: se le sue mura potessero parlare, se avessero bocche... embè, parola mia, le sentireste parlare di scienza, filosofia, arte, musica, pittura, tanta è stata la nobiltà, la sapienza che da sempre le hanno abitate... ma invece, lo sapete adesso, in questo momento, proprio adesso, cosa sto per fare? Cosa io mi appresto a fare? Sì? *(Fa un ampio gesto con le braccia)* Ebbene, signori, io lo trasformo questo luogo; io lo trucco; io lo camuffo: io l'apparecchio, questo luogo... per una sala di tolleranza... per una sala di vendita, notte e giorno...per un'enorme colossale formidabile esposizione di carne... Eh, eh..! Non è un'operazione facile, eh no! Non è una cosa da tutti, da dilettanti, da perdigiorno... eh, no! Per questo ci vogliono tecnici, persone rifinite... mani, occhi, anime addestrate! In una parola, in una parola... Servi, signori, servi! Ma per cosa, direte voi... per cosa, in che cosa bisogna specializzarsi, qual è lo scopo, la finalità di questo duro apprendistato... di questo... per cosa... in cosa... a cosa?

## O VELHO

A diferença, minhas senhoras, está toda aqui: os americanos nos vendem os inimigos, e nós, ao contrário, os compramos... (*A Vedete vai até Malaparte. Estende-lhe a mão. Malaparte vira-a e lhe beija o pulso*)

## A VEDETE

Mas é apenas adiado, não é? Vou fazer ele bem melhor com algum número a mais... Porém que pena! Teria sido lindo... como a gente disse. (*Fica imóvel*)

## BILL

(*A Malaparte*) I must remember to you, gentleman... I must.<sup>232</sup>

## LIZ

Now I understand... this bastard, but charming charming Italian people!<sup>233</sup>

## MALAPARTE

(*Ao Velho*) Já preparou o seu café? Digo ao senhor, vovô!

## O GARÇOM

Considerai esta casa, por exemplo: se as suas paredes pudessem falar, se tivessem bocas... eh, palavra minha, as escutaríeis falar de ciência, filosofia, arte, música, pintura, tamanhas foram a nobreza, a sabedoria que desde sempre a habitaram... mas, ao contrário, sabeis agora, neste momento, logo agora, o que estou pra fazer? O que eu me disponho a fazer? Sim? (*Faz um amplo gesto com os braços*) Muito bem, senhor, eu transformo este lugar. Eu o maquio. Eu o camufla. Eu arrumo este lugar... como uma sala de tolerância... como uma sala de venda, noite e dia... como uma enorme, colossal, formidável exposição de carne... Eh, eh...! Não é uma empreitada fácil, eh, não! Não é uma coisa pra todos, para principiantes, pra perdedores de dias... eh, não! Pra isso são necessários técnicos, pessoas impecáveis... mãos, olhos, almas treinadas! Numa palavra, numa palavra... servos, meu senhor, servos! Mas pra quê? O senhor dirá, pra quê? Pra que é que preciso me especializar, qual é o objetivo, a finalidade desta dura aprendizagem... deste... pra quê... em quê... a quê?

<sup>232</sup> Em inglês; tradução: “Eu devo te lembrar, cavalheiro... Eu devo...”.

<sup>233</sup> Em inglês; tradução: “Agora entendi... este bastardo, mas charmoso, charmoso povo italiano!”.

*(Ha una pausa, un tentennamento)* Ecco, questo è il punto: Perché? Why? Pourquoi? Warum ? Por que ? Perché... in una cosa e per una cosa... qua... non bisogna fare nessuna differenza. Bisogna cambiare, invertire, trasformare tutto... non badando al più e al meno, alle forme, ai colori, ai sapori disuguali... bisogna addestrarsi solo a fare equivalenze... livellamenti... somiglianze *(Ride)* Perché se nulla è misura di nulla... allora...

LA SCIANTOSA

Ho ancora uno spettacolo da preparare. Anzi due. E questa volta non baderò affatto a quello che si era detto.

IL GUAPPO

Uh c'affare! Ih c'affare! Cambierò attività. Sul mercato c'è troppa concorrenza... troppa competizione... ma che ne farò di tutta la merce accumulata?

IL VECCHIO

*(A Malaparte)* Signurì, signurì... 'o rilogio vuosto... nun funziona buono. Ccà, le ore nun so' 'e stesse ca sonano in America...

BILL

*(A Malaparte)* Thank you, gentleman: it's been wonderful, wonderful show.

LIZ

I understand, now: Italians are the best actors all over the world! *(Tra I denti)* Bastard!

ZEZA – PULCINELLA

*(Al Cameriere)* Allora... allora... Je nun pozze sta cchiù dint'a sta scatola 'e disce rutte p'aspettà ll'ora da morte... *(La sua voce si fa stridula, tormentata, interrogativa)*

Allora? Allora? Allora?

*(Há uma pausa, uma hesitação)* Eis, este é o ponto: Perché? Why? Pourquoi? Warum? Por quê? Porque... em uma coisa e para uma coisa... aqui... não é preciso fazer alguma diferença. Precisa mudar, inverter, transformar tudo... não cuidando do mais e do menos, das formas, das cores, dos sabores desiguais... precisa se adestrar apenas para fazer equivalências... nivelamentos... semelhanças. *(Ri)* Porque se nada é medida de nada... então...

#### A VEDETE

Tenho ainda um espetáculo pra fazer. Aliás, dois. E, desta vez, não prestarei atenção àquilo que foi dito.

#### O GUAPO

Uh, que negócio! Ih, que negócio! Vou mudar de atividade. Tem concorrência demais no mercado... competição demais... mas o que vou fazer com toda a mercadoria acumulada?

#### O VELHO

*(A Malaparte)* Sinhurí, sinhurí... o seu relógio... não funciona bem. Aqui, as horas não são as mesmas como na América...

#### BILL

*(A Malaparte)* Thank you, gentleman: it's been wonderful, wonderful show<sup>234</sup>.

#### LIZ

I understand, now: Italians are the best actors all over the world! *(Entre dentes)* Bastard<sup>235</sup>!

#### ZEZA/PULCINELLA

*(Ao Garçom)* Então... então... Eu não posso mais ficar nesta caixa de discos arranhados pra esperar a hora da morte... *(A sua voz se torna estrídula, atormentada, interrogativa)*

Então? Então? Então?

<sup>234</sup> Em inglês; tradução: "Muito obrigado, cavalheiro, foi maravilhoso, um maravilhoso espetáculo!"

<sup>235</sup> Em inglês; tradução: "Entendi, agora. Os italianos são os melhores atores do mundo! Bastardos!"

Tammurriata nera

Je nun capisco 'e vvote che succede... E chelle ca se vede

Nun se crede! Nun se crede!

E' nato nu criaturo niro niro, e a mamma 'o chiama Giro,  
ssissignore, 'o chiama Giro! Seh! Gira e vota , seh!

Seh! Vota e gira, seh!

Ca tu 'o chiamme Ciccio o 'Ntuono,  
ca tu 'o chiamme Peppe o Giro, chilo 'o ninno è niro niro,  
niro niro comm'a che.

'O contano 'e cummare chist'affare:

"Sti fatte nun so' rare,  
se ne contano 'a migliare!

'E vvote basta sulo na guardata, e 'a femmina è restata  
sott'a botta 'mpressiunata. Seh! 'na guardata seh!

Seh! 'Na 'mpressiona seh!

Va truvanno mo chi è stato

C'ha cugliuto bbuono 'o tiro: cillo 'o fatto è niro niro,  
niro niro comm'a che!

Ha ditto 'o parulano: "Embè parlammo: pecchè si raggiunammo  
chistu fatto ce 'o spiegammo!

Addò pàsteno 'o grano, 'o ggrano cresce, riesce o nun riesce,  
sempe è grano chello ch'esce". Me'! Dillo a mamma, mè!

Me'! Dillo pure a me.

Ca tu 'o chiamme Ciccio o 'Ntuono, ca tu 'o chiamme Peppe o Giro, chilo 'o ninno è niro niro,  
niro niro comm'a che!

'E signorine e Capodichine fann'ammore cu 'e marrucchine, 'e marrucchine se votteno 'e lanza,  
'e signorine cu 'e panze annanze. American express damm'o dollaro Ca vaco 'e pressa,  
sinò vene a polis,

mette 'mmane addò vo isse,

Aiere sera a Piazza Dante

'o stommache mie era vacante si nun era po'contrabbande, già mò stev'o campusante.

E levat'a pistuddà,



Tammurriata nera

Eu não entendo às vezes o que acontece. E aquilo que se vê,

Não se crê! Não se crê! Nasceu um bebê negro, negro.

A mãe o chama Giro,

Sim, senhor, o chama Giro! É! Gira e vira, é!

É! Vira e gira, é!

Pode ser Chico ou Tom. Pode ser Zeca ou Giro,

Fato é, o bebê é negro, negro, negro, negro, como um rei.

Contam as comadres esse caso: “Esses casos não são raros,  
se contam aos milhares!

Às vezes basta só uma olhada. E a mulher fica

sob o golpe impressionada. É! Uma olhada, é!

É! Uma pressão, é!

Vai saber agora quem foi. Quem acertou bem o tiro.

Aquele fato é negro, negro, negro, negro, como um rei.

Disse o feirante: “Então, falemos: Porque se raciocinarmos

Este fato nós nos explicamos! Onde semeia milho, milho cresce. Querer ou não querer,

Sempre é milho o que se mexe”. Meh! Diga pra mamãe! Meh!

Meh! Diga pra mim também!

Pode ser Chico ou Tom. Pode ser Zeca ou Giro,

Fato é o bebê é negro, negro, negro, negro, como um rei!

A senhorita em Capodiquino faz o amor com o marroquino, o marroquino a linha lança,

a senhorita com a pança avança. American express, me dá um dólar?

Que estou com pressa,

senão vem a polís,

mete a mão na bananice. Ontem à noite, na Praça Dante, o estômago meu tava vazio,

se não fizesse contrabando, já estaria no campo-santo.

Lay that pistol down,

e levat'a pistuddà, e pissittocchi mama e levat'a pistuddà.

'e signorine napulitane

fanno 'e figlie cu 'e mericane, ce vedimme oggi e dimane 'miez'a porta Capuana.

Sigarette Papà, caramelle mamà, biscuitt'e bambine,

due dollar'e signorine.

E Ciccillo 'o vecchio pazze. S'arrubbaie 'e matarazze, e l'America pe' dispetto

l'ha scippato 'e pile a pietto. Aiere sera magnaie pellecchie, 'e capille 'ncopp'e recchie,

'e capille, 'e capille

e 'o recott'e camomille. 'O recotto, 'o recotto

'e fresella cu'a carna cotta, 'a fresella, 'a presella

e Zi Monaco ten'a zella .

American express...ecc.

*Entra un bambino. Porta l'impermeabile-pelle. Lo sorregge per un attimo, poi lo lascia cadere.*

*Dice:*

IL BAMBINO

Se rispettano i templi e gli dei dei vinti, i vincitori si salveranno. *Il Vecchio, girando del caffè in una tazzina, dice con tono saggio*

IL VECCHIO

Adda passà... adda passà 'a nuttata. *(Il cameriere, con una rivoltella, lo ammazza)*

SIPARIO

Lay that pistol down,  
pistol packin' mama lay that pistol down.

As senhoritas napolitanas fazem filhos com os americanos, nos vemos à paisana  
no meio da Porta Capuana. Cigarro, Papai; caramelo, mamã; biscuit, meninos,  
dois dólares a senhorita.

E Titilo, o velho louco,  
roubou do muito e do pouco e a América, por vingança,  
lhe esvaziou a pança.

Ontem à noite comi dobradinha, cabelos pra cima da orelhinha, cabelos, cabelos,  
e a ricota com velos. A ricota, a ricota,  
biscoito de queijo, empacota o biscoito, o biscoito,  
e tio Zé fica no moito.

American express.... etc.

*Entra um menino. Veste a impermeável-pele. Segura ela por um momento, depois a deixa cair.  
Diz:*

O MENINO

Se respeitarem os templos dos vencidos, os vencedores se salvarão. (*O Velho, misturando o  
café em uma xicrinha diz, com tom sábio*):

O VELHO

Deve passar... deve passar a noite<sup>236</sup>. (*O garçom, com um revólver, o mata*)

CORTINA

---

<sup>236</sup> Fala do personagem Gennaro Jovine na comédia *Napoli Milionaria!*, do dramaturgo, diretor e ator Eduardo De Filippo (1900-1984), escrita em 1945 (DE FILIPPO, 1950, p. 98).

### 3.4 Co'Stell'Azioni

Cantilena Liturgica

Tantum Ergo, Sacramentum, veneremur cernui,  
 et antiquum documentum novo cedat ritui,  
 praestat fides supplementum sensuum defectui...  
 Ammore, Ammore, Ammore, paraviso e fuoco eterno,  
 si ' vveleno e calamita,  
 tu si' 'a morte e tu si' 'a vita,  
 Ammore, Amore...  
*(poi, daccapo, senza soluzione di continuità)*

Tantum Ergo, Sacramentum, veneremur cernui... (eccetera)

### Con'Stel'Ações

Cantilena Litúrgica

Tantum Ergo, Sacramentum, veneremur cernui,  
 et antiquum documentum novo cedat ritui,  
 praestat fides supplementum sensuum defectui...<sup>237</sup>  
 Amor, Amor, Amor, paraíso e fogo eterno,  
 és veneno e imã,  
 tu és a morte e tu és a vida,  
 Amor, Amor...  
*(então, desde o início, sem solução de continuidade)*

Tantum Ergo, Sacramentum, veneremur cernui... (et cetera)

---

<sup>237</sup> Em latim; tradução: “O Sacramento Tão Sublime, veneremos curvados, e a antiga lei dê lugar ao novo rito, a fé venha suprir a fraqueza dos sentidos” (Fragmento do *Pange lingua*, hino medieval escrito por São Tomás de Aquino).

## Anime Vedette

– I –

Porta, in una notte come questa, dispiacere,  
 recare a voi disturbo, in fondo all'occhio, al cuore, sia  
 che lo spettro che v'arriva è pura fiamma,  
 sia che provenga solo da una debole scintilla.  
 Una delle prime sorprese della vita, a ritornarci,  
 consiste nel sentirsi costretti a spiegazione, di  
 continuo. Di continuo essa non vi mostra che una  
 superficie dentro cui ficcare, a spiegazione, il contorno  
 delle forme che assumete. 'Nu foglio, vi tende,  
 un gran numero di volte ripiegato su se stesso, l'orma  
 vostra, vi addita, il segno,  
 che state, e daccapo, ricalcando.  
 Che state, di continuo, e nero sopra bianco, barrando le  
 caselle dei registri, minime e meschine superfici di  
 calcolo di vita.  
 Spettri, allora. Spiriti. Volubili volute di fiamma o di  
 scintilla.  
 Fantasmi. Larve. Ombre. Assidue, trasparenti  
 apparizioni,

## Almas Sentinelas

– I –

Causa, numa noite como esta, desprazer,  
 trazer a vós distúrbio, no fundo do olho, do coração, seja porque o  
 espectro que vos chega é pura chama, seja porque provenha só de uma  
 débil centelha.  
 Uma das primeiras surpresas da vida, ao revê-la,  
 consiste em se sentir obrigado à explicação, sempre.  
 Sempre ela nada vos mostra a não ser uma superfície  
 dentro da qual enfiar, ao modo de explicação, o contorno  
 das formas que assumis. Um papel, vós tendes,  
 um grande número de vezes dobrado sobre si mesmo, vossa pegada,  
 ela vos aponta o sinal,  
 de que estais, e de volta ao início, repisando.  
 Que estais, sempre, é preto no branco,  
 marcando os quadradinhos dos registros, mínimas e mesquinhas  
 superfícies de cálculo de vida.  
 Espectros, então. Espíritos. Volúveis volutas de chama ou de  
 centelha.  
 Fantasmas. Larvas. Sombras. Assíduas, transparentes  
 aparições,

benigne o minacciose. Estenuati sembianti, se volete,  
 tutti a biacca da istrione,  
 che arrivano da altrove e, da non visti, sibillini,  
 consigliarvi, nell'orecchio, qualche cosa.  
 Luce rifratta in sette, per la Fisica, porzioni o  
 posizioni di colore.  
 Striscia allungata, variamente accalorata, ottenuta  
 catturando d' 'o sole 'nu poco d'elettrica saliva,  
 strizzandola da un prisma, da un reticolo, umiliandola  
 a labirinto, o schiacciandola, minùta, sulla sindone  
 biancastra dello schermo.  
 Zona termica oscura, invisibile ai più,  
 che si trova al di là del rosso-desertico fianco di  
 Hélios, dio de' Muort' 'e Friddo,  
 da destra, dal lato dello Spirito, facénnese 'a croce.  
 O intermico e neutro sito oscuro, invisibile anche  
 questo, che si tende oltre il viola spezzato della Scia,

benignas ou ameaçadoras. Extenuados semblantes, se quiserdes,  
 todos de alvaiade de histrião,  
 que vêm do além e, não visíveis, sibilinos,  
 aconselham-vos, ao ouvido, qualquer coisa.  
 Luz refratada em sete, segundo a Física, porções ou posições  
 de cor.  
 Listra alongada, variadamente aquecida, obtida  
 capturando do sol um pouco da elétrica saliva,  
 espremendo-a de um prisma, por uma retícula, humilhando-a no  
 labirinto, ou esmagando-a, miúda, no sudário  
 esbranquiçado da tela.  
 Zona térmica escura, invisível aos demais,  
 que fica além do vermelho-desértico fianco de  
 Hélios, deus dos Mortos de Frio,  
 à direita, do lado do Espírito, fazendo o sinal da cruz.  
 O atérmico e neutro lugar escuro, invisível também esse, que se estende  
 além do roxo despedaçado da Trilha,

da sinistra, dal lato della Fine,  
sussurrando l'insàcro, alchémico Amen-dùs,  
a tuccàrse, cristiani, cu 'e ddéte ncopp' 'a spalla.

à esquerda, do lado do Fim,  
sussurrando o profano, alquímico Amém-dus,  
a tocar-se, cristãos, com os dedos nos ombros.

– II –

Mo' io ve pozzo parlà dint' 'a sta luce, pecché, 'o  
vveco,  
vuie tenite ll'uocchie nchiuse.

Malate, ve fa 'a luce, sonnolenti, contenti, comme  
chi s'allécc' 'a freva, stanne stiso int' 'a lentezza,  
nell'arresto, o rachitismo, d' 'o Tempo, de'  
Stagioni.

Da noi, no. Da noi la velocità è molto più  
importante che da voi.

Non parlo della velocità che si sposta da un punto  
all'altro,  
del meccanico ondulare dei minuti, ruota delle cose,  
no,  
ma della velocità che non si muove, non si sposta,  
della velocità-in sé, io parlo.

Da noi essa è visibile, riluce.

Se si mette la mano in mezzo ai raggi, taglia.

– II –

Agora vos posso falar dentro dessa luz, porque  
o vejo,  
vós tendes os olhos fechados.

Doentes, vos torna a luz, sonolentos, contentes, como  
quem lembe a febre, estando estirado, na lentidão,  
na catatonia, no raquitismo, dentro do Tempo das  
Estações.

Entre nós, não. Entre nós a velocidade é muito mais importante do que  
entre vós.

Não falo da velocidade que se desloca de um ponto  
a outro,  
do mecânico ondular dos minutos, da roda  
das coisas, não,  
mas da velocidade que não se move, não se desloca,  
da velocidade em si, eu falo.

Entre nós essa é visível, reluz.

Se se mete a mão no meio dos raios, ela os corta.



A nnuie invece vuie nunc e vedite, ‘um ce  
 sentite,  
 stanne stise, comme state, int’ ‘a lentezza.  
 Ammenoché nunn’ ‘o vvulimme nuie,  
 come adesso, comm’ è mo’.  
 Vuie stesse, a nnuie, ce putite trapassà a nu  
 punto A n’ ato, senza ce fa male, niente. Mai.  
 La velocità, da noi, è così forte,  
 che ci pone in uno stato di silenzio, di monotonia.  
 Non permanente, no, pecché s’aràpe,  
 ogne tanto se spalanca, e lassa respirà nu poco ‘e  
 vita: strilli, allùcchi, gemiti, sospiri,  
 ma come congelati, ibernati, ridotti a mero gesto,  
 anzi: ridotti a pantomima, finta, congelata,  
 ibernata, di ciò che è detto gesto in mezzo a voi.  
 E io ve ncontro, stanotte, ve ncuntramme,  
 trasimme, stanotte, nella spiegazione,  
 transitammo, stanotte, nei registri, pe’ caselle,  
 iamme, o superfici, minime e meschine, in  
 quanto che nu varco s’è arapùto nel veloce,  
 raggèra ca riluce,

A nós, ao contrário, vós não vedes,  
 vós sentis  
 estando estirados, como vós estais na lentidão. A menos que não o  
 desejemos como agora,  
 como agora, como é já.  
 Vós mesmos, a nós, podeis trespassar de um ponto ao outro, sem nos  
 fazer mal, nada. Nunca.  
 A velocidade, entre nós, é tão forte,  
 que nos põe em um estado de silêncio, de monotonia. Não permanente,  
 não, porque se abre,  
 de vez em quando se escancara e deixa respirar um pouco de vida;  
 estrilos, gritos, gemidos, suspiros,  
 mas como congelados, hibernados, reduzidos a mero gesto, aliás:  
 reduzidos a pantomima, falsa, congelada, hibernada, daquilo que é dito  
 gesto entre vós.  
 E eu vos encontro, esta noite, vos encontramos, entramos,  
 esta noite, na explicação,  
 transitamos, esta noite, nos registros,  
 pelos quadradinhos vamos, ou superfícies, mínimas e mesquinhas,  
 enquanto que uma passagem se abriu no veloz,  
 auréola que reluz,

nell'immobile- che corre,  
 nella pace, o monotonia, o stasi, ca se smerza  
 int' 'o rummòre,  
 che nel chiasso dell'umano s'arrevòta,  
 nell'instabilità, follia, passione.

“Ammuina è bbona p' 'a guerra!” –  
 Nunn' è accussì che v'esprimete voi? – J è  
 bbona, certo, 'a guerra!  
 Bbuono, sì, è il conflitto, 'o pòlemos: tutto sott'  
 'e ncoppa: padre d'ogni cosa, pur' 'e ll'ordine,  
 'a raggione...  
 E nnuie ce iamm'arinto: simme scennùte ccà  
 Pe cchesto:  
 pe ffà ammuina, pe ffà 'a guerra, mmiezz 'a  
 vvuie, crià nu poco 'e vita, pe mezz'ora,  
 nziem'a vvuie.

no imóvel – que corre  
 na paz, ou monotonia, ou estase,  
 que se revira em meio ao rumor,  
 que no clamor do humano se revolta,  
 na instabilidade, loucura, paixão.

“Bafafá é bom pra guerra!”  
 Não é assim que, aí, vós exprimis?  
 E é boa, certo, a guerra!  
 Bom, sim, é o conflito, o Pólemo:  
 tudo às avessas: pai de toda a coisa, também da ordem,  
 da razão...  
 E nós vamos dentro: descemos aqui  
 pra isso:  
 pra fazer bafafá, pra fazer a guerra, em meio  
 a vós, criar um pouco de vida, por meia hora,  
 junto a vós.

– III –

‘Nfettarce ‘a stessa freva, sonnolenta, contenta, ca  
v’alleccàte vuie,

dell’uguale lentezza, o arresto, rachitismo, d’ ‘o  
Tempo, de’ Stagioni.

Rare, inesistenti cose, tra di noi,

e ca tenite vuie, invece, gente umana, i vivi,

azzeccate sott’a pelle, quasi, comm ‘a vvene,  
capillari.

Ah! Io ve parlo, ve tocco, che bellizze, che sollievo!

Teng’ancora astipàto nu ricordo ‘e stu sollievo.

Ero n’acqua, na vota, sapite? Che pigliava le forme,  
le anse, ‘e na butteglia, e che tutto giudicava  
dal “principio” ‘e chella forma.

Ognuno ‘e nuie, in fondo, è ssulo na butteglia,  
che stampiglia nu semblante diferente a stessa  
acqua, *e che sente sollievo, bellezza, al ricordo di  
quell’acqua, multiforme, c’ ‘o ienchéva, saglienno,  
dint’ ‘o vvrito.*

*Adesso, svacantati, inariditi, larve –*

– III –

Nos infectarmos com a mesma febre, sonolenta, contente,  
que vós vos lambem,

de igual lentidão, ou catatonia, raquitismo, do  
Tempo, das Estações.

Raras, existentes, entre vós,

e que tendes vós, gente humana, os vivos,

coladas sob a pele, quase, como as veias,  
capilares.

Ah! Eu vos falo, vos toco, que belezas, que alívio!

Ainda tenho guardada uma recordação desse alívio.

Eu estava na água, uma vez, sabeis? Que ganhava as formas,  
as alças, de uma garrafa, e que tudo julgava  
segundo o “principio” daquela forma.

Qualquer de nós, no fundo, é apenas uma garrafa,  
que estampa um semblante diferente na mesma  
água, e que sente alívio, beleza, à lembrança  
daquela água, multiforme, que o enchia, subindo,  
dentro do vidro.

Agora, esvaziados, ressequidos, larvas –

Di ritorno dall'immobile-veloce, dall' in-sé che taglia, che riluce,  
 privi di quell'acqua, adesso, chella forma,  
 ca ce deva nu sollievo, nu ricordo, dell'essere riempiti –  
 scennimme, stanotte, alla vostra turbolenta, puntiforme  
 aridità di vita.

Io song'a vvuie, vuie site a mme:  
 striscia spezzettata in zone oscure, in termiche regioni o  
 fredde,  
 dal rosso al viola, dall'infra all'ultra,  
 da destra e da sinistra, da Hélios o dall'alchemico Amen-  
 dùs: ccà stamme, soffiare ceneri, ccà.  
 Ccà venimmo accost 'a vvuie, non visti raggi, ccà. Livide  
 parvenze a chesta festa, spettri osceni

Nuie simm'a vvuie, sì.  
 Come visti nel contrario, 'e spalle.  
 I vivi e i morti so' lluntane tra di loro, so' vvicini.  
 Comm' 'o lato d' 'a capa 'a cchill 'a ccroc' 'e na munéta.

De volta do imóvel-veloz,  
 do em-si que corta, que reluz,  
 privados daquela água, agora, aquela forma,  
 que nos dava um alívio, uma recordação de ser plenos – descemos, esta  
 noite, à vossa turbulenta, puntiforme  
 aridez da vida.

Eu sou para vós, vós sois para mim:  
 fitas despedaçadas em regiões obscuras, em regiões quentes ou frias,  
 do vermelho ao roxo, do infra ao ultra,  
 da direita e da esquerda, de Hélios ou do alquímico Amém-dus: aqui  
 estamos, soprais cinzas, aqui.  
 Aqui vimos encostar em vós, raios não vistos, aqui. Lívidas aparências  
 nesta festa, espectros obscenos.

Nós somos para vós, sim.  
 Como vistos ao contrário, de costas.  
 Os vivos e os mortos são distantes entre si, são próximos.  
 Como o lado cabeça ao da cruz na moeda.

So' tristi e so' in letizia, catatonici e furiosi.  
 Immagine quadruplica di un gioco fatto a  
 cubi. E parlano, parlano, so' mmuti.  
 Allùccano, allùccano, ma stanno sempre  
 zitte.

– IV –

L'asse d'ogni curva, qui, è decapitante.  
 La velocità ci liquefa, ci spappola.  
 Se si mette una mano tra i corpuscoli, tra i  
 quanti, il suo flusso è visibile,  
 riluce,  
 tutto squame, scaglie, liste trasversali a  
 soglia d'oro.  
 "Kappa", è detto, il tipo-taglio che ci fa,  
 asettico, radiante, matematico,  
 ma carnale, pure. Aggraziato, a modo suo.  
 Bocca piccerella e rossa, di un dio-bambino  
 sacro, che sorride, dalla paglia, misterioso.  
 L'asse d'ogni curva frana, esalta.  
 Vi lascia senz'anima, l'anima, e  
 il corpo, non-corpo,

São tristes e são alegres, catatônicos, e furiosos.  
 Imagem quadruplica de um jogo feito de  
 cubos. E falam, falam, são mudos.  
 Gritam, gritam, mas ficam sempre  
 calados.

– IV –

O eixo de cada curva, aqui, é decapitante.  
 A velocidade nos liquefaz, nos estraçalha.  
 Quando se mete a mão entre os corpúsculos,  
 entre os tantos, o seu fluxo é visível,  
 reluz,  
 tudo escamas, lascas, listras transversais  
 com bordas de ouro.  
 "Kappa", se diz, o tipo-talho que nos faz,  
 asséptico, radiante, matemático,  
 mas carnal, também. Agraciado, a seu modo.  
 Boca pequenininha e vermelha, de um deus-menino  
 sacro, que sorri, na palha, misterioso.  
 O eixo de cada curva desmorona, exalta.  
 Vos deixa sem alma, a alma,  
 e o corpo, não-corpo,

involucro lontano, inerte, sottosopra,  
 manco avesse camminato tanto da sfiancarsi, da ridursi allo zero  
 d'energia.

Nuie campammo stennùt' 'int' 'o vacante – Nuie campammo? –  
 No: stennùte, no, è riduttivo;  
 piuttosto, sparpagiate, semovénti, effusi,  
 scontornati e debordanti,  
 molli gelatine, bande-Moebius, nuie campammo.

Ellissoidali atomi, molecole,  
 spettraltà neutriniche, che ingannano, che incoronano il Nessuno,  
 che ingemmano il suo effetto, 'o Niente, che salmodiano silenzio ai  
 piè' del Caso, attorno ai troni vuoti-epifania,  
 che alla dea Necessità sacrificano, ed essa è fumo, è aria, è gas,  
 e di fumo, aria, gas, soltanto,  
 porta ninnoli, collane, fin'abbàsc' 'e piére:

Idolo africano, invisibile, intoccabile,  
 e, pertanto, più spietato e più atroce e più  
 crudele ancora,  
 che se fosse carne o ferro o pietra o legno.

invólucro longínquo, inerte, revirado,  
 como se tivesse caminhado tanto até se esfalfar,  
 até se reduzir a zero energia.

Nós vivemos estirados no vazio – Nós vivemos? –  
 Não: estirados, não, é redutivo;  
 antes, espalhados, semoventes, dispersos,  
 descontornados e desbordantes,  
 gelatinas moles, bandas-Moebius, nós vivemos.

Átomos elipsoidais, moléculas,  
 espectralidades neutrínicas, que enganam, que coroam o Ninguém,  
 que incrustam seu efeito, o Nada, que salmodiam silêncio aos  
 pés do Acaso, em torno dos tronos vazios-epifania,  
 que à deusa Necessidade sacrificam, e essa é fumo, é ar, é gás,  
 e de fumo, ar, gás, somente,  
 porta mimos, colares, até os pés.

Ídolo africano, invisível, intocável,  
 e, portanto, mais impiedoso e mais atroz e mais  
 cruel ainda,  
 do que se fosse carne ou ferro ou pedra ou madeira.

– V –

L'asse d'ogni curva, qui, è decapitante, perciò non camminiamo.

La geometria, da noi, è una tagliola, nu temperino subdolo, capzioso.

Spira aria 'e ghigliottina, qui da noi, p'ogni vicolo e pontone.

Un terrore diffuso che blocca o irrigidisce, insieme ai passi, qualsiasi pensiero.

Da voi, invece, tutto sembra piano, liscio, euclidéo. Tutto è senza rischio, o, almeno, così appare, tutto è senza orrore, curve, inibizioni.

Nu muro eterno, a voi, vi libera dai raggi, li rimanda, li riflette, scherma.

La luce non vi acceca, no.

Non è, per voi, tortura, una fissa ed atroce compagnia. Piuttosto vi accarezza, vi lusinga.

Talvolta vi cola dalle ciglia, come pianto,

– V –

O eixo de cada curva, aqui, é decapitante, por isso não caminhamos.

A geometria, entre nós, é uma armadilha, um estilete sorrateiro, capcioso.

Tem ares de guilhotinas, aqui entre nós, por todo o beco e canto.

Um terror difuso que bloqueia ou enrijece, junto aos passos, qualquer pensamento.

Entre vós, ao contrário, tudo parece plano, liso, euclidiano.

Tudo é sem risco, ou, ao menos, assim parece, tudo é sem horror, curvas, inibições.

Um muro eterno, a vós, vos libera dos raios, os devolve, os reflete, ampara.

A luz não vos cega, não.

Não é, para vós, tortura, uma fixa e atroz companhia. Antes disso vos acaricia, vos lisonjeia.

Às vezes vos escorre dos cílios, como pranto,

o ‘a scazzimma rugiadosa de’ ccriature,  
 ‘a matina, appena svegli, dall’angolo d’ ‘a  
 còrnea. A nnuie, ce sfregia, ‘a luce, invece. Ci  
 tagliuzza, ci sminuzza, squarta, nun appena ‘a  
 jamm’incontro.

La dobbiamo attraversare come a lutto, ciechi,  
 incappucciati, a boia,  
 fotoresistenti, quasi, sagome d’amiànto. E  
 quando, po’, ca passa parte a parte,  
 dal diaframma, penetrando, o in punto-cuore,  
 niente la respinge o la devìa, distorce,  
 anzi, l’anima s’ ‘a tene, s’ ‘a tratténe, e si  
 carica, s’incendia, del suo fuoco, che è ssulo nu  
 castigo, e però come fosse indifferente, opaca,  
 orba di volontà e passione.

La passione più diffusa, qui da noi,  
 non è lo sdegno o l’orgoglio o il possesso  
 geloso delle cose, no.

ou a remela orvalhada das crianças,  
 de manhã, apenas despertas, no ângulo da  
 córnea. A nós, nos fere, a luz, ao contrário. Nos retalha,  
 nos esmiúça, esquarteja, não apenas vamos ao  
 seu encontro.

Devemos atravessá-la como um luto, cegos,  
 encapuzados, como algozes,  
 fotorresistentes, quase, vultos de amianto. E  
 quando, depois, atravessa parte a parte,  
 pelo diafragma, penetrando, ou no ponto-cor,  
 nada a rejeita ou desvia, distorce,  
 aliás, a alma a tem, a retém,  
 e se carrega, se incendeia, do seu fogo, que é só um  
 castigo, e porém como fosse indifferente, opaca, privada de  
 vontade e paixão.

A paixão mais difusa, aqui, entre nós,  
 não é o desdém ou orgulho ou a possessão  
 ciumenta das coisas, não.



Piuttosto è la distanza.

Sopportare il fastidio d' 'a luce, d' 'o ffuoco,  
come fosse nu martirio, ma sdoppiato, obliquo, non  
riguardante affatto alcun di  
noi.

Mais do que isso é a distância.

Suportar o fastio da luz, do fogo,  
como fosse um martírio, mas duplicado,  
oblíquo, não pertinente de modo algum a qualquer um de  
nós

– VI –

Gli atti, i più superficiali, i capricciosi, ‘e  
cchiù spustate e pazzi, ca facete vuie,  
vivono e s’inscrivono su tale mezzo foglio,  
emanàno l’addòr ‘e chella canfora.

Voi avete l’aria sempre di sbarcare,  
sbigottiti, da i relitti, da un naufragio,  
ripiegati troppe volte su voi stessi, e sgonfi,  
ammappuciàti, tristi,  
comm ‘a nu sacchett’ ‘e cellophane.

E, da lì, con l’aria striminzita, asfittica, con  
gesti sfasteriùse, lenti,  
organizzate l’ordine, sciogliendolo,  
stipulate equivalenze, squilibrandole, manco  
si l’esistenza fosse n’algoritmo,  
un’espressione algebrica,  
da levare o da tenere da/tre le parentesi.

Nu limite sta miso ‘mmiezz’ a nnuie ,  
tabù, nu bbordo,

– VI –

Os atos, os mais superficiais, os caprichosos,  
os mais loucos de pedra, que vós fazeis,  
vivem e se inscrevem sobre tal meia lauda,  
emanam o odor daquela cânfora.

Vós tendes sempre o ar de desembarcar,  
atordoados, dos destroços, de um naufrágio,  
dobrados demasiadas vezes sobre vós mesmos, e murchos,  
amassados, tristes,  
como um saquinho de celofane.

E, dali, com o ar tolhido, asfixiado, com  
gestos enfastiados, lentos,  
organizais a ordem, desatando-a,  
estipulais equivalências, desequilibrando-as, que nem  
se a existência fosse um algoritmo,  
uma expressão algébrica,  
para levar ou colocar entre parênteses.

Um limite está colocado em meio a nós,  
tabu, na borda,

nu cordone sanitario di risibile confine, e  
 attorno a cchille, vuie, i vivi,  
 i lenti, gli sfiorabili, i visibili,  
 organizzate a festa, ad epopéa, pericolose  
 gare, azzardi, certame coronario,  
 pecché sapìte, oh certo c' 'o ssapite,  
 ca ve sciusciàmme, altrove, sempe nuie.

E nnuie ve zumpàmm 'arinto mo', mo' v'  
 accuntentàmme,  
 senza lassà la presa mai 'e Chillo ca ce tene,  
 'e chillo ca ce manna, cinico pupàro, a guisa  
 d'angioletti sospesi con il filo, a festiggjà cu  
 vvuie, stanotte.

Ed è subito banchetto, nn' 'o vvedìte?,  
 l'esilio è carnevale,  
 brindisi l'oblio,  
 confidenza, saluti, chiacchiere,  
 il disagio che sempre mobilita l'alieno.

no cordão sanitário de risível confim, e  
 em torno daquilo, vós, os vivos,  
 os lentos, os tangíveis, os visíveis,  
 organizais como festa, como epopeia, periculosas disputas, azares,  
 certame coronário,  
 porque sabeis, oh por certo que o sabeis, vos abanamos, para além,  
 sempre nós.

E nós vos penetramos agora, agora vos  
 contentamos,  
 sem nunca largar a mão. Daquele que nos segura,  
 daquele que nos guia, frio titeriteiro, à  
 guisa de anjinhos suspensos pelo fio,  
 para festejar convosco, esta noite.

E é logo banquete, não vedes?  
 o exílio é carnaval,  
 brindes ao oblívio,  
 intimidade, saudações, conversas,  
 o deságio que sempre mobiliza o estranho.

Eh, la vita, la vita è n'obbligo,  
 na visita ô spitale, ce avite mai penzato?  
 Un andare e venire, spettrali, per  
 condomini, purtanne fiori e auguri,  
 caramelle,  
 crerrénese 'e stu munno.  
 E' anche un'avventura, qualche volta,  
 patetico spiegarsi, leggersi negli occhi,  
 lembo mangiucchiato 'e miezzu foglio,  
 piegato troppe volte su sé stesso;  
 canfora 'e parola, è 'a vita,  
 per mantenerla intatta, senza tarme, comm  
 'a nu cappotto, nu vestito.

Eh, a vida, a vida é uma obrigação,  
 uma visita ao hospital, já tinheis pensado nisso?  
 Um ir e vir espectrais,  
 por condomínios, portando flores e votos,  
 caramelos,  
 acreditando ser deste mundo.  
 É também uma aventura, às vezes,  
 patético explicar-se, ler-se nos olhos,  
 ponta roída de meia lauda,  
 dobrada demasiadas vezes sobre si mesma:  
 cânfora de palavra, é a vida,  
 para mantê-la intacta, sem traças, como  
 um capote, um vestido.

– VII -

Nuie, no. Nuie nun simme mai così decisi. Né depressi, del resto.

Avviliti.

Come ci sembrate essere voi.

Sul' 'a morte, nuie penzamme, chillu miezzu foglio ripiegato,  
mette dritto, a liscio.

Solo lei procura a noi bellezza, simmetria, e noia, noia mortale.

Mortale, giusto. No, non c'è ironia. Perché in questo, solo in questo,  
simme sempe tali e quali a vvuie.

'O sfastìrio, il disincanto, è uguale a chillu vuosto, identica è 'a  
fatica, 'a pena, pe ttruvà parole  
che s'incastano, precise, cu chello ca se prova.

Ma, d'altra parte, chello ca se prova,  
non è un semplice riflesso 'e chello ca se conta? E, cchesto, nun se  
specchia, forse, dint'all'acqua Malferma 'e chello ca penzate?

Nun dico chesto, no, per costruirvi attorno

– VII –

Nós, não. Nós não estamos nunca tão decididos. Nem  
deprimidos, de resto. Humilhados.

Como parecis serem vós.

Apenas a morte, nós pensamos, aquela meia  
lauda dobrada, põe reto, a limpo.

Só ela nos dá beleza, simetria, e tédio, tédio mortal.

Mortal, certo. Não, não há ironia. Porque nisso,  
só nisso, somos sempre tal e qual a vós.

Ó desgosto, o desencanto, é igual àquele vosso,  
idêntico é o trabalho, a pena, para encontrar palavras  
que se encaixam, precisas, com aquilo que se prova.

Mas, de outra parte, aquilo que se prova,  
não é um simples reflexo daquilo que se conta? E isto não se  
espelha, talvez, dentro da água malsã daquilo que pensais?

Não digo isto, não, para construir-vos

trappole di vetro, campane trasparenti di parole. Troppo ancora  
umanamente, lo vedete,  
ci s'esprime, e dobbiamo sospettare sempre di noi stessi, pure si  
venimmo a ro' venimm, pure si arrivammo,  
non più noi, in mezzo a voi, a guisa di ventata, di folata, ca fa tremà 'e  
cappielle,  
a guisa 'e na sciusciàta, tutta nebbia, ca ve vasa, all'intrasàtto,  
ncopp' 'o cuollo.

No. Dico questo, per mostrarvi una ferita, "la" ferita, questa,  
non importa si 'a vedite,  
che, bluastra, apocopàta, tronca,  
ve s'assétta di/tra 'e rrecchie e 'a vocca, suggerendovi 'o pparlà,  
parlà ca parla comm' 'e libbre vuoste,  
ca conosce e ssape bbuono, senza compitarlo o leggerlo, tuccànele  
cu 'e ddete, comm' 'a n'alfabeto Braille,  
'e ciechi, chello ca ce sta pe ddinto.

armadilhas de vidro, campanas transparentes de palavras.  
Ainda mais humanamente, o vedes,  
expressa-se, e devemos sempre suspeitar de nós mesmos,  
ainda que venhamos de onde viemos, ainda que  
cheguemos,  
não tanto nós, em meio a vós, à guisa de ventania, de  
lufada, que faz tremer chapéus,  
à guisa de uma soprada, toda névoa, que vos beija,  
de repente, na nuca.  
Não. Digo isto para mostrar-vos uma ferida, "a" ferida,  
essa, não importa se a vedes,  
que, azulada, apocopada, truncada,  
se assenta de/entre as orelhas e a boca, sugerindo-vos  
o falar, o falar que fala como os livros vossos,  
que conhece e sabe bem, sem contá-lo ou lê-lo,  
tocando-o com os dedos, como um alfabeto Braille,  
dos cegos, aquilo que está por dentro.

– VIII –

E' per farvi sapitòri 'e sta ferita, per chiedervene scusa,  
scusa e perdono di un differenza, dello stare nel diverso di un  
altrove,  
c'amme fatto, stanotte, lo spettrale tentativo 'e v'appari.

'A poesia sumiglia a niente, è n'apparenza. L'invito che ci fa a  
frugarla, investigarla,  
è ironico, formale, di mera cortesia.  
Come quando ci si reca al cimitero nelle ricorrenze. Con lei bisogna  
camminare tra le ceneri,  
oltre il sudario grigio ca strascina. O sorprenderla scheletrica,  
vanesia, fantasma di cocotte o cortigiana,  
tra le spire ammorbate dei suoi brucia-profumi, al pulviscolo  
annerito dei suoi inceneritori.

Come tale, dà disgusto, noia, schifo.  
Ve zompa ncuoll' 'o fiéto, ad annusarla,

– VIII –

E para fazer-vos sabedores dessa ferida, para pedir-vos  
desculpa,  
desculpa e perdão de uma diferença, do estar no  
diverso de um além,  
que temos feito, esta noite, a espectral tentativa  
de vos aparecer.

A poesia assemelha a nada, é uma aparência. O convite  
que nos faz para bulir nela, investigá-la,  
é irônico, formal, de mera cortesia,  
Como quando se vai ao cemitério nas recorrências.  
Com ela é preciso caminhar entre as cinzas,  
além do sudário gris que a arrasta. Ou surpreendê-la  
esquelética, vã, fantasma de cocote ou cortesã,  
entre as espiras pesadas dos seus queimadores de incensos,  
na pulverulência enegrecida de seus incineradores.

Como tal, dá desgosto, tédio, asco.  
Pula sobre vós o fedor, a forjá-la

dei nazi-crematori.

A respirarla, ve tras'int' 'e pulmùne l'aria  
attossicata, l'assassinante sciàto,  
'e chi s' 'a mett' 'a ffà, la costruisce.

Il poeta, il poeta, si dice, è come Noi. 'E muorte.  
Visita, invisibile, veloce, mmiezz' 'e vivi.  
Chistu privilegio sulo lo distingue:  
non farnetica, conta, non sta fermo, avanza.  
Ogne tanto, 'a coscia soia sprofonne fin 'a vvuie,  
ca site sabbie mobili, acquitrini,  
pudori-merdori miscelati con la notte, ricalchi,  
vaticini, orrori, tradimenti,  
opalescenti pagine, sozzissime, di blocchi di  
quarzite, addò l'acqua, talvolta, pensa, sì, na forma,  
ibrid'ossimòrica, assoluta,  
ma poi, di sé, e con un volta-faccia,  
preferisce darci un angolo o nu lato solamente,  
caricatura oscena, trompe-l'oeil,  
di parziali e squilibrati desideri, perfezioni.

dos nazicrematórios.

Ao respirá-la, vos entra nos pulmões o ar  
intoxicado, o assassino hálito,  
de quem se põe a fazê-la, a constrói.

O poeta, o poeta, se diz, é como Nós. Os mortos.  
Visita invisível, veloz, entre os vivos.  
Este privilégio apenas o distingue:  
não delira, conta, não está parado, avança.  
De vez em quando, a sua perna afunda até vós, que  
sois areias movediças, pântanos,  
pudores-merdosos misturados com a noite, recalques,  
vaticínios, horrores, traições,  
opalescentes páginas, sujíssimas, dos blocos de  
quartzitos, onde a água, às vezes, pensa, sim, na  
forma, híbrida oximórica, absoluta,  
mas depois, por si, e virando a cara,  
prefere nos dar um ângulo ou um lado somente,  
caricatura obscena, *trompe-l'oeil*,  
de parciais e desequilibrados desejos, perfeições.



Chi scenne fin ‘a vvuie, o saglie? – Il  
poeta, il semi-vivo, ‘o scemo –  
Preténne, stenn’ ‘a mano, vo’ risarcimento.  
Tutto un allucinò di petali, ve sfronda,  
n’elisire d’addòri mostruosi, bestiali,  
ca vuie purtate ‘o naso,  
manco fosse, no tranello, ma na rosa,  
nu dantesco, e beato, passapuort’ ‘o  
paravìso.

Quem desce até vós, ou sobe? O poeta,  
o semi-vivo, o bobo,  
pretende, estica a mão, quer ressarcimento.  
Tudo uma alucinação de pétalas, vos desfolha,  
um elixir de odores monstruosos  
bestiais,  
que vós levais ao nariz,  
que nem fosse, não um engano, mas uma rosa,  
um dantesco, e beatífico, passaporte ao  
paraíso.

– IX –

Tutto questo, tutto questo ha a che fare  
con ciò di cui si dice siamo stati appena vittime:  
“l’andarsene”, “il passaggio”, “il grottesco e comico  
trapasso”: l’inconsistenza, l’ombra, l’inutile, l’ a-  
parte, l’improduttivo esistere da spiriti e da larve:  
l’atu munno. Meh, v’a morte.

Ma tutto è succieso accussi ambressa, accussi  
ambressa.  
Improvviso è l’abbraccio del veloce, repentino,  
l’invisibile –  
‘a poesia –  
Così strozzante e dolce è il mutamento, che lo si  
sente dopo, solo dopo,  
“in medias res”, così si dice, come il sogno che è  
avvenuto,  
si ricorda solo all’alba, nell’amaro reale del mattino,  
quando, svegli e ad occhi chiusi, dubitanti e chin’ ‘e  
fede,

– IX –

Tudo isso, tudo isso tem a ver  
com aquilo de que se diz termos sido apenas vítimas:  
“o ir-se”, “a passagem”, “o grottesco e  
cômico passamento”: a inconsistência, a sombra, o inútil,  
o a-parte, improdutivo existir como espíritos e  
larvas:  
o outro mundo. Meh, vai a morte.

Mas tudo aconteceu tão depressa, tão  
depressa.  
Improvviso é o abraço do veloz, repentino,  
o invisível –  
a poesia –  
Assim asfixiante e doce é a mutação, que só se sente  
depois, só depois,  
“in medias res”, assim se diz, como o sonho que se  
realizou,  
se recorda somente ao amanhecer, no amargo real da  
manhã, quando, despertos e de olhos fechados,  
duvidosos e cheios de fé,

interrogiamo il cuore e le meningi,  
sul terrore o la felicità che hanno avuto.  
Cominciamo a dissolverci, adesso. Già  
torniamo.

Porta, in una notte come questa,  
dispiacere, insistere a restare in una  
forma.

L'insistenza in una forma non ci è data.  
In fondo all'occhio e al cuore  
bisogna far colare solo nebbia, e dubbio,  
mai certezze, nebbia e dubbio –  
na filigrana nera, coccosa c'assumiglia  
alla 'posa' dissolvente d' 'o ccafè.

Rifluiamo, adesso, simili a risacca,  
ma in-sonora, incolore, fianco a fianco,  
'e lato a vvuie.

Ritorniamo, e alla lingua ritorniamo,  
cu 'e parole c'amme ditto, amme  
sciuciàto, per risucchio, senza emettere  
rumore.

Muvénne sul' 'a vocca, in pantomima, a  
finta, comme fanno sempe 'e pisce.

interrogamos o coração e as meninges,  
sobre o terror ou a felicidade que tenham tido.  
Começamos a nos dissolver, agora. Já  
voltamos.

Causa, numa noite como esta, desprazer,  
insistir a ficar em uma  
forma.

A insistência em uma forma não nos é dada,  
No fundo do olho e do coração  
precisa deixar correr só névoa, e dúvida,  
nunca certezas, névoa, e dúvida –  
na filigrana negra, alguma coisa que assemelha,  
à borra esboroante do café.

Refluamos, agora, iguais à ressaca,  
mas in-sonora, incolor, flanco a flanco,  
ao vosso lado.

Retornemos, e à língua retornemos,  
com as palavras que temos dito, temos  
soprado, por refluxo, sem emitir  
rumor.

Mexendo apenas a boca, em pantomima,  
em falso, como fazem sempre os peixes.

– X –

Dello stato delle cose, nuie  
 sapimme, che è solo tutte scumma,  
 sfrangiamento, orlo, bava,  
 scontornato perimetro gassoso di un  
 Impero,  
 che, al suo Centro, ha l’Ideale, non  
 la Carne,  
 e in cui è una scommessa, un gioco,  
 la corsa alla Materia,  
 fra di noi,  
 l’esplosione dal dentro verso il fuori,  
 fra di noi,  
 e “a” voi,  
 giacché, fango-sprofondo  
 luminoso, siete voi, per noi,  
 n’abisso opalescente ‘e forz ‘e  
 gravità, ovverosia: distanza,  
 distanza,  
  
 galassia bullicante al punto giusto

– X –

Do estado das coisas nós  
 sabemos, que é só tudo escuma,  
 esgarçamento, orla, baba,  
 sem contornado perímetro gasoso de um  
 Império,  
 que, ao seu Centro, tem o Ideal, não a  
 Carne,  
 e no qual é uma aposta, um jogo,  
 a corrida para a Matéria,  
 entre nós,  
 o explodir do dentro para o fora,  
 entre nós,  
 e “a” vós  
 já que, barro-profundo  
 luminoso, sois vós, para nós,  
 um abismo opalescente de força de  
 gravidade, ou seja: distância,  
 distância,  
  
 galáxia ebuliente ao ponto certo,

per una tentazione,  
intermittente, 'e patetico  
contatto,

galassia bullicante, opaca, che  
anela a evaporare,  
e, nell'evaporare, dall'umano,  
lentamente,  
agogna a scomparire.

Dedicato ai richiami  
all'Ordine del poetico Spettro  
Jean Cocteau

para uma tentação  
intermitente, de patético  
contato,

galáxia ebuliente, opaca, que  
anela evaporar,  
e, no evaporar, do humano  
lentamente,  
anseia desaparecer.

Dedicado às evocações  
da Ordem do poético Espectro  
Jean Cocteau

## MELOS

D'acqua, lingua, tengo.

Tutta na lingua d'acqua,  
songo. D'acqua, lingua,  
tengo.

Tutta na lingua d'acqua,  
songo. *Piscis ego sum in  
cauda,*

*altera in parte foemina.*

D'acqua, lingua, tengo.

Tutta na lingua d'acqua,  
songo. D'acqua, lingua,  
tengo.

Tutta na lingua d'acqua,  
songo. *In liquidi anfratti, rex,  
terrae 'ngiportis, regina.*

D'acqua, lingua, tengo.

Tutta na lingua d'acqua,  
songo. D'acqua, lingua,  
tengo.

## MELOS

D'água, língua, tenho.

Toda uma língua d'água, sou.

D'água, língua,  
tenho.

Toda uma língua d'água sou.

*Piscis ego sum in cauda,  
altera in parte foemina.*

D'água, língua, tenho.

Toda uma língua d'água,  
sou. D'água, língua,  
tenho.

Toda uma língua d'água,  
sou.

*In liquidi cavas, rex,  
terrae 'ngiportis, rainha.*

D'água, língua, tenho.

Toda uma língua d'água, sou. D'água, língua,  
tenho.

Tutta na lengua d'acqua,  
songo.  
“Cozzeche nere, cozzeche!  
Sirene, sirene, chi a tene?  
Colera, culé, magname,  
o songh'ì ca, 'ntussecosa,  
piglio e me magne a tte!”

Toda uma língua d'água,  
sou.  
“Mariscos negros! Mariscos!  
Sereias, sereias, quem a tem?  
Cólera, qual é, comamos,  
ou sou eu que, intoxicada,  
pego e te como!!”

– II –

D'acqua lengua, I sing.

De tous ces eaux je chante. D'acqua lengua, I  
sing.

De tous ces eaux je chante.

Gibbosità, scartielle, marine deformità,

scoliosis, crest' e sole,

dentro concave midolla sott' e scoglie, ì

accoglie. D'acqua lengua, I sing.

De tous ces eaux je chante. D'acqua lengua, I  
sing.

De tous ces eaux je chante. Greco-fenice  
catacombe,

ceri d'acqua-acetilene, prena-prena, e

deflorata lengua, imène, ména.

D'acqua lengua, I sing.

De tous ces eaux je chante. D'acqua lengua, I  
sing.

De tous ces eaux je chante.

– II –

D'água língua, *I sing.*

De tous ces eaux je chante. D'água língua, *I  
sing.*

De tous ces eaux je chante.

Gibosidade, corcundice, marinhas deformidades,

escoliose, crista de sol,

dentro da côncava medula sob escolhos, os

acolhe. D'água língua, *I sing.*

De tous ces eaux je chante. D'água língua, *I  
sing.*

De tous ces eaux je chante. Greco-fenício  
catacumba,

círio d'água-acetileno, prenhe prenhe, e

deflorada língua, hímen,

D'água língua, *I sing.*

De tous ces eaux je chante.

D'água língua, *I sing.*

De tous ces eaux je chante.



– III –

D'acqua, lengua, tengo.  
 Tutta na lengua d'acqua, songo.  
 D'acqua, lengua, tengo.  
 Tutta na lengua d'acqua, songo.  
 Risucchio, d'eco imbuti, succhio.  
 Mondì nècton plàncton bènton and  
 bottom –  
 word's water bottom – succhio-ri.  
 D'acqua, lengua, tengo.  
 Tutta na lengua d'acqua, songo.  
 D'acqua, lengua, tengo.  
 Tutta na lengua d'acqua, songo.  
 Nun esistono passage mmiezz' all'  
 acqua, né varchi tra le acque,  
 se ci sono solo acque d'acqua. C'est  
 pourtant qu'ils chantent, c'est pourtant  
 qu'ils chantent, c'est pourtant qu'ils  
 chantent. Cantano. Canunt.

– III –

D'água, língua, tenho.  
 Toda uma língua d'água, sou.  
 D'água, língua, tenho.  
 Toda uma língua d'água, sou.  
 Refluxo, de eco funis, fluxo.  
 Mundos nécton plâncton bênton and  
 bottom –  
 word's water bottom – fluxo-re. (sucuri)  
 D'água, língua, tenho.  
 Toda uma língua d'água, sou.  
 D'água, língua, tenho.  
 Toda uma língua d'água, sou.  
 Não existem passagens em meio à  
 água, nem fendas entre as águas,  
 se há só águas de água. C'est  
 pourtant qu'ils chantent, c'est pourtant  
 qu'ils chantent, c'est pourtant qu'ils  
 chantent. Cantam. Canunt.

– IV –

D'acqua, lengua, tengo,  
 tutta na lengua d'acqua,  
 songo. D'acqua, lengua,  
 tengo,  
 tutta na lengua d'acqua,  
 songo.  
 Còzzeche nere, còzzeghe...  
 Sirene, sirene, chi 'a tene?  
 Colera, culé, màgname,  
 o songh'io ca, ntussecosa,  
 piglio e me magne a tte!  
 Mélusin. Cantano. Mélusin.  
 Mélusin. Cànunt.  
 And they sing, they sing,  
 sing...

– IV –

D'água, língua, tenho.  
 Toda uma língua d'água,  
 sou. D'água, língua,  
 tenho.  
 Toda uma língua d'água,  
 sou.  
 Mariscos negros! Mariscos!  
 Sereias, sereias, quem a tem?  
 Cólera, qual é, comamos,  
 ou sou eu que, intoxicada,  
 pego e te como!  
 Mélusin. Cantam. Mélusin.  
 Mélusin. Cànunt.  
 And they sing, they sing,  
 sing...

## Spoon River's Widow

– I –

Where are Elmer, Herman, Bert, Tom and Charley,  
 The weak of will, the strong of arm, the clown, the  
 boozier, The fighter?  
 All, all, are sleeping on the hill.

Uno morì per una febbre,  
 n'ato fuie bbruciat' int' 'a miniera,  
 uno finì ucciso in una rissa,  
 n'ato fernett' 'a vita soia 'ngalera,  
 uno cadde giù da un ponte, faticanne pe' figlie e p' 'a  
 mogliéra,

And all, all, are sleeping now, are sleeping now, Are  
 sleeping now on the hill...

*Spoon River's Widow*

– I –

*Where are Elmer, Herman, Bert, Tom and Charley,  
 The weak of will, the strong of arm, the clown, the  
 boozier, The fighter?  
 All, all, are sleeping on the hill.*

Um morreu de uma febre,  
 outro foi queimado dentro de uma mina  
 um acabou morto em uma rixa,  
 outro acabou sua vida na cadeia,  
 um caiu debaixo de uma ponte,  
 trabalhando pelos filhos e pela  
 mulher

*And all, all, are sleeping now, are sleeping now, Are  
 sleeping now on the hill...*

– II –

Dove sono Ella, Kate, Mag, Edith e Lizzie,  
la tenera, la semplice, la vociona, l'orgogliosa, la felice?  
Tutte, tutte, dormono sulla collina.

One died in shameful child-birth, Una morì pe 'na  
figlianza illecita, One of a thwarted love,  
N'ata pe n 'ammore cuntrastato,  
One at the hands of a brute, in a brothel,  
Una p' 'e mmazzat' 'e nu manìsco in un bordello,  
One of a broken pride, in the search for heart's destre,  
N'ata d'onore spezzato, mentre ca cercava ll'ammore  
suoie. ideale,  
One after life in far away London and Paris,  
Una dando caccia alla vita, tra Parigi e Londra, luntana,  
was brought to her little space, finì seppellita vicina,  
by Ella and Kate and Mag,

– II –

Onde estão Ella, Kate, Mag, Edith e Lizzie,  
a tenra, a simples, a do vozeirão, a orgulhosa, a feliz? Todas, todas,  
todas, dormem sobre a colina.

*One died in shameful child-birth, Uma morreu por uma  
filiação ilícita, One of a thwarted love,  
Outra por um amor contrariado,  
One at the hands of a brute, in a brothel,  
Uma pelas surras de um bruto em um bordel,  
One of a broken pride, in the search for heart's destre,  
Outra de honra despedaçada enquanto buscava o seu amor  
ideal,  
One after life in far away London and Paris,  
Uma caçando a vida, entre Paris e Londres, longe,  
was brought to her little space, acabou enterrada perto  
by Ella and Kate and Mag,*

a Ella, a Kate, a Mag,  
nello stesso recinto tombale,  
and now all, all, are sleeping, sleeping,  
sleeping ncopp' 'a cullina, on the hill...

*de Ella, de Kate, de Mag,  
no mesmo recinto tumular.  
and now all, all, are sleeping, sleeping, sleeping  
no topo da colina, on the hill...*

– III –

Where are Uncle Isaac and Aunt Emily, where  
are they, where?

E il vecchio Tony Kincaid,  
and Sevigne Houghton, where? Where are they,  
dove?

E il Maggiore Walker, che ss' ev' 'astrignùt' 'a  
mano, con tutti gli eroi più vecchi  
Della nostra grandiosa Rivoluzione, where is he,  
where, addò, now?

Dormono tutti, ncopp' 'a cullina, ncoppa. They  
brought them dead sons from the war,  
Solo figlioli morti ebbero indietro dalla Guerra,  
solo morti,  
And daughters whom life had crushed, And their  
children fatherless, crying,  
E figlie spezzate dalla vita,

– III –

*Where are Uncle Isaac and Aunt Emily, where are  
they, where?*

E o velho *Tony Kincaid*,  
*and Sevigne Houghton, where? Where are they,*  
*onde?*

E o Major Walker, que já tinha apertado a  
mão, com todos os heróis mais velhos  
da nossa grandiosa Revolução, where is he,  
where, aonde, now?

Dormem todos, no topo da colina, no topo.  
They brought them dead sons from the war,  
apenas filhotes mortos receberam de volta da Guerra,  
apenas mortos,  
*And daughters whom life had crushed, And their  
children fatherless, crying,*  
E filhas despedaçadas pela vida,

e nipoti, nipoti, orfani, orfani e piangenti,  
ebbero indietro dalla Guerra,  
solo questo, e piangenti.

*And now, tutti dormono, dormono,*  
*dormono, ncopp' 'a cullina, on the hill,*  
*on the now-hill, they sleep...*

e sobrinhos, netos, órfãos e plangentes,  
receberam de volta da Guerra,  
apenas isso, e plangentes.

*And now, todos dormem, dormem, dormem,*  
*no topo da colina, on the hill,*  
*on the now-hill, they sleep...*

Lacché De Soto (cognome)

Cosa? Cosa? Che? Qua, un Inferno?

Si, ma... è pure nu sciardino! Paravìso de' stracciùne?

All'ingrosso, cani, pietre, peccatore, e libbrùse, appetate, creature?

Si, ma... mmiscate cull 'addor' 'e criolina, formalina, ce sentite pur' 'o scior' 'arancio, 'o melograno!

E su tutto, sopra a tutto, và 'o rumore pastorale de' fièrre de' chirurghe de' spitale, nun ve pare?

No, no! Facite male a chiàgnere pe nnuie, facite male a ve rammaricà accussì!

Nisciùna priggiunìa, a stu munno, meglio 'e chesta, fa ascì libero 'o penziero.

Nisciùna fa vulà cchiù libero l'istinto, 'a forza sutterrànea d' 'o ccantà

Lacaio De Soto

Que coisa? Que coisa? O quê? Aqui, um Inferno?

Sim, mas... é também um jardim! Paraíso de esfarrapados?

No atacado, cães, pedras, pecador, e leprosos, pestilentos, criaturas?

Sim, mas... misturados com odor de creolina, formalina, vós sentis também a flor de laranja, a romã!

E sobre tudo, sobretudo, vai o rumor pastoral de ferros dos cirurgiões do hospital, não vos parece?

Não, não! Faça mal em chorar por nós, faça mal em lamentar tanto por nós!

Nenhum aprisionamento, neste mundo, melhor que esta, deixa livre o pensamento.

Nenhum deixa voar mais livre o instinto, a força subterrânea do cantar...



## Lacché Pulvis

Quante simme, chi simme, addò ce hanno purtate? Si  
 cantammo, futtimme, o stamme fermi, muti:  
 ch'importanza tene? Che? Dicitè!  
 'O nncessario è ca simme passate.  
 Ca stamme, finalmente, a part' 'e ccà. O a llà. Dipende a  
 rò (vuie) guardate.  
 E "a llà", me vene a rirere, nunn' è sultanto na metafora,  
 nu simbolo:  
 "Allah" è pure nu Ddio, è n'astrazione. Che qua gela, gela,  
 trema,  
 nziem' 'a nnuie, ncopp' 'e rotaie.  
 Gela e trema, sissignore, a pagamento eterno  
 d' 'a grazia c'ha ottenuto da Sé stesso 'e transità,  
 ienn' 'annànze e aréte, arét' 'e annànze, pe' ssaline sacre,  
 le saline grosse, Queste, degli sconfinamenti...

## Lacaio Pulvis

Quantos somos, quem somos, aonde nos têm levado? Se  
 cantamos, fodemos, ou estamos parados, mudos:  
 que importância tem? Qual? Dizei!  
 O importante é que passamos.  
 Que estamos, finalmente, para cá.  
 Ou para lá. Depende de onde (vós) olhais.  
 E "para lá", me faz rir, não é apenas uma metáfora,  
 um símbolo:  
 "Alá" é também um Deus, é uma abstração. Que aqui gela,  
 gela, treme,  
 junto conosco, em cima dos trilhos.  
 Gela e treme, sim senhor, sob pagamento eterno  
 pela graça que tem recebido de Si mesmo para transitar,  
 indo pela frente e por trás, por trás e pela frente, pelas salinas sagradas, as  
 salinas grandes, Estas, das ultrapassagens...

*Bloody sister*

– I –

“Eccesso di vita” dell’anno scorso. Buona conserva!

Vorrei servirglielo caldo, fresco, appena tirato, pompato dal cuore, ma... mettiamo che, per scalogna, chiste, nunn’avessen’a vveni?

Mettiamo che, per un’impuntatura, nu capriccio qualsiasi, avesseno deciso, tutti insieme, di comune accordo, di farmi saltare la festa, stavolta, eh?!

‘E poveri so’ mmiriuse, nun ce l’avimma scurdà! Fanno dispetto. Serbono rancore, ‘ngottono. Non hanno gratitudine. Nessuna.

Tu, fa del bene a nu povero, a nu bisognoso, e cchille te sputa

mmano! Non hanno gratitudine. Tantomeno verso quelli che cercano di nutrirli, di aiutarli a sopravvivere ncopp’a chesta terra!

Ogni mmuorzo rialato, pel loro, è nu muorzo avvelenato, nu cucchiaino ‘e tuòsseco, ‘e veleno.

Téno ‘a faccia gialla ‘e currivo, i poveri. Comm’ ‘e penziere lloro.

Faccia e pensieri giall’ ‘e collera: faccia, pensieri, collera, una cosa, ‘o stesso specchio, téno!

Pigliammo ‘a Dottoressa Pigna, per esempio.

*Bloody sister*

– I –

“Excesso de vida” do ano passado. Boa conserva!

Gostaria de servi-lo, quente, fresco, recém-tirado, bombeado do coração mas... vamos supor que, por azar, chiste, não chegassem?

Suponhamos que, por cisma, um capricho qualquer, decidissem, todos juntos, de comum acordo, acabar com a minha festa, desta vez, hein?!

Os pobres são cobiçosos, não podemos esquecer! Têm despeitos. Guardam rancor, engolem-no. Não têm gratidão. Nenhuma.

Tu, fazes o bem para um pobre, para um necessitado, e ele te cospe na mão!

Não têm gratidão. Menos ainda com aqueles que tentam nutri-los, ajudá-los a sobreviver sobre esta terra!

Cada mordida doada, para eles, é uma mordida envenenada, uma colherinha de tóxico e veneno.

Têm o rosto amarelo de cólera, os pobres. Como os pensamentos deles.

Cara e pensamentos amarelos de cólera: cara, pensamentos, cólera, uma coisa, o mesmo espelho, têm!

Tomemos a Doutora Pigna por exemplo.

So' tanti anni che partecipa a stu rito, a chesta cerimonia... So' tant'anne che le dongo 'o piatto càvero, e chella tene sempre 'o cato 'e cap 'alice sott 'o naso, tiene sempre una certa puzarella aristocratica negli occhi, come se dicesse: "Chi? Io? Io songo semp' 'a Dottoressa Pigna! Sono sempre una di "sopra", una settentrionale! Sì, è 'o vero, tu me faie na cortesia a me sfamà, a me purtà na vota all'anno... (*perplesso*)... na vota all'anno?... a questo pappatorio, a sta tavola dei poveri... però... però, la mia presenza, il mio rango, la qualità del sangue mio, a te te fanno gioco, ne hai bisogno, come l'acqua all'assetato...

E, allora... (*finge d'iniettare con due dita un po' di liquido da una siringa in un piatto*)... Allora, niente: mezza razione di conserva, Dottoressa Pigna! Mezza ve ne metto dentro al piatto, poiché... poiché... il vostro stomaco piccino, delicatuccio, nobile, non ne sopporta molto, tanto solo ne po' avé: mezza e niente più! Arrassusia, n'indigestione, na nausella 'e scienziata, si sa mai!

Per il Ragioniere "Porco Avaro", invece, na razione 'e cchiù, sovrabbondante, deve avere! Na razione e mezza! Se lo merita, 'o povero accattone!

Magna troppo, è vero, strafotte, comm 'a n'anciarùso assatanato,

Faz tantos anos que participa desse ritual, dessa cerimônia... Faz tantos anos que lhe dou um prato quente, e ela tem sempre *o nariz empinado*, tem sempre um certo arzinho

aristocrático nos olhos, como se dissesse: "Quem? Eu? Eu sou sempre a Doutora Pigna! Sou sempre uma de "cima", uma setentrional!

Sim, é verdade, tu me fazes uma cortesia para me cevar, a me levar uma vez por ano... (*perplexo*)... uma vez por ano?... pra essa comilança, pra essa mesa de pobres... mas... mas, a minha presença, o meu grau, a qualidade do meu sangue, a ti te convém, necessitas disso, como a água pro sedento...

E, então... (*finge injetar com dois dedos um pouco de líquido de uma siringa em um prato*)... Então, nada: meia ração de conserva, Doutora Pigna! Meia, ponho dentro do vosso prato, porque... porque... o vosso pequetito estômago, delicadinho, nobre, não suporta muito dela, apenas um tanto pode dela ter: meia e nada mais! Nunca tenha uma indigestão, uma nauseasinha de cientista, nunca se sabe!

Para o Contabilista "Porco Avaro", ao contrário, uma ração a mais, superabundante, tem de ter! Uma ração e meia! Ele a merece, o pobre catador!

Come demais, é verdade, metelão, como um esganado encapetado,

però, però... elargisce pure tanto “excesso”, tanta vitale generosità dal cuore!

Bravo, il Ragioniere “Capa Grossa”! E bravo!

E’ ‘mpantùoso, certo. E’ mmuollo. Se ntelléa nu poco troppo assai cu ‘e cunte...

Ma... ma.... Nun se tir ‘aret ‘o braccio, non si rifiuta mai cu ‘e vvene, si l’aggio, si l’aggi ‘a salassà! (*finje d’iniettare c.s.*)

porém, porém... também doa tanto “excesso”, tanta generosidade vital do coração!

Bravo, o Contabilista “Cabeça Grande”! Bravo!

É pantanoso, certo. É mole. Se enrola um pouco demais com as contas...

Mas... mas... Não puxa pra trás o braço, nunca recusa as veias, se devo, se devo sangrá-lo! (*finje injetar como acima*).

– II –

Quest'altra, invece, chesta, quest'adda avé na punizione, nu castigo mai sentito! E' na sprùcida, na 'nzipeta, fa guai a terremoto!

Margherita, Margherita! "Ogne mmese se mmarità"! Basta che si allòffa! Basta che si impernacchia, e sicond'essa ha fatto tutte cose!

Beh, beh... a questa, a questa... (*inietta*), a questa diamo grado zero dell' "eccesso", nu poco-pucurillo di conserva avvelenata!

Na goccella appena appena... giusto un tocco a stuzzicà la lopa, chillu diavolo famelico c' 'a pusséde e a fotte ncuorpo!

(*Pausa. Passa a un altro, immaginario, coperto*)

Meine liebe, meine! Ach, du bist, meine Fuhrer Adolpha? Du bist es, du? Ja! Jawolle! A te, gennetische Frau! A te, lesbica gemella d'Hitlèr!

A te, na cosa 'e cchiù, na regalìa, cioè: tre quarti 'e na siringa

Blu di Prussia, n'iniezione al concentrato del cobalto cielo nordico 'e 'Gottinga!

Da dove venisti, da dove arrivasti, stronza, pe fa la spia ai meglio

Partigiani, la baldracca spiona pavàta dai figli e dai figliastri fanatici d' 'a Lupa!

– II –

Esta outra, ao invés, esta, esta tem de receber uma punição, um castigo nunca ouvido! É uma ríspida, sem sal, faz bagunça como um terremoto!

Margarida, Margarida! "Cada casamento uma ferida"!

Basta que se perfume! Basta que se apronte e segundo ela tudo se resolve!

Bah, bah... pra essa, pra essa... (*injeta*), pra essa demos grau zero em "excesso", um pouco-pouquinho de conserva envenenada!

Uma gotinha apenas, apenas... só um toque para cutucar a loba, aquele diabo faminto que a possui e a fode por dentro!

(*Pausa. Passa para outro, imaginário, coperto*)

Meine liebe, meine! Ach, du bist, meine Fuhrer Adolpha? Du bist es, du? Ja! Jawolle! Pra ti, gennetische Frau! Pra ti, lesbica gêmea de Hitler!

Pra ti, uma coisa a mais, um mimo, isto é: três quartos de siringa

Azul da Prússia, uma injeção ao concentrado de cobalto do céu nórdico de Gottinga!

De onde vieste, de onde chegaste, devassa, pra fazer a espia dos melhores

*Partigianos*, a vadia espia paga pelos filhos e enteados fanáticos da Loba!

Anzi: dalle figlie e dalle figliastre, per la precisione,  
 giacché sei sempre stata una saffista, na patùta del corpo  
 femminile! e però, sempre precisa e puntuale, Tedesca, è il caso  
 di dirlo,  
 sempre ligia al tuo dovere auscultatorio, mai venuta meno a  
 questo, mai fatto, come dire?, nemmeno un'obriezione!  
 Se ti servisse 'a mmerda, a posto dell' "excesso", si te desse  
 puppù, in luogo d' 'a cunserva,  
 tu... tu... pure dicesse: "Ja! Jawolle!", pure dicesse "Heil!",  
 basta che ti sostieni, basta che non sta digiuna!

Aliás: pelas filhas e enteadas, para ser preciso,  
 já que sempre foste uma safista, uma gulosa do corpo feminino! e  
 porém, sempre precisa e pontual, Alemã, é o caso de dizê-lo, sempre  
 fiel ao teu dever de auscultação, nunca falhaste nisso, nunca, como  
 posso dizer?, nem mesmo uma objeção!  
 Se te servisse merda, no lugar do "excesso", se te desse cocô, no lugar  
 da conserva,  
 tu... tu... também dirias: "*Ja! Jawolle!*",  
 também dirias "*Heil!*",  
 basta que te sustentas, basta que não estejas em jejum!

– III –

L'Avvocatuccio Armando, invece, è proprio un cacasotto.

Né combattente né partigiano, per vivere quieto, per vivere tranquillo, ha leccato sempre gli stivali a tutti “gli” gerarchi, ai superiori, a cchille che isso chiama “uomini di coglia”!

*(finge d'iniettare nel piatto la relativa porzione di “eccesso”)* Ma yo quiero escupir en la leche de tu vileza, avvoca’!

Yo quiero escupir, sì!

Quindi, pure a me lecca gli stivali, gli scarponi, e tutto ciò che me manténe all’erta nel perseverare la vendetta, la vengeance, la ‘Vandea’, de stu rito obbligatorio!

Nu menù de mmerda e de sputazza, te voglio rialà, avvoca’! Nu menù da mensa-Viridiana, bunueliana, ecco!

Nu menù da Angelo Sterminatore, con la mia saliva! Sterminatore, sì!

Anzi: Stermin’Attore, dato ca n’Attore, si’!

*(sputacchia, a più riprese, nell’immaginario coperto, in cui ha iniettato l’immaginario liquido).*

E questo, è p’ ‘a Contessa, p’ ‘a Contessa! Puozze sta tu, comme sta essa!

*(altro tiro dalla siringa)*

– III –

O Advogadinho Armando, ao invés, é mesmo um cagão.

Nem combatente, nem *partigiano*, pra viver quieto, pra viver tranquilo, tem lambido sempre as botas de todos “os” hierarcas, os superiores, daqueles que ele chama de “homens de colhão”!

*(finge injetar no prato a correspondente porção de “excesso”)* Ma yo quiero escupir en la leche de tu vileza, advogado!

Yo quiero escupir, sim!

*Então, também a mim lambe as botas, os coturnos, e tudo o que me segura em pé perseverando na vingança, la vengeance, la “Vandea”, deste ritual obrigatório!*

Um cardápio de merda e de cusparada, quero te dar, advogado! Um cardápio da cantina-Viridiana, buñueliana, eis!

Um cardápio do Anjo Exterminador, com a minha saliva!

Exterminador, sim! Aliás: Extermin'Ator, dado que é um Ator, sim!

*(cospe no chão, diversas vezes, no imaginário coberto, no qual injetou o imaginário líquido)*

E isto é pra Condessa, pra Condessa! Possa ficar tu como essa!

*(outra dose com a siringa)*

Intelligente femmina, però, acculturata!  
 Perché legge tanti libri, passa ‘e gghiurnate intere dint’ ‘a  
 Biblioteca! Essa dice che la fanno stare là, non perché sia una  
 Contessa,  
 per quanta malandata, decaduta, ma perché è una vera possidente  
 nello Spirito, un’ereditiera della ‘Gaia Scienza’!  
 E le portano rispetto tutti quanti, sa’?  
 Dal direttore in capo dell’archivio, all’ultimo guardiano de’ latrine!  
 E legge e scrive, e legge e scrive, e legge e scrive!  
 Di continuo. Pare ‘a scrivanella ‘e sotto san Carlino, nun se stanca  
 mai, è nu raptus!  
 Manda lettere e romanzi a tutti quanti, cioè poi solo a sé stessa, alla  
 Contessa, che si è data un porto franco immaginario,  
 Dormitorio Mille e Uno,  
 mmiezo piazza Carlo Terzo.  
 Io le sto simpatiche, del resto, perché pare c’assomiglio a na  
 signora, na tipa del passato, una certa ‘Elettrica’, che amava di  
 nascosto suo fratello, non quello d’ ‘a Contessa, se capisce,  
 ma di essa medesima stessa, de st’ ‘Elettrica’, insomma, e tante  
 facette e tante ne combinò, sta svergognata,  
 che il padre ‘ e tutte e due, nu rre rignante antico,

Intelligente mulher, porém, culta!  
 Porque lê tantos livros, passa os dias inteiros dentro da Biblioteca! Ela  
 diz que a deixam ficar lá, não porque é uma  
 Condessa,  
 ainda que maltrapilha, decaída, mas porque é uma verdadeira possuinte  
 no Espírito, uma herdeira da “Gaia Ciência”!  
 E todos a respeitam, sabes?  
 Do diretor chefe do arquivo, até o último guardião das latrinas! E lê e  
 escreve, e escreve e lê, e lê e escreve!  
 Ininterruptamente. Parece a escrevinhadora sob São Carlino, não se  
 cansa nunca, é um frenesi!  
 Manda cartas e romances a todos, isto é, enfim, apenas para si mesma,  
 pra Condessa, que se tem como um porto franco imaginário,  
 Dormitório Mil e Um,  
 no meio da Praça Carlo Terceiro.  
 Eu sou simpático a ela, no fundo, por que parece que eu a ligo a uma  
 senhora, uma figura do passado, uma certa “Elétrica”, que amava em  
 segredo seu irmão, não aquele da Condessa, se entende,  
 mas dela mesmíssima, d’esta “Elétrica”, em suma, e tanto fez e tanto  
 articulou, esta desavergonhada  
 que o pai dos dois, um rei reinante antigo,



sfasteriàto, alla fine ‘e seppellette insieme dint’ ‘a tomba,  
dentro la stessa medesima congrega di famiglia...

*(perplesso)* O no? O quest’era l’”Aida”, un’altra  
crestiana? Boh! E che ne saccio? Va’ capisce, va’!

*zangado, no final os enterrou juntos na tumba, dentro da mesmíssima  
capela de família...*

*(perplexo)* *Ou não? Ou esta era “Aida”, outra cristã? Bom! E quem  
sabe? Vá entender, vá!*

– IV –

*(Sospira, passa a un altro coperchio, canticchia)*

“So’ Miss, so’ Miss, so’ Miss-pummarola,  
Che spasso, che spasso, so’ a meglio de’ ffigliole!”

*(assaggia col dito un po’ del fantastico liquido versato nel  
piatto, espressione finto-estatica)*

Very kute! I dont know why you ‘ve got more of sugar, Miss!  
Pretty Miss, stronza Miss, cessa Miss!

Signora degli animali, patrona degli incroci innaturali,  
concubina dei cani, de’ ciucci, de’ serpente!

Nun fosse stato per me, che una volta all’anno t’elemosino nu  
piatto, na scodella de sta sbobba, previo invito,  
ora stisse nchiusa nel famoso manicomio criminale di Trieste,  
in mezzo alle perverse, di tra le dame psicopatiche del coito!

*(alza un dito, riassaggia)*

Mm! St’ infelice ha una cagnetta a nome Boba, piccolina,  
Boba la siamese, la siamese, che poi lascia a digiuno per dei  
mesi, dandole a leccare il suo ‘marchese’,  
la sua marcia mestruazione di nobile zoòfila,

– IV –

*(Suspira, passa para outra tampa, cantarola)*

Sou Miss, sou Miss, sou Miss-cerejinha,  
que feliz, que feliz, sou a melhor das “gatinhas”!

*(experimenta com o dedo um pouco do fantástico líquido vertido no  
prato, expressão pseudoextasiada)*

Very kute! I dont know why you’ve got more of sugar, Miss! Pretty  
Miss, sapeca Miss, vadia Miss!

Senhora dos animais, padroeira dos cruzamentos i-naturais, concubina  
dos cães, dos burros, das serpentes!

Não fosse por mim, que uma vez ao ano te esmolo, um prato,  
uma tigela desta lavagem, prévio convite,

agora estarias no famoso manicômio criminal de Trieste,

no meio das perversas, entre as damas psicopáticas do coito! *(levanta  
um dedo, experimenta de novo)*

Hum! Essa desinfeliz tem uma cadelinha de nome Boba, pequenina,  
Boba, a siamesa, a siamesa, que então deixa em jejum por meses,  
dando-lhe para lamber seu “chico”,  
a sua podre menstruação de nobre zoófila,

e se l'animaluccio guaisce per la fame e per l'attesa, essa allora  
 le improvvisa una "Vispa Teresa",  
 o una "Vergin cuccia" del Parini,  
 soprattutto si ncuorpe tene già parecchio vino! (*come un prete,  
 un liturgico ed ambiguo messaggero*) "Eccesso di vita"  
 dell'anno scorso. Buona conserva!  
 Vorrei serviglielo caldo, fresco, appena tirato, pompato dal  
 cuore, ma...  
 mettiamo che per scalogna, chiste nun avessen'a venì?  
 Mettiamo che, per un'impugnatura, nu capriccio qualsiasi,  
 avesseno deciso, tutti insieme, di comune accordo,  
 di farmi saltare la "festa", stavolta, eh?

e se o animalzinho late pela fome e pela demora, ela então improvisa  
 uma "*Vispa Teresa*",  
 ou uma "*Vergin cuccia*" do Parini,  
 sobretudo se no corpo tem já muito vinho! (*como um padre, um  
 litúrgico e ambíguo mensageiro*)  
 "Excesso de vida" do ano passado. Boa conserva!  
 Gostaria de servi-lo, quente, fresco, recém-tirado, bombeado do  
 coração, mas...  
 vamos supor que, por azar, chiste, não chegassem? Suponhamos que,  
 por cisma, um capricho qualquer, decidissem, todos juntos, de comum  
 acordo,  
 acabar com a minha festa, desta vez, hein!

Voce “Bizzuchella” piccola bizzoca

– I –

*(“Bizzuchella” canticchia l’inno sacro “Sotto a quel bianco velo,  
il Re del Cielo,*

*Sotto a quel bianco velo, viva Gesù...”*

*rumore di tracchi e botti, frammisti a quello tipico del piccolo  
paniere della riffa con i numeretti in legno della tombola -)*

“Uhé! Ca io ‘o tiro! Uhé! Ca io ‘o tiro!

Santi Evangeli-Quattro, io ‘o tiro! *(tira fuori un numeretto)*

Ottantatre! Ottantatre! ‘O malettempo! ‘O malettempo!

Se rumpeteno ll’acque d’ ‘o Cielo! ‘E cataràttele, aggio tirato!

‘A tempesta! ‘A trubbéa! ‘O ciclone “Rafilina”, è venute fora d’ ‘o  
panaro, oiné! Uttantatre!

*(IL TONO SI FA BASSO, DIMESSO, MINACCIOSO, mentre i rumori  
dei Botti e quello del paniero, a poco a poco, sfumano -)*

“Guardate negli Abissi! Specchiatevi nei vortici!

Dopp’ ‘e parole meie, ‘o Diluvio, ‘o Diluvio, ve zeffònna!

Voz “Biatinha”

– I –

*(“Biatinha” cantarola um hino sagrado “Sob aquele branco véu,  
o Rei do Céu,*

*Sob aquele branco véu, viva Jesus...”*

*rumor de traques e bombinhas, misturados àquele típico do pequeno  
cesto da rifa com os numerozinhos de madeira do Bingo)*

“Ué! Vou tirar! Ué! Vou tirar!

Santos Evangelhos-Quatro, eu o tiro! *(tira um numerozinho)*

Oitenta e Três! Oitenta Três! O mau tempo! mau tempo!

Se romperam as águas do Céu! Uma tromba d’água tirei!

A tempestade! O temporal! O ciclone “Rafilina” veio pra fora do  
cestinho, ê bebê Oitentatês!

*(O TOM SE FAZ BAIXO, DIMINUTO, AMEAÇADOR, enquanto os  
rumores das bombinhas e aquele do cestinho, pouco a pouco, cessam -)*

“Olhai nos Abismos! Espelhai-vos nos turbilhões!

Depois das palavras minhas, o Dilúvio, o Dilúvio vos afunda!

Ll'acque dell'Apocalisse mann' 'o Volto, 'o Volto Santo, nn'  
 'o vedite?  
 'O Volto affummecato, niro, peggio 'e nu tizzone! E 'o ssapite  
 pecché? 'O ssapite pecché?  
 Songh' 'e peccate vuoste, songh' 'e peccate vuoste, chest' è!  
 ' E peccate vuoste, l'hanno scagnato bbuono 'a tinta 'o Volto!  
 L'hanno scagnato bbuono, già!  
 E 'a tinta è diventata tigna, rognà, pigna!  
 Na brutta mignuàgne (*foneticamente, guaio*)! Sentite a me,  
 sentite a Bizzuchella, fernitela! Fernitela e spicchiàteve,  
 spicchiàteve!  
 (*- brevissimo riaccenno cantato dell' "Inno", mentre i rumori  
 dei botti e del paniere lentamente ricoprono la voce -*)

As águas do Apocalipse enviam a Face, a Sagrada Face, não  
 a vedes?  
 A Face, esfumaçada, negra, pior que um tição! E sabeis por quê? Sabeis  
 por quê?  
 São os pecados vossos, são os pecados vossos, é isso! Os vossos  
 pecados afetaram bem a tinta da Face!  
 Afetaram bem, já!  
 E a tinta tornou-se bichada, sarnenta, croquenta! Uma mignuàgne ruim!  
 Escutai, escutai a Biatinha, parai com isso! Parai e espalhai,  
 espalhai!  
 (*- brevíssima repetição cantada do "Hino", enquanto os rumores das  
 bombinhas e do cestinho lentamente cobrem a voz -*)

– II –

*(“Bizzuchella” canticchia l’inno sacro “Sotto a quel bianco velo,  
il Re del Cielo,*

*Sotto a quel bianco velo, viva Giesù...”*

- *rumori di tracchi e botti, eccetera..., c.s. –)*

“Uhé! Ca io ‘o tiro! Uhé! Ca io ‘o tiro!

Santi Evangeli – Quattro, io ‘o tiro! *(tira fuori un numeretto)*

Ottanta! Ottanta! ‘O terremoto! ‘O terremoto!

Se rumpett’ ‘a pazienza d’ ‘a Terra! Se sciugliétten’ ‘e vviscere ‘e

ll ‘interno! ‘O terremoto! ‘O terremoto!

Ottanta, Millenovecento! Ventitre novembre, ‘o terremoto, san

Clemente, nun v’ ‘o rricurdate?

*(- IL TONO SI FA BASSO, eccetera, c.s. –)*

“Guardate negli Abissi! Specchiatevi nei vortici!

Dopp’ ‘e parole meie, ‘o smuvimientto, ‘o terremoto, v’ arrecòglie!

Ll’acqua d’ ‘o pantano de’ peccate nun se spila,

comme se spilasse ‘a vasca e o rubinetto ô bagno!

– II –

*(“Biatinha” cantarola um hino sagrado “Sob aquele branco véu,  
o Rei do Céu,*

*Sob aquele branco véu,*

*viva Jesus...”*

*rumor de traques e bombinhas, et cetera... como acima –)*

“Ué! Vou tirar! Ué! Vou tirar!

Santos Evangelhos-Quatros, eu o tiro! *(tira um numerozinho)* Oitenta!

Oitenta! O terremoto! O terremoto!

Se rompeu a paciência da Terra! Se desembaraçaram as vísceras de

dentro! O terremoto! O terremoto!

Oitenta, Mil Novecentos! Vinte e três de novembro, o terremoto, São

Clemente, não vos recordais?

*(O TOM SE FAZ BAIXO, et cetera, como acima)*

“Olhai nos Abismos! Espelhai-vos nos turbilhões!

Depois das palavras minhas, o movimento, o terremoto, recolheu-vos!

A água do pântano dos pecados não se escoa,

como se escoasse a banheira e a torneira do banheiro!

Dio nun sta a comodo vostro! Nunn' è nu fontaniere, Ddio!  
 Nun v' acconcia 'a coscienza, o v' 'a fa nova, pavanno na  
 bulletta, o chiammano ll'acquedotto, ll'operaie-Ammàn!  
 Nunn'è ll'Ufficio Igienico, 'o Signore!  
 Sentite a me, sentite a Bizzuchella, fernitela, pentitevi!  
 Fernitela e spicchiateve, spicchiateve!  
 (- brevissimo riaccenno, eccetera, c.s. -)

Deus não está ao vosso dispor! Não é um encanador, Deus!  
 Não vos conserta a consciência, ou a faz nova, pagando o boleto, ou  
 chamando a companhia, o operário-Amman!  
 Não é o serviço sanitário, o Senhor!  
 Escutai, escutai a Biatinha, parai com isso, arrependei-vos! Parai e  
 olhai, olhai!  
 (brevíssima repetição, et cetera, como acima)

– III –

*(“Bizzuchella” canticchia l’inno sacro “Giorno di Paradiso, tutto un sorriso, Giorno di Paradiso, viva Giesù...”*

*– soliti rumori di tracchi, botti e numeri di paniere, etc, c.s. –)*

“Uhé! Ca io ‘o tiro! Uhé! Ca io ‘o tiro!

Santi Evangeli – Quattro, io ‘o tiro! *(tira fuori Due numeri, stavolta)* Ottantuno e Ottantadue, nun se capisce! So’ azzeccate!

Song’asciùte nzieme! So’ dduie nùmmere-siamesi!

Comunquamente, nunn’ è ‘a mia e nunn’ è ‘a vosta,

‘a doppietta fa ‘o Giudizio, fa ‘a mola d’ ‘o Giudizio, ‘o Giudizio

Universale! Sale! Univer-Sale!

‘O ssale ‘e tutte quante, chesto ven’ ‘a ddicere!

E ffà male ‘o ssale dint’ ‘a mola, fa male, fa infezione!

Però, fa pure bbene, pecché è comme un lenimento, ‘a cibalgina!

*(Tono più dimesso, etc, c.s.)*

– III –

*(“Biatinha” cantarola o hino sagrado “Dia de Paraíso, tudo um sorriso, Dia de Paraíso, viva Jesus...”*

*Os mesmos rumores de traques, bombinhas e números de cesto, etc., como acima)*

“Ué! Vou tirar! Ué! Vou tirar!

Santos Evangelhos-Quatros, eu o tiro! *(tira Dois números, dessa vez)*

Oitenta e um e Oitenta e dois, não se entende! São grudados!

Sáiram juntos! São dois números-siameses!

Comumente, não é a minha e não é a vossa,

a dupla faz o Juízo, o molar do Juízo,

o Juízo Universal! Sal! Univer-sal!

O sal de todos, isto vem a dizer!

E faz mal o sal dentro do molar, faz infecção!

Porém, faz também bem, porque é como um lenimento, a comida!

*(Tom mais baixo, etc., como acima)*



“Guardate negli Abissi, specchiatevi nei vortici!

Dopp’ ‘e parole meie, ‘o Diluvio, ‘o Diluvio, solamente, ve zeffonna! Carne Viva, Membr’ ‘e Resurrezione, stracciatevèll ‘a cuollo,

confessate!

Santi – Quattro, Evangelisti, Cavalieri!

Separate a sti peccati, ‘a ‘bbona vulùntà de’ Cristiani, separate!

Argine per ogni tizzone! Nido per ogni disperazione! Giacché si chiama argine e poi nido, ‘a fràveca celeste ‘e chesta morte!

Funesto sciato ‘e mamma, solo mamma! Melodramma!

Melodramma!

Sentite a me, sentite a Bizzuchella, fernitela! Pentitevi! Fernitela, pentitevi, specchiatevi! Specchiatevi!

*(accenno brevissimo, etc, c.s.)*

“Olhai nos Abismos, espelhai nos vórtices!

Após as minhas palavras, o Dilúvio, o Dilúvio, somente, vos afunda! Carne viva, Membro de Ressurreição, arranque-os de cima de vós,

confessai!

Santos – Quatro, Evangelistas, Cavaleiros!

Separai a estes pecados, a boa vontade dos Cristãos, separai!

Limite para cada brasa! Ninho para cada desesperação!

Já que se chama margem e depois ninho, a fábrica celeste dessa morte!

Funesto hálito de mamãe, só mamãe! Melodrama,

Melodrama!

Escutai pra mim, escutai a Biatinha, parai! Arrependei! Parai, arrependei, espelhai-vos! Espelhai-vos!

*(aceno brevissimo, etc., como acima)*

Vestiboli

(‘Onna Giuannina (Pazza) de’ Papeli)

– I –

Buonaser’ ‘onna Giuannì, scusate,  
ma per la musica, per questa musica,  
non m’ er’ accort’ ancora ch’ eravate entrata qua, che stavate già  
alla Reggia.

Come state bene. Che eleganza ca ve site fatta. E che gioielli belli,  
che gioielli belli,

ca ve site misa ncuollo! Splendidi, regali, o veramente!

Chi ve ne ha fatto dono, ‘onna Giuannì? Umberto? E’ stato

Umberto? Sua Maestate-Altezza Re di Maggio e Aprile, Umberto?

O sua Eccellenza Cavalier Benito, detto pure Mutriasotto? Ce  
vulitece parlà, onna Giuannì?

Vulitece ce mettere la recchia dint’ ‘o muto d’ ‘o telefono?

“Pronto? Umberto? Pronto? Songh’io! So’ tua Giuannina! Arò  
staie, tesoro mio, o Purtuallo?

E pecché te si’ fuiuto pe ll’esilio, caro?

Lassaste a me, Giuanna, la reggina, mmiezz’ ‘e guaie, eh, tu?

Vestíbulos

(Dona Joaninha (Louca) das Palhas)

– I –

Boa noite Dona Juaninha, desculpa,  
pela música, por esta música,  
mas não tinha me dado conta de que a senhora tinha entrado aqui, que já  
estava no Palácio Real.

Como a Senhora está bem. Que elegância que se fez. E que joias lindas,  
que joias lindas

que a Senhora porta! Esplendorosas, reais, realmente!

Quem as deu pra Senhora, Dona Joaninha? Umberto? Foi

Umberto? Sua Majestade-Realeza Rei de Maio e Abril, Umberto?

Ou sua Excelência Cavalheiro Benito, dito também Cara-fechada? A  
senhora quer falar com ele, Dona Joaninha?

Quer botar a orelha dentro do mudo do telefone?

“Oi? Umberto? Oi? Sou eu! Sou a sua Joaninha! Onde  
estás, meu bem, em Portugal?

E por que fugiste para o exílio, querido?

Deixaste a mim, Joaninha, a rainha, no meio do bafafá, eh, tu?

Bellu galiota ca si ‘ stato!

Seh, seh, mo’ staie a Cascais, a saie longa sta canzona, ciais! Ie stongo o manicomio invece, a Caprichino, vieneme a truvà!”

No? Non era Umberto vuosto, ‘onna Giuanni?

Era l’altro, era Benito, o Cavaliere?

Nn’ev’uno e nn’eva l’ato, aggio capito! V’hanno fatta fessa pure chesta vota, facennev ‘alluccà pe ddint ‘o buccettone d ‘a corrente d’ ‘o palazzo, vuie guardate, chelli quatte zandragli ‘e culumbrine! Chesti crastol’ ‘e lamiere pe brillante ve l’ha rat’o Mutriasotto,

eh, però? Belle, troppo belle, principeschi!

Fanno cchiù figura ncuoll ‘a vvuie, ca site mort ‘a tantu tempo, ca ncopp ‘a cosa, a cosa fresca, ‘e na morta burzarata di recente comm ‘a mme! No, no ‘onna Giuanni, scusate! Nessun castigo,, nessuna penitenza, nisciuna pont’ ‘e cerasiello strofinate ncopp’ ‘o musso,

ncopp’ ‘e llabbre! Quando ce vo’ ce vo’, però, vuie me capite?

Cocche sbuttuzziamento, na parola cchiù vivace, ecco!

E a cosa nun se dice, meglio dicere sta “sciuscià”, e ppazze comm’ ‘a vvuie s’ ‘a chiamano accusi:

sta sciù-c’o scì- c’o scè-c’o sciò e c’o scià!

Molengo esperto que tu foste!

Seh, seh, agora estás em Cascais, sabes bem ‘sta canção, ciais! Eu no manicômio, a Capodichino, venha me visitar!”

Não? Não era o seu Umberto, Dona Joaquina? Era o outro, era Benito, o Cavaleiro?

Não era nem um nem outro, entendi! Burlaram a senhora desta vez também, deixando-a gritar pela união da corrente do palácio, olha só, aquelas quatro vagabundas e vadias! Estas lascas de lâminas por brilhantes as deu o Cara-fechada?

eh, porém? Lindas, lindas demais, principescas!

Fazem bela mostra mais na senhora, que morreu faz tanto tempo, que em cima da coisa, a coisa fresca, de uma morta ressequida de pouco, feito eu! Não, não, Dona Joaquina, desculpa! Nenhum castigo, nenhuma penitência,

nenhuma ponta de cerejinha a senhora esfrega na boca,

nos lábios! Quando é pra ser deve ser, mas a senhora me entendeu?

Algum burburinho, uma palavra mais vivaz, eis!

E a coisa não se diz, melhor dizer esta “xuxá”, as loucas como a senhora as chamam assim:

‘sta xú- com xí-com xé-com xó e com xá!

– II –

Sti gioielli accusì belle, splendidi, nun ve l’ha rialate mai nisciuno, aggio capito, songh’e vuoste, aggio capito.

Steven ‘astipate nfunno o lago, dint ‘a casciaforte, a Dongo, aggio capito. Robba di famiglia, crastol ‘e Durazzo, appartenenti a voi, per discendenza, fin dai Vespri Siciliani, aggio capito.

V ‘e ppurtastave cu vvuie lungo la fuga, da Caivano fino a Brindisi, e da Brindisi a Caivano n’ata vota, quando, per scostumatezza, sorpresa mmiezz ‘e ccosce d’ ‘o cavallo, ve cacciane c’ ‘a frusta, o scurriato, i timorati sudditi di dio ‘e stu riame.

Come dite? No. Sangue nun ce ne sta. Nun ce ne sta, di sangue, ancora.

Ma verranno, un v’occupate, ma verranno, invitati, donatori, stendi-braccia,

mo’ e vvedite, onna Giuannì, mo’ e vvedite comme corrono o salasso! Ie stess ‘e sto aspettanno, che miseria!

Li aspetto, onna Giuannì, senza gioielli.

Li aspetto, senza crastul ‘e lampiere, ncopp ‘a cosa, ncopp ‘a sciuscia, pe ffà luce.

No, no, onna Giuannì, calmatevi!

Nessun castigo, nessuna penitenza, nisciuna pont’ ‘e cerasiello

– II –

Estas joias tão belas, esplendorosas, não as deu à senhora nunca ninguém, entendi, são as suas, entendi.

Estavam guardadas no fundo do lago, no baú, em Dongo, entendi. Coisas de família, peças de Dures, pertencentes a vós, por descendência, desde as Vésperas Sicilianas, entendi.

As levou consigo na fuga, de Caivano até Brindisi, e de Brindisi até Caivano mais uma vez, quando por malcriação, surpresa no meio das pernas do cavalo, a enxotaram com o chicote, o vergalho, os timoratos súditos de deus deste reame.

Como diz? Não. Sangue não tem. Não tem, de sangue, ainda.

Mas virão, não preocupa, mas virão, convidados, doadores, estende-braços,

agora os vê, Dona Joaquina, agora os vê como correm o dreno! Eu mesmo estou esperando por eles, que miséria!

Os aguardo, Dona Joaquina, sem joias.

Os aguardo, sem lascas de lucernas, em cima da coisa, em cima pra soprar, pra fazer luz.

Não, não Dona Joaquina, acalme-se!

Nenhum castigo, nenhuma penitência, nenhuma pontinha de cerejinha

strofinata ncopp' 'o musso, ncopp' 'e llabbre, a punizione!  
 Quando ce vo' ce vo', però, vuie me capite?  
 Cocche sbuttuzziamento, na parola cchiù vivace, ecco!  
 No. Sangue nun ce ne sta, nun ce ne sta, di sangu' ancora.  
 I miei poveri invitati tardano, se songhe ntalliatu,  
 ma verranno, ma verranno un vo' occupate:  
 guardate, sinceratevi voi stessa:  
 tutto è pronto pure per quest' anno, chist' anniversario: pecché  
 so' anni che verso, anni che verso,  
 anni che pago, 'onna Giuanni:  
 anni e anni ca pure accà se iett' 'o sangue:  
 ccà ce stà 'o laccio, tuccate, 'e llà ce stanno e coppe, sinceratevi:  
 tra poco il debito che devo a Colui-Isso,  
 'o Mastenguanguanher' e stu munno, l'altro,  
 'o tributo c'aggia dà pe passà da sti vestiboli, stu limbo, nzin 'e  
 stanze o paraviso o nfunn' 'e casa o diavolo,  
 goccierà nei calici 'e cristall' 'e medicina,  
 fina fina, lemma lemma, chianu chianu,  
 e avrò pagato pure chesta vota, pure stavolta avrò saldato il  
 conto: fino al trapasso prossimo, fino al trapasso ennesimo d' 'o  
 ciclo de' sventure.

esfregada na boca, nos lábios, à maneira de punição!  
 Quando é pra ser deve ser, porém, a senhora entende?  
 Algum burburinho, uma palavra mais vivaz, eis!  
 Não. Sangue não tem, não tem, de sangue ainda.  
 Os meu pobres convidados tardam, têm se enrolado, mas virão,  
 mas virão, não preocupa:  
 olha, apura a senhora mesma:  
 tudo está pronto também pra este ano, este aniversário: porque  
 há anos que banco, há anos que banco,  
 há anos que pago, Dona Joaninha:  
 anos e anos que também aqui se dá o sangue:  
 aqui está o laço, toque, e lá estão as copas, apura:  
 daqui a pouco o débito que devo Aqueloutro, o  
*Mestreguenguenguér* deste mundo, o outro,  
 o tributo que devo pagar pra passar por estes vestibulos, este limbo, até  
 os quartos do paraíso ou no fundo da casa do diabo,  
 pingará nos cálices de cristal o remédio,  
 fino fino, lerdo lerdo, bambo bambo,  
 e terei pagado desta vez também, também desta vez terei liquidado a  
 conta: até o trapasso próximo, até o enésimo trapasso do ciclo de  
 desventuras.

L'Ossavàrio e lo Stormo

– I –

Perché? Voi non ci... ? ah, no?! Io, invece, so di molti che lo fanno.

Col curaro. Col curaro. Dint 'a nu vacillo d'acqua, 'o ffanno. Dicono accusì ca simme troppi, simm'assaie. Non è possibile altro metodo scientifico.

Altra più indolore, e incolore, soluzione. Soluzione che, però, dev'essere dosata, calibrata:

a tanto volume d'acqua, tanto, e non di più, volume in proporzione di curaro.

E nun s'adda sbaglià mai, eh, no!

Sennò diventa un'altra cosa: un espediente estraneo, validissimo p' 'e bestie, p'alimale, e pp' 'e ccose, certo, si putesseno parlà,

non per noi, però, ca simme troppi, simme assaie: nu munno, perlomeno accusì ddiceno, e l'unico possibile.

Una goccia, vedete, una goccia solamente, può servire a sfoltirne Diecimila;

O *Ossavario* e o rebanho

– I –

Por quê? Vós não... Ah não?!

Eu, ao invés, sei de muitos que o fazem.

Com estriçnina. Com estriçnina. Dentro de uma bacia de água o fazem.

Dizem assim que somos muitos, somos demais....

Não é possível outro método científico,

Outra solução mais indolor, e incolor, solução. Solução que, porém, deve ser dosada, gota a gota:

Tanto o volume de água, quanto, e não mais, o volume em proporção de estriçnina.

Mas não se deve errar, eh não!

Senão a coisa vira outra: um expediente estranho, validíssimo para as bestas, para os animais, e para as coisas, certamente, se pudessem falar,

mas não pra nós, porém, que somos muitos, somos demais: no mundo, pelo menos assim dizem, e o único possível.

Uma gota, vedes, uma gota somente, pode servir por

Dez mil flechas;

mezza goccia, poi, fatta scendere sapiente, larga, lenta, nella  
 Pubblica Cisterna, mett 'a ddurmì pe ssempe,  
 i più snobbi dei quartieri: Chiaia, che ssaccio? Vòmmero,  
 Pusilleco; e metà della metà di quella mezza, addòbbeca,  
 mortifera, la Stella, Capemonte, 'a Vicaria –  
 dato l'assestamento cronico, l'artéteca curiosa della lingua sul  
 palato – e un po' dell' Avvocata, si vulimme, a strascico,  
 se qualcheduno, incauto, bacia sulle labbra cocc'amante 'e  
 chelli pparte, poveri pezzente e criminali, pazzi.  
 Si capisce: nella Pubblica Cisterna, o P.C., Pubblico Cesso, si  
 qualcuno vo' pazzià, si è malato proprio 'e capa,  
 si nu juorno senza data, nu juorno 'avveniristico' diciamo, le  
 ven' 'o ggénio 'e ì a sfoltì sti ffile,  
 d'alleggerì nu poco chesta cifra, che i 'taluòrne', i menagramo,  
 i maltusiani, dicono eccessiva, esagerata, vitalmente oscena,  
 una spaconata, insomma, pe sti viche cupe-cupe e stritte-  
 stritte.  
 Quello che però inquieta, in tutto questo, è la possibilità  
 d'errore, questo sì, e non si può negare: l'oscillazione di un  
 millesimo, diciamo, che ne saccio? Di un millesimo di un  
 millesimo, magari: la mano che trema nel dosaggio, ecco...

meia gota, pronto, descida, ciosamente, grande, lenta,  
 dentro da Cisterna Pública, pode fazer adormecer pra sempre,  
 os mais empinados dos bairros: Chiaia, quem sabe?  
 Vomero, Posillipo; e metade da metade daquela meia, acabada,  
 mortífera, a Stella, Capemonte, a Vicaria –  
 dado o assentamento crônico, a manha curiosa da língua  
 sob o palato – e um pouco da Advogada, se quiserdes, de rescaldo, se  
 qualquer um, incauto, beija nos lábios alguma amante  
 daquelas bandas, pobres esfarrapados e criminosos, loucos.  
 Se entende: na Pública Cisterna, ou P.C., Pública Cloaca, se alguém  
 quiser brincar, se é doente da cabeça,  
 se um dia sem data, um dia futurístico, digamos,  
 lhe vem a vontade de podar estas filas,  
 de alijar um pouco esta cifra, que os lastimosos, os  
 azarados, os malthusianos dizem excessiva, exagerada, vitalmente  
 obscena, uma fanfarronice, então, por esses becos trevas-trevas e  
 estritos-estritos.  
 O que porém inquieta, em tudo isso, é a possibilidade de erro,  
 isso sim, e não se pode negar, a oscilação de um milésimo, digamos,  
 quem sabe? De um milésimo de um milésimo, talvez:  
 a mão que treme na dosagem, eis...

nu suspiro, nu piccolo  
 sussulto... e allora... e allora...  
 Allora, eccomi: ecco qua stu risultato: chi so' ? E "ssongo"  
 soprattutto, a parte questo "Chi"?  
 Stong 'arinto? Stong 'afora? Stongo mmiezzo? Boh!  
 Nun so' mmuorto, forse, no! E però, neppure campo  
 comm'apprimme: 'a vista, 'e mmane, 'e rrecchie, tutte cose se n'è  
 gghiuta,  
 a fforza 'e scunfinà. Sul' 'a voce resta, è vero, ma nu pucurille  
 ancora, e poi sommergerà, affonderà, pur'essa, nella goccia di  
 curaro, nu pizzico sultanto, simile a sputazza mis 'arét' 'o  
 francobollo.  
 E nu poco di coraggio, che ce vo'?  
 L'imma capì! L'imma sapé:  
 simme troppi, simm'assaie! Ce l'amma méttete int' 'e cchiocche:  
 Impensabile altro metodo scientifico. Altra, più indolore, incolore e  
 inodore soluzione 'e stu vveleno!

um suspiro, um pequeno  
 sobressalto... e então... e então...  
 Então, eis me: eis aqui o resultado. Quem sou? E sou  
 sobretudo, além de tudo "Quem"?  
 Estou dentro? Estou fora? Estou no meio? Bah!  
 Não estou morto, talvez não! E porém também não vivo  
 como antes a visão, as mãos, as orelhas, todas as coisas se  
 foram,  
 a força de adentrar. Só a voz fica, é verdade, mas um pouquinho ainda,  
 e depois submergirá, afundará, ela também, na gota de estriçnina,  
 uma pitada apenas, como uma cusparada botada atrás do  
 selo.  
 E um pouco de coragem, que mais?  
 Temos de entendê-lo! Temos de sabê-lo:  
 somos muitos, somos demais! Temos de botá-lo na cabeça.  
 Impossível outro método científico. Outra, mais indolor, incolor e  
 inodora solução deste veneno!



– II –

Perché? Voi non li... ? ah, no?!

Io, invece, conosco una nobildonna che ha risolto tutto Mediante l'ossavario. Sissignore: l'ossavario.

Sarebbe un aggeggio meccanico di tre metri per otto, con lo sfiatatotio e la punta rivolti sotto terra anziché in aria.

Proprio na bella penzata, no?, ve pare?

Accussì, ogni trenta-quaranta juorne, compatibilmente con le condizioni climatiche-atmosferiche, se ne può spalommare uno stormo: diecimila, diecimila meno uno, diecimila meno due, diecimila meno tre... No, no! Gli oggetti personali vengono restituiti, tutti quanti, fino all'ultimo: al parente più prossimo, diciamo. Al più consanguineo. Non facente ancora parte dello stormo in partenza, oppure non ancora inclusovi, per valide ragioni. Gli oggetti personali, po' seh! Quanta presunzione! E che se po' trattà? Minutaglia, chincaglieria, qualche bottone, cocche stagnariello!

Si, si! E' proprio brava, sta nobildonna, tanto brava!

“Tanto! – dice lei – uno più, uno meno ‘e chisti disgraziate, che ffà? Pure hann’a sta ittate mmiezz’a via! La matematica non tiene opinioni, l'economia non tiene simpatie: che il numero eliminabile,

– II –

Por quê? Vós não...? Ah, não?

Eu, ao contrário, conheço uma nobre senhora que resolveu tudo com o *ossavario*. Sim senhor, o *ossavario*:

Seria um negócio mecânico de três metros por oito, com um respiradouro por baixo da terra ao invés de pro alto.

Ótima ideia mesmo! Não é?

Assim, a cada trinta, quarenta dias, de acordo com as condições climáticas e atmosféricas, pode-se fazer partir um rebanho: dez mil, dez mil menos um, dez mil menos dois, dez mil menos três... Não, não! Os objetos pessoais foram devolvidos, todos, até o último: ao parente mais próximo, digamos. Ao mais consanguíneo. Não pertencente ao rebanho de saída, ou ainda não incluído nele por boas razões. Os afetos pessoais, mah!

Que presunção! E pode ser o quê? Mixaria, quinquilharia, uns botões, uma tutameia!

Sim, sim! É legal mesmo essa nobre senhora, muito legal!

“Também um a mais, um a menos destes desgraçados, o que muda? – Ela diz – Afinal, também ficam jogados na rua! A matemática não tem opiniões, a economia não tem simpatia: “que o número eliminável,

no, si dice:eliminando!, che il numero eliminando sia organico o inorganico, nun ce ne fotte niente agli addendi e ai coefficienti!”.

E ave raggion ‘essa, ‘a nobildonna, perché l’ossavario e lo stormo, guardate, è proprio na bella penzata! Me pare ‘o titolo ‘e nu cinema, ‘o titolo ‘e nu filmo, addò morene “cchiù accise” tutti quanti! I residuati, poi, i resti, ca nun riésce a passà p’ ‘o sfiatatoio; ll’osse, diciamo, che poi si solidificano, che prenderanno ancora un’altra forma, comm’ ‘o cchiùmmo, ‘o cchiùmmo della Nott’ ‘e san Giuàne,

beh, sti residuati, pare, pare che poi vengano rialati ai vescovadi regionali, i quali, a loro volta, tramite encicliche, bolle e delitti canonici, ‘e vanno poi a mmenà adint’ ‘e catacombe! Ed è qua, ed è qua, che sono interessato io, proprio qua! A quest’aspetto chimico, magico, intruglifico, d’ ‘a penzata ‘e chella certa nobildonna: se si riuscisse ad avere, che ssaccio?, na scheggia ‘e braccia, cocche capuzzella, na scapoletta, fina fina, d’ ‘o custate, beh! Chi ‘o ssape, no? Chi ‘o ssape, che putesse mai succedere! Appriesse? Appriesse, no! Ncuollo, no! Io nun ce crede ‘e talismani! Nun ce crede agli “abbetièlle”! Talismano so’ già io stesso pe me stesso! Nunn’ è pe me ca penzo a cchesti ccose. E’, semmai, pe loro, pe cchisti ccà, quelli che “passano”, quelli che

não, se diz eliminando! Que o número eliminando seja orgânico ou não orgânico, não estamos nem aí aos adendos e aos coeficientes!”.

E ela tem razão, a nobre senhora, porque o *ossavario* e o rebanho, vedes, são realmente uma boa ideia! Parece o título de um cinema, o título de um filme, onde no fim todos morrem de morte matada!

Os resíduos, então, os restos, aqueles que não conseguiram passar pelo respiradouro; os ossos, digamos, que solidificam, que tomarão ainda outra forma, como o chumbo, o chumbo da Noite de São João,

bah, esses resíduos, parece, parece, que depois venham a ser dados aos bispados regionais, os quais, por sua vez, através de encíclicas, bolhas e decretos canônicos, depois os joguem dentro das catacumbas!

É aí que eu estou interessado, aí! Neste aspecto químico, mágico, mistifório do negócio, da ideia daquela própria nobre senhora: se eu conseguisse arranjar, quem sabe, uma lasca de braço, uma cabecinha, uma escapulinha, fina fina, da costela,

bah! Quem sabe, não? Quem sabe, que pudesse nunca acontecer!

Pra mim? Pra mim, não! No corpo, não. Eu não acredito em talismãs! Não acredito em vestidinhos! Talismã já sou eu mesmo, pra mim mesmo! Não é pra mim, que penso nestas coisas. É, quando muito, pra eles, pra estes aqui, aqueles que “passam”, aqueles que

“sconfinano”.

Pe’ vivi e pe’ muorte, io penzo. Pe ll ‘aneme già libere,  
vaganti, e pe cchelle dint’ ‘o corpo ancora priggiuniere.

Tengono sempe famme, sete, genio: nun se saziano mai.

Ma chi è chillu strunzo c’ha ditto ca, murenno, nun se campa  
cchiù?

Ma pecché, forse passannese ‘a mano p’ ‘a fronte, si cancellano  
‘e penziere?

“ultrapassam”.

Para os vivos e para os mortos, eu penso. Para as almas já livres,  
errantes e para aquelas dentro do corpo ainda prisioneiras.

Eles têm sempre fome, sede, vontade. Nunca estão satisfeitos.

Mas quem é aquele bobo que disse que, morrendo, não se vive  
mais?

Por que, talvez passando a mão pela fronte, se cancelam os  
pensamentos?

– III –

In mezzo a loro, io, me pare Salomé:

abballo per Erode, certo, però, ‘o core vola sempe add’ ‘a capa  
d’ ‘o Battista.

E non basta ca l’aggia guvernà, ricettà, o, che ssaccio? No!

Aggia cantà, aggia parlà, aggia fa amore!

E tutto in parti uguali.

Nun ci ‘a faccio cchiù! Nun ci ‘a faccio cchiù!

E na notte, mille e una notte ca m’alluntano pe nunn’ ‘e ssentì, nun  
quadrano ch’ ‘e juorne, infiniti, ca l’aggia cunnulià.

E cchille dint ‘a mme, po, chille ca stann’ ‘e casa, sempe e ssulo, dint  
‘a mme, condomini e inquilini de’ ccervélle, addò ‘e mettite?

Il ventre tumultuoso, incalzante, degno corollario a teorema del tutto,  
songhe!

Prima e dopo, c’ ‘a luce e c’ ‘o scuro, sempe mmiezzo, sempe  
mmiezzo, mezzo! E stateve zitte, zitte, zitte!

Bbuono, bbuono, ha fatt’ ‘a nobildonna, a vv’arricettà!

Ha fatto proprio bbuono, bbuono, chella grande scienziata  
stuppagliosa, chella grande regina criminale!

S’ammeretasse proprio un premio, un premio prestigioso, chella là!

– III –

No meio deles, eu pareço Salomé:

danço para Herodes, certo, porém, o coração voa sempre até a cabeça  
do Batista.

E não basta que eu tenha que cuidar deles, recebê-los, que mais? Não!

Tenho de cantar, falar, fazer amor!

E tudo em partes iguais.

Não aguento mais! Não aguento mais!

E uma noite, mil e uma noites que me afasto para não ouvi-los não  
encaixam com os dias, infinitos, que devo acalentá-los.

E aqueles dentro de mim, aqueles que ficam em casa, sempre e só  
dentro de mim, condôminos e inquilinos da cachola, onde botá-los?

O ventre turbulento, premente, digno corolário pra teorema do todo,  
são!

Antes e depois, com a luz e com o escuro, sempre no meio, sempre no  
meio, no meio! Calai a boca, calai, calai!

Bem, bem, fez a nobre senhora, vos liquidando!

Fez bem mesmo, bem mesmo, aquela grande cientista  
trapaceira, aquela grande rainha criminosa!

Mereceria mesmo um prêmio, um prêmio prestigioso, aquela lá!

‘O Nòbbel d’ ‘a pace per il tràmit’ ‘e sterminio, ecco!  
 Pecché, dopo tutto, ‘a na parte s’adda pure cummincià a  
 sfrunnà, a n’a parte qualunque!  
 Tanto, simme, e ssonghe, tutt’eguali!  
 Tutti, insopportabilmente, colmi ancora ‘e sciato, di spirito,  
 ‘e respiro!  
 Dentro e fuori la materia, dint’ ‘e ffora ll’energia!  
 Tutti! Tutti! Tutti!

O Nobel da paz por meio do extermínio, eis!  
 Porque, depois de tudo, de alguma parte, se deve afinal começar a  
 podar, de uma parte qualquer!  
 Já que, somos, e são, todos iguais!  
 Todos, inevitavelmente, cheios ainda de hálito, de espírito,  
 de respiro!  
 Dentro e fora da matéria, dentro e fora da energia!  
 Todos! Todos! Todos!

## Virgo Dis- Impiccatrice (Lamento)

Voglio dormire il sonno delle mele.  
 Allontanarmi dal tumulto dei cipressi, voglio.  
 Dormire il sonno di quel Bimbo che il cuore suo, voleva,  
 spezzarsi, tutto quanto, in alto mare.  
 Non voglio sentirmi ripetere che i Morti non perdono  
 sangue. Che la bocca, imputridita, continua a chieder  
 acqua, acqua.  
 Non voglio conoscere i martiri che dà l'erba.  
 Né la luna con il sibilo 'e serpente  
 – che declinasi “ante albas”, velenosa. Voglio dormire un  
 momento –  
 nu mumento, nu mumento, un secolo.  
 Ma che tutti sappiano che morta non sono: che c'è una  
 stella d'oro alle mie labbra,  
 che la “*petite amie j'etais*” del vento di ponente,  
 che sono, e fui, chell'ombra, immensa, immensa,  
 immensa, delle lacrime che ho dato.  
 Copritemi all'aurora con un velo – Oh, sì, lo voglio! –

## Virgo Des-Enforcadora (Lamento)

Quero dormir o sono das maçãs.  
 Afastar-me do tumulto dos ciprestes, quero.  
 Dormir o sono daquela Criança cujo coração queria  
 quebrar-se, todinho, em alto mar.  
 Não quero ouvir repetir que os Mortos não perdem  
 sangue. Que a boca, putrefata, continua pedindo  
 água, água.  
 Não quero conhecer os martírios que a grama dá.  
 Nem a lua com o sibilo de serpente  
 – que declina-se “*ante albas*”, venenosa. Quero dormir um  
 momento –  
 um momento, um momento, um século.  
 Mas que todos saibam que morta não estou: que há uma  
 estrela de ouro nos meus lábios,  
 que a “*petite amie j'etais*” do vento de poente,  
 que sou, e fui, aquela sombra, imensa, imensa, imensa,  
 das lágrimas que tenho dado.  
 Cobri-me na aurora com um véu – Oh, sim, quero ele! –

Perché sopra verserà manciate di formiche.  
Poi, con l'acqua dell' "ardiente",  
faciteme brillà, comm' a diamante,  
la funebre anilina delle scarpe!

Voglio dormire il sonno delle mele, voglio!  
E conoscere quel pianto ca me lev 'acopp 'a  
Terra: aquèl Niñito oscuro, quiero ser,  
che il cuore suo spezzò, e ricompose, tutto  
quanto, in alto mare.

Porque em cima e verterá um punhado de formigas.  
Então, com a água do "ardiente",  
fazei-me brilhar, feito um diamante,  
a funesta anilina dos calçados!

Quero dormir o sono das maçãs, quero!  
E conhecer aquele pranto que me tira desta  
Terra: aquel Niñito oscuro, quiero ser,  
que o próprio coração quebrou, e recompôs  
tudo, em alto mar.

*Il*

*Gladiator*

*“Hunc via tartarei quae fert Acherontis ad  
undas,*

*Turbidus hic caeno vastaque voragine gurges,  
Aestuat atque omnes Cocyto eructat  
harenam...”*

(Virgilio, Eneide, Libro VI)

Qui parte la via verso l'onde del cupo, tartareo Acheronte.  
Torbido, qui, di fango, ribolle, in vasta voragine, il gorgo.  
E tutta nel Cocyto erutta, coi suoi sassi, i suoi sassi,  
l'arena. Traghetto orrendo, irto, pauroso, quest'acqua  
ed il fiume, sorveglianza, Caronte, e a lui, lunga dal mento,  
la bianca-incolta barba, tutta gli pende.  
E sbarra gli occhi di fiamma, il Vegliardo,  
e sozzo, dalle spalle, gli scende, annodato, 'o mantiello.  
Da solo, col palo, Isse vott' 'o vascello –  
Le vele governa –  
Dentro il suo lurido scafo, corpi e poi corpi trasporta, ma  
crudi e robusti son gli anni, cruda e robusta,  
l'eterna canizie del dio.

*O*

*Gladiator*

*“Hunc via tartarei quae fert Acherontis ad  
undas,*

*Turbidus hic caeno vastaque voragine gurges,  
Aestuat atque omnes Cocyto eructat  
harenam...”*

(Virgílio, Eneida, Livro VI)

Aqui parte o caminho rumo às ondas do tétrico, tartárico Aqueronte.  
Turvo, aqui, de lama, ferve, em vasta voragem, o redemoinho.  
E tudo no Cocyto está em erupção, com suas pedras, as suas pedras, a  
arena. Barqueiro horrendo, hirto, pavoroso, esta água  
e este rio, vigia, Aqueronte, e a este, longa desde o queixo,  
a branca-inculta barba, toda lhe pende.  
E arregala os olhos de chama, o Ancião,  
e sujo, pelos ombros, lhe desce, amarrado, o manto.  
Sozinho, com o pau, Ele empurra o navio –  
As velas, governa –  
Dentro de seu lúrido casco, corpos e depois corpos transporta, mas  
crus e robustos são os anos, cru e robusto,  
o eterno branqueamento do deus.



“Hunc omnis turba ad ripas effusa ruebat, Matres atque viri defunctaque corpora vita, Magnanimun heroum pueri innuptaeque puellae...” Qui tutta una folla si ammassa e alle rive già corre: uomini e donne, liberi corpi ormai dalla vita, e forti eroi bambini e ancora non spose fanciulle, giovani messi al rogo dinanzi alla vista dei padri, e tanti, sono, tanti, come nel bosco volteggiano e càrono ‘e foglie, al primo grigiore d’autunno. O comm’ all’aucielle, c’a terra, da ‘o cielo profondo, s’addensano e auniscono a stormi, quando friddo, ormai, l’anno, di là dal mare, li spinge, e verso lidi, vanno, molto più pieni di sole.

“Stabant orantes primi transmittere cursum, Tendebantque manus ripae ulterioris amore, Navita sed tristis nunc hos nunc accipit illas...”

E stanne llà e pregano e imprecano, pe primme già pronti a passare, e bramosi d’altra riva, d’altro approdo – Quelli – le mani tendono insieme verso il nudo, crudele Nocchiero, ma l’orrendo Guardiano ora questi, ora quelli, capriccioso, vott’arreta o fa sagli, fustigandoli, brutale, ncopp’a rena...

“Hunc omnis turba ad ripas effusa ruebat, Matres atque viri defunctaque corpora vita, Magnanimun heroum pueri innuptaeque puellae...” Aqui toda uma turba se adensa e nas margens já corre: homens e mulheres, corpos livres já da vida, e fortes heróis crianças e ainda não desposadas moçoilas, jovens botadas no fogo diante da vista dos pais, e tantos são, tantos, como no bosque, volteiam e caem as folhas, ao primeiro grisar de outono. Ou como os pássaros, que a terra, do céu profundo, se adensam e se unem em bandos, quando frio, então, o ano, para além do mar, os empurra, e em direção aos litorais, muito mais cheios de sol.

“Stabant orantes primi transmittere cursum, Tendebantque manus ripae ulterioris amore, *Navita sed tristis nunc hos nunc accipit illas...*”

E estão lá e rezam e perjuram, primeiro os já prontos para passar, desejosos de outra margem, de outro desembarque – Aqueles – as mãos esticam juntos até o nu, cruel Timoneiro, mas o horrendo Guardiã, ora a estes, ora àqueles, caprichoso, bota pra trás ou deixa subir, fustigando-os, brutal, sobre a areia...

## Istruzioni per Minuta Servitù

‘Io faccio ‘o cammeriere, ma, pe me, nun ce stanno mai ordinazioni.

So’ timido, scurnùse, nun me saccio mai fa annanzo.

Anzi, nun me metto manco ‘nfilà cull’ate, ll’ati cammeriere.

Coccheduno, però, dice che la timidezza mia, la mia scontrosità, è solo una de’ ragioni ca, pe me, nun ce sta mai niente, nessuna ordinazione.

Coccheduno pensa, dubita, sospetta, che in me, nel cuore mio, dint’o sanghe, ci adda sta coccosa che, riflessa poi negli occhi, nella piega della bocca, nel pigro modo mio di camminare, di “chiàre” un poco il capo di fronte a chi comanda – metterebbe addirittura in soggezione, facendo nascere l’equivoco che io sia o che non sia, per davvero, un cameriere, e non piuttosto, che ne so?, chi dà altèri ordini: un padrone!

Coccheduno, chiù’e na vota, ecco, mo’ rerenno e mo’ pazzianno, mo’ celiando e mo’ facendo seriamente, ha messo in discussione che io sia qualcuno vivo, che io sia di carne ed ossa, sotto a st’apparenza di cammisa, di cazòn’e servitore.

Comunque sia, checché ne dicano, però, ce sta ‘o fatto – strano assai – che io, propr’io, sul’io, nun songo mai – e dico mai – chiamat’a servitù,

## Instruções por Miúda Servidão

Eu sou garçom, mas, pra mim, nunca têm encomendas.

Sou tímido, encabulado, não sei avançar.

Aliás, nem me boto na fila com os outros, os outros garçons.

Alguém, porém, diz que a minha timidez, a minha encalistração, é só uma das razões que, para mim, nunca tem nada, nenhuma encomenda.

Alguém pensa, duvida, suspeita que em mim, no meu coração, dentro do meu sangue, deve ter uma coisa, refletida então nos olhos, na prega da boca, na minha preguiçosa maneira de caminhar, de inclinar um pouco a cabeça na frente de quem comanda – causaria constrangimento, provocando até o equívoco sobre quem eu seja ou não seja, realmente um garçom, e não acima de tudo, quem sabe? Quem dá altivas ordens: um patrão!

Alguém, mais de uma vez, uai, meio rindo, meio brincando, meio disfarçando e falando sério, botou na dúvida que eu seja alguém vivo, que eu seja de carne e ossos, embaixo desse semblante de camiseta, de calça de servidor.

De alguma forma, seja o que for, tem esse negócio – muito esquisito – que eu, eu mesmo, só eu, nunca sou – e digo nunca – chamado à servidão,

mentr'ate già fuiene chiammati, e, certo, nun èveno fatto chiù richieste  
'e me, d'o sottoscritto, per mettersi a servizio.

Anzi, forse, sotto sotto, nun èveno mai neanche avùto 'o desiderio  
di essere chiamati, mentre io, almeno, cocche vota, 'o tengo proprio  
forte-forte, chistu ggenio.

E, accusì, non chiamato, non voluto, fuori fila, me ne sto ccà,  
'bbàscio 'a cambusa, all'erta, o stiso 'nterra 'ncopp 'o pagliericcio, "a  
muorto", aspettanno ca me chiammano, chi sa...

Che faccio? Faccio niente! Proprio niente. Guard'e trave d'o soffitto,  
m'addurmento, me sceto, guard'e trave n'ata vota, e me torno  
a'ddurmentà!

Cocche vota, a tiempo perso, vaco llà, 'e rimpetto, dint'a tavernella dei  
lacchè. Là se fà nu vino, acito e scuro, tanto acito e tanto scuro,  
ca doie o tre vote, parlanno cu licenza, n'aggio vummecàto nu  
bicchiere. Amaro comm'o fèle, è chillu vino. Amaro, sì, e, però, che  
strano!, vummecàta

e bona, io m'a bevo sempe, chella sbobba'e carrettiere. Io m'a bevo  
ancora, comme fosse nu liquore. Doce.

O na specie'e concentrato di veleno, ca, menato'ncanna, a  
uocchie'nchiuse,

enquanto outros já foram chamados, e, certamente, não tinham feito  
mais pedidos a mim, do abaixo-assinado, para se colocar às ordens.

Aliás, talvez, no fundo, no fundo, não tenham nunca tido nem o desejo  
de ser chamados, enquanto eu, pelo menos, alguma vez, tenho deveras  
forte-forte essa mania.

E, então, não chamado, não querido, fora da fila, aqui fico, na despensa,  
em alerta, ou esticado no chão sobre a enxerga, "como morto",  
esperando que me chamem, quem sabe...

O que fazer? Faço nada! Nada mesmo. Olho as traves do teto,  
adormeço, acordo, olho as traves mais uma vez e volto  
a dormir!

Uma vez e outra, pra enrolar, vou lá, na frente, dentro do botequim  
dos lacaios. Lá se faz um vinho, azedo e escuro, tão azedo e tão escuro,  
que duas ou três vezes, com toda a licença, quase vomitei no copo.  
Amargo como fel é aquele vinho. Amargo sim, e, porém, que estranho!  
vomitada

e boa, eu sempre bebo aquela sopa de cocheiros. Eu a bebo ainda, como  
se fosse um licor. Doce.

Ou uma espécie de concentrado de veneno, que botado na garganta, de  
olhos fechados,

spalòmma, ambressa-ambressa, qualunque cognizione' e chello ca si stato, ovvero, ancora si' ...

'A verità, p'a tavernella, p'a lucanda de' lacchè, io ce tengo na passione, pecchè, a parte p'o veleno, necessario, ca se serve, stanno aret'a fenestella piccerella, addò nisciuno, 'a fora, riesce a me vedè, io pozzo guardà, invece, a piacer mio, 'e perziane color malva d'a Cucina nosta'e fronte, chell'addò io servo senza essere chiamato, chella dove mai mi metto in fila, o ricevo ordinazioni.

Non è che si possa vedè assai, chesto no, però, da chesta parte, 'o lato a strada, s'affaccia, si nun sbaglio, proprio una de' feneste principali d'o salone: quella bella, 'a sapite?, quella tutta roccocò, quella chiamata da'e padrone: "Ricciulella", "Ngiolinella", insomma, quella nominata sempre col vezzeggiativo 'e na figliòla, chi sa mai pecchè! Ma po'essere pure ca me sbaglio. Ca stu lat'a ccà, a front'a strada, nun s'affaccia proprio niente, manco nu murzillo'e feritoia, manco na ferita, o sencaùra, dovuta al terremoto, niente...

E coccheduno, qualche vota, me l'ha ditto, me l'ha fatto sincerà cu st' uocchie stesse, ca me sbaglio, che è tutta n'impressione, o na visione! Ma che vulite fa? Io penzo, invece, AGGIA PENZA'!, ca songhe proprio loro: 'e feneste principali d'o Salone e d'a Cucina,

deixa voar, logo, logo, qualquer noção daquele que fostes, ou seja, ainda és...

A verdade é que tenho uma paixão pelo botequim, a morada dos lacaios, porque, além do veneno, necessário, que se serve, ficam atrás da janelinha pequenininha, onde ninguém, da parte de fora, consegue me ver; eu, ao contrário, posso olhar à vontade as persianas cor da malva da nossa Cozinha na frente, aquela onde eu sirvo sem ser chamado, aquela onde nunca me boto na fila, ou recebo ordens.

Não é que se possa ver muita coisa, isso não, porém deste lado, o lado da rua, se mostra, se não me engano, logo uma das janelas principais do salão: aquela linda, conheces ela? Aquela toda roccocó aquela chamada pelos patrões: "Cachadinha", "Anjinha", em suma aquela nomeada sempre com o apelido de mocinha, quem sabe o porquê!

Mas pode ser também que me engane. Que deste lado de cá, na frente da rua, não se mostre nada mesmo, nem uma mordidinha de fresta, nem uma ferida, ou fechadura, devida ao terremoto, nada...

E alguém, alguma vez, me disse, me fez apurar co'estes mesmos olhos, que estou errado, que é tudo uma impressão, ou uma visão! Mas fazer o quê? Eu penso, ao contrário, DEVO PENSAR!, que são elas mesmas: as janelas principais do Salão e da Cozinha,

a sì no...a sì no...

Sti feneste, ecco, s'arapono sultanto a ogni morte'e Papa, come se dice?, "a ogni morte di Vavòne", diciamo, per ipotesi, ogni venti, ogni trent'anni, va'!, e, in simili frangenti, in simili occasioni, è sempe'a stessa capa bruna (na padrona? na servente? na sciacquina?), ca s'affaccia, ca v'appare.

Braccia annùre e bianche, uocchie nire e ferme, capille, anelle-anelle, ca le scenneno pe' spalle, sta figliòla (o è nu lampo?), fa tutt'uno ch' 'e riflesse de' vetrate:

sपालanca, s'affaccia, guarda un poco indifferente abbastio, e po' chiure, chiù lesta'e ll'aucelluzzo de' rilorge c'o cucù; chiù ambressa'e nu suspiro, nu sbattimento'e ciglia'nzuonno!

E, pertanto, io aggio penzato: voglio d'icere: me piace d'o penzà, ca chella adda essere l'immagine, 'a verosimiglianza'e Luciella, na povera guagliona, ca, respinta nell'affetto, s'accedette p'o padrone (uno dei tanti, e antichi, che ha avuto chella casa), na sera'e staggione, quand'Isso era giovane, ardito, prepotente.

Ma, pe n'ata mano po', io nun conosco a nisciuno della schiera'e cammarieri, segreti e apprivati, de padrone, ca, dicono, cumannano, non visti o percepiti, sul cuore e la natura, debosciati, di quest'ultimi, e, per quel che ne so io, chesta capa bruna, questa Luciella, po' essere

se não... se não...

Estas janelas, sim, apenas se abrem a cada morte de Papa, como se diz? "a cada morte de Bis-avó", digamos, por hipótese, a cada vinte, trinta anos, vai! e em tais situações, em tais ocasiões, é sempre a mesma cabeça morena (uma patroa? uma servente? uma faxineira?), que se mostra, que aparece.

Braços nus e brancos, olhos pretos e firmes, cabelos, cachos-cachos, que lhe descem pelos ombros, esta mocinha (ou é um relâmpago?), faz uma coisa só, com o reflexo da vidraça:

escancara, se mostra, olha um pouco indifferente embaixo, e depois fecha, mais rápida que um passarinho de relógio de cuco: mais depressa que um suspiro, um piscar de cílios no sono!

E, portanto, eu tenho pensado: quero dizer: eu gosto de pensá-lo, que aquela deve ser a imagem, a verossimilhança de Lucinha, uma coitada de mocinha, que, recusada no amor, se matou pelo patrão (um dos tantos e antigos que tem tido aquela casa), uma noite de verão, quando Ele era jovem, ousado, prepotente.

Mas, por outro lado, eu não conheço ninguém da fileira dos garçons, segredos e íntimos de patrões, que, dizem, mandam, não vistos e percebidos, sobre o coração e a natureza, debochados destes últimos, e, pelo que eu sei, esta cabeça morena, essa Lucinha, pode ser

benissimo tutta carne e ossa, viva, vivente e vègeta, ato che già morta e burzaràta!, semplicemente, io nun'a cunosco, ecco, perché, facendo essa parte di quell'ala della casa 'addò io nun songo mai chiamato a ce sagli, né a ce servì, essa, pe me, rimane sultanto ciò che appare.

N'immagine, l'ho detto. 'A verosimiglianza. Nu spirito folletto.

Ma, a proposito 'e chisti cammarieri, segreti ed approvati, de' padrone, ca ma dicono ce stanno, eppur'io non ne conosco, nu juorno, o na notte?, boh!, nun m'arricordo, na vota, insomma, basti dire questo, jette, comm'a sempe, dint'a tavernella'e fronte, e trovai, con mia sorpresa, nu cristiano, nu cliente, nu signore, assettato proprio o pizzo addò, usualmente, me mettevo a spià io. Timido, come sono, ed indolente, e pauroso, nun tenette, 'a verità,

'o stomaco, 'o coraggio, di fissarlo buono in faccia, e già stevo pe me girà, aùmmo-aùmmo, ncopp'e tacche, ed andarmene di lì, quand'isso, cu nu poco d'alterigia dint'a voce, me chiammaie...e, accusi, venett'a sapè, ca pure chillo era nu cammariere d'a Cucina nosta, anzi: d'a Famiglia nosta, e che, certo, tra'a Cucina e la Famiglia, l'avevo già dovuto vedereo incontrare'a qualche parte. A cocche pizzo.

Per le scale, che saccio? Vicino al focolare: O dint'a la cambusa. E solo, però, senz'averci mai, ma proprio mai, parlato.

muito bem toda de carne e ossos, viva, vivente e vegetante, nada de já morta e ressequida! Simplesmente, eu não conheço ela, uai, porque fazendo parte daquela ala da casa onde eu nunca sou chamado a subir, nem a servir, ela, pra mim, fica apenas pelo que aparece.

Uma imagem, já disse. A verossimilhança. Um espírito de elfo.

Mas, a propósito desses garçons, secretos e aprovados, dos patrões, que me dizem que existem, ainda que eu não os conheça, um dia, ou uma noite? Bah! Não me lembro, uma vez, em suma, basta dizer isso, fui, como sempre, dentro do botequim na frente, e encontrei, para minha surpresa, um cristão, um cliente, um senhor, sentado no cantinho onde, usualmente, eu ficava pra espiar. Tímido como sou, e indolente, e medroso, não tive, na verdade,

o estômago, a coragem, de fixá-lo bem na cara, e já estava pra virar, passo a passo, sobre meus saltos, e de me ir de lá, quando ele, com um pouco de altivez dentro da voz, me chamou... e, assim, vim a saber que ele também era um garçom da nossa Cozinha, aliás, da nossa Família, e que certamente, entre a Cozinha e a Família, já devia ter visto ou encontrado ele em algum lugar. Em algum canto.

Nas escadarias, quem sabe? Do lado da lareira. Ou dentro da despensa. E só, porém, sem nunca, nunca mesmo, ter falado.

“Pecchè te ne fuie? – me dicette – Assièttete ccà, ‘o vvì! Assièttete e bive! Bive! Ca pav’io!”.

Allora, io m’assettaie, e, quando gli fui proprio vicino a sincerarmi ca fosse proprio ‘o vero, e no, magari, nu spirito o un’anima, inquieti, isso, sbattenne forte ‘o pùnio ncopp’a tavula, chammaie parecchi vote ‘o canteniere, fino a che chillo venette, lemme-lemme, dunnuliànnese int’ ‘e cosce, comm’a nu somaro, a nu cammello, reso stanco dalla soma. “Cantenìè! Cantenìè! – facette allegramente ‘o commensale – . Neh, cantenìè! C’avite miso a cucenà, oggi?”.

“ Brore! “ – rispunnette o’ canteniere, pronto-pronto –.

“Brore! Benissimo! “ - facette o’ commensale - .

“ Ma c’a “ buatta “ o senza “ buatta “ ?

“ C’a buatta, c’ a “ buatta “, se capisce, ‘Ossignurì!”. “E...ce avite miso ‘o mazzetto arinto?”.

“Ci aggio miso, ci aggio miso, ‘Ossignurì! – s’affannaie ‘o canteniere – E comme se cucina ‘o brore, allora, senza lu mazzetto, senz’addòre?”. “E...ll’osse... – riprese, sospettoso, il commensale – ll’osse, dico: ve l’avite fatte dà bone, ll’osse?”.

“E comme, no?! Ce sta tutte cose, ‘Ossignurì! Ce sta carne, meròlla e nervo sfilacciùso!”.

“Por que foges? – me disse – Senta aqui, uai! Senta-te e bebe! Bebe! Que eu banco!”.

Então, eu me sentei, e quando fui bem pertinho para conferir que fosse de verdade mesmo, e não um espírito ou uma alma inquieta, ele, batendo forte o punho sobre a mesa, chamou muitas vezes o copeiro, até que este veio, devagar devagarinho, cambaleando nas pernas, feito um burro, ou um camelo, cansado pela carga.

“Copeiro! Copeiro! – fez alegremente o comensal –

Ei, copeiro! Que botou no fogão, hoje?”

“Sopa” – respondeu o copeiro, pronto-pronto –.

“Sopa Beníssimo!” – fez o comensal –.

“Mas com a ‘buatta’ ou sem ‘buatta’?”

“Com a ‘buatta’, com a ‘buatta’, claro, oh Sinhurí!”. “E... botou dentro o galhinho?”

“Botei, botei, oh Sinhurí – se afligiu o copeiro –

E como se cozinha a sopa, uai, sem o galinho, sem o tempero?”.

“E... os ossos... – retomou, duvidoso o comensal –

os ossos, digo: pedistes eles bons, os ossos?”.

“Claro que sim?! Tem de tudo, oh Sinhurí! Tem carne, medula e nervo desfiado!”.

“Ah! E... ‘o pièzz’annècchia”? – ripigliaie, sapùto, il mio strano invitatore – “ ‘o piezz’annècchia”: che v’avite fatto dà, chesta matina, d’o chianchiaro: ‘a curàzza, o’a ponta’e pietto?”.

“ ‘A curàzza! ‘A curàzza, ‘Ossignurì! – rispunnette’o canteniere – ‘A curàzza, vuie’o sapite, è chiù grassosa, per il brodo!”.

“Chiù grassosa, certo! E...che pasta ce avite menato arinto?”.

“E che pasta ce avev’a menà? – si spazienti nu poco’o canteniere, a questo punto – Che pasta? ‘E tagliuline! Ma pecchè? Che se votte n’ata pasta, dint’o brore?”.

“Jate! Jate! – ‘o licenziaie, schifato, il commensale – Jate! Jate!

Ma quanta confidenza, uhè! Nun ce purtate niente chiù a magnà, capito? Nn’o vulimme! Serviteci soltanto un litro, anzi: un litro e mezzo, ‘e chella sbobba nera vosta! Chella ciofèca nera’e vino! E che sia veleno, eh?

Veleno autentico! Nun’ o’ntruliacàte, v’arraccumàno! Si no, v’o mann’arreto!”.

Ditte sti parole, ‘o canteniere se ne jette cu na mùtra asòtto, mùscio-mùscio, comm’e na jatta mazziàta, e ghiastemmàno mmiezz’e riente all’ indirizzo de’ clienti- cammarieri, ca, si’ncòcciano, so’ chiù spustate e pazze de’ Signore, e, chiù de loro, fanno perdere tiempo, denaro e tempe- ranza ai poveri cristiani.

“Ah! E... o pedaço de novilha?”– retomou, sabido, o meu estranho anfitrião –”o pedaço de novilha”: que te foi dado, esta manhã, pelo açougueiro: a capa de filé ou a ponta de peito?”.

“A capa de filé! A capa de filé, oh Sinhurí – respondeu o copeiro – A capa de filé, sabes, é mais gordurosa para a sopa!”.

“Mais gordurosa, certo! E... que tipo de massa jogastes dentro?”.

“E que massa havia de jogar? – um pouco sem paciência o copeiro nessa altura – Que massa? Espaguinhos! Mas por quê? Se joga outra massa na sopa?”.

“Vá! Vá! – o dispensou enjoado o comensal – Vá! Vá!

Mas que insolência, ué! Não tragas mais nada pra comer, entendestes? Não queremos! Sirva pra nós só um litro, aliás: um litro e meio, daquela coisa preta vossa! Aquela lavagem preta de vinho! E que seja veneno, eh?

Veneno autêntico! Não filtros, lhe recomendo! Se não, vou mandar de volta!”.

Ditas essas palavras, o copeiro se foi com cara fechada, triste – triste, como um gato batido e injuriando entre os dentes contra os clientes-garçons, que se encontram, são mais amalucados que os loucos dos Patrões, e, mais do que eles, fazem perder tempo, dinheiro e temperança aos pobres cristãos.



E fui sulo tanne, proprio allora, ca stu cammariere-padrone, perché, dai modi che teneva, sol'accussì lo putarria chiammà: cammariere-padrone, fu solo in quel preciso istante, che, avutànnese di botto'a parte mia, e squadriànneme, superbo, dint'all'uocchie, accumulinciaie a me fa nu puzzo di domande, ma proprio, ma proprio un pozzo, un'enormità.

E domande, per me, senza capo e senza coda. Come si dice? "A schiòvere". Una areto a n'ata. E, in più, tenendomi astrignùto, forte-forte, per il polso, per farmi a lui rispondere. Parlà.

Ma io...ma io, io nun sapevo, io nun capevo, addò chille vulev'j a parà cu chillu misterioso questionario. Nun azzecavo nulla, io, 'e tutte chelli frase ca cacciava. Anzi, a essere sinceri, io nun capevo manco'a lengua, li parole, 'e suone, ch'isso ausàva, accusì saputamene, a interrogà! E, quando a un certo punto, confuso, me risolvette a dircere: "Ossignurì, scusate, io penso che voi vi sarrite già pentito'e me 'nvità. Sono un'povere'di spirito, credetemi, credetemi, e pirciò ve levo mo' il disturbo, e me ne vado...", facenno un gesto adatto pe me sòsere, isso stennette 'a mano'a copp'a tavula e me furzaie, deciso, a remmanè assettato.

"Rieste ccà! – dicette, cu chella voce soia abbrucàta – Rieste ccà! Nun'avè appura! E' stato sulo, comme dircere? N'esame!

E foi quando, quando mesmo, que este garçom-patrão, porque, pelas maneiras que tinha, só assim o poderia chamar: garçom-patrão, foi apenas naquele exato instante, que, virando de repente pro meu lado, e esquadrinhando-me, soberbo, nos olhos, começou a fazer um monte de perguntas, mas mesmo, mesmo um monte, uma enormidade.

E perguntas, pra mim, sem pé nem cabeça. Como se diz? "De baboseira". Uma atrás da outra. E, mais, segurando-me, forte-forte, pelo pulso, pra me fazer responder. Falar.

Mas eu... mas eu, eu não sabia, eu não entendia, aonde ele queria chegar, com aquele misterioso questionário. Não sacava nada, eu, de todas aquelas frases que usava. Aliás, pra ser sincero, eu não entendia a língua, as palavras, os sons, que ele usava tão sabidamente, pra me interrogar! E, quando a um certo ponto, confuso, resolveu me dizer: "oh Sinhurí, com licença, eu penso que o senhor já se arrependeu de me convidar. Sou um pobre espírito, acredite em mim, acredite em mim, por isso agora não os incomodo mais e vou embora...", fazendo um gesto adequado pra me levantar, ele esticou a mão sobre a mesa e me forçou, decidido, a me manter sentado.

"Fica aqui! – disse – com aquela voz queimada - Fica aqui! Não tenhas medo! Tem sido só, como dizer? Um exame!

J'a sapè, ca sulo chi nun sape, o risponde mai, a sti domande,  
chillo, sulo chillo, isso proprio, l'ha già superato!

Nun ce cride? No?

Allora, viene, viene cocche vota'a parta nosta.

Saglie, cocche vota, 'a part'e coppa. Addò nun sì, né vuò, esser  
chiammato mai a servitù!

Là, 'o poco'e ll'ombra e nu silenzio ca nun fernesce mai 'e parlà,  
te farranno cunoscere e sentì qualunque cosa...”.

SIPARIO

Deves saber que só quem não sabe, ou não responde nunca, a essas  
perguntas, aquele, só aquele, ele mesmo, o tem já superado!

Não crês? Não?

Então, vem, vem uma vez ou outra, pro nosso lado.

Sobe, uma vez e outra na parte de cima. Onde não és, não queres ser  
chamado nunca pra servir!

Lá, pouco de sombra e de um silêncio que não acaba nunca de falar  
te farão conhecer e sentir qualquer coisa...”

CORTINA

### 3.5 Orfani veleni

Esercizio di de-mascherazione  
da *Fuga per comiche Lingue,*  
tragiche a Caso, 1990

Prima Nazionale: Caserta, Leuciana Festival, luglio 2002  
Con: Enzo Moscato, Salvio Moscato, Ciro Moscato, Carlo Guitto,  
Francesco, Peppe, Giancki Moscato e Giuseppe Affinito Junior.  
Scene/Costumi, Tata Barbalato, Musiche, Donamos,  
Luci, Cesare Accetta.  
Regia, Enzo Moscato.

### Órfãos veneno

Exercício de de-mascaramento  
da *Fuga para cômicas línguas*  
*trágicas ao acaso, 1990*

Estreia nacional: Caserta, Leuciana Festival, julho de 2002  
Com: Enzo Moscato, Salvio Moscato, Ciro Moscato, Carlo Guitto,  
Francesco, Peppe, Giancki Moscato e Giuseppe Affinito Júnior.  
Cenografia e figurino: Tata Barbalato, Músicas, Donamos,  
Design de iluminação: Cesare Accetta  
Direção: Enzo Moscato

Quando ero molto piccolo e sulle salite, nelle piazzette, per i vicoli di Toledo, il mio quartiere, passava il tabernacolo sconnesso delle guarattelle a dar spettacolo per tutte noi “creature”, a me non succedeva mai che la vista di Pulcinella suscitasse riso o divertimento, come agli altri.

Al contrario, quel camicione bianco da pazzo, quel nasone d’uccellaccio maligno, quella vocetta stridula, quella faccia tutta nera, senza veri occhi o bocca, quei suoi gesti disarticolati e monchi, da animella del Purgatorio, mi mettevano addosso sempre un’inquietudine, un’angoscia, una paura così forte da togliermi il respiro, costringermi a scappare e andare a nascondermi da qualche parte, lontano, lontano, dovunque potessi non vedere o sentire mai più quella cosa oscena e mostruosa chiamata Pulcinella.

Fattomi grande, ho poi capito che la mia infantile reazione di fuga davanti alla celebre “maschera” della mia città non era affatto dovuta a un carattere debole o impressionabile, bensì esprimeva, ad un livello ancora del tutto istintuale ma, a suo modo, nitido e preciso, il mio inquieto avvertire la nascosta verità di quel (cosiddetto) burattino: non stupido re dei macaroni, non cacasotto dispensiere d’allegria, niente strafottente o ingordo voltagabbana, ma solo un insieme sinistro di segnali, un intreccio, assurdo e surreale, di suoni e di lingue, disinvoltamente spalancati su Qualcosa di

Quando era molto novinho e, nas ladeiras, nas pracinhas, nos becos de Toledo, meu bairro, passava o tabernáculo esburacado dos bonecos para fazer um espetáculo para todos nós, moleques, em mim não acontecia nunca que a visão de Polichinelo despertasse risos ou diversão, como em outros.

Pelo contrário, aquele paletó branco de louco, aquele nariz de passarão maligno, aquela vozinha estridente, aquele rosto todo preto, sem verdadeiros olhos nem boca, aqueles gestos desconexos e atrofiados, como de alminha no purgatório, sempre me deixavam tão desconfortável, tão ansioso, com tanto medo que eu não conseguia respirar, obrigando-me a fugir e me esconder em algum lugar muito, muito distante, onde eu nunca mais pudesse ver ou ouvir aquela coisa obscena e monstruosa chamada Polichinelo.

Uma vez adulto, entendi que minha reação infantil de fuga diante da famosa “máscara” da minha cidade não se devia de forma alguma a um caráter fraco ou impressionável, mas expressava, em um nível que ainda era totalmente instintivo, mas, a seu modo, agudo e preciso, meu inquieto pressentir a verdade oculta daquele (assim chamado) fantoche: não era um rei estúpido de macarrão, não um cagão distribuidor de alegria, não um descarado ou ávido vira-casaca, mas apenas um conjunto sinistro de sinais, um entrelaçamento absurdo e surreal de sons e línguas, despreocupadamente apontando para Algo

Spaventosamente Indefinito. Forse l'Apocalisse. Pulcinella, insomma, era per me, inconsciamente, già una "bella" metafora di morte, e bella proprio perché mi teneva a distanza, facendomi paura.

La stessa metafora di morte, del resto, che oggi, come artisti, dinanzi al quotidiano imbarbarimento, di fronte all'inarrestabile devastazione di cose e sentimenti di questa città, siamo chiamati energicamente ad affrontare, e a cercar di tramutare in urlo fortissimo di vita, di rispetto per la vita, di ferma custodia della memoria.

Potessi esprimere un desiderio, vorrei che questo spettacolo "Orfani veleni" fosse capito o letto non tanto per le parole che offre, ma per quelle che non offre, che non può offrire, e che cerca di suggerire soprattutto con il corpo, con l'ossessivo ritornare del mio corpo sulla scena verso il medesimo gesto, verso il medesimo movimento fatti prima. Una specie di fuga infinita dal Terrore, restando sempre fissi però nello stesso identico posto. Forse un rituale magico. Un esorcismo. Una richiesta impossibile di miracolo. Per fermare (ma San Gennaro dove sta?) la lava e la cenere, terribili, di un seppellimento catastrofico.

Senza resurrezione.

*l'autore*

Assustadoramente Indefinito. Talvez o Apocalipse. Em suma, Polichinelo era para mim, inconscientemente, já uma "bela" metáfora da morte, e bela justamente porque me mantinha à distância, assustando-me.

A mesma metáfora da morte, afinal, que hoje, como artistas, diante da barbarização cotidiana, diante da devastação imparável das coisas e dos sentimentos nesta cidade, somos energicamente chamados a enfrentar e a tentar transformar em um grito alto de vida, de respeito à vida, de guarda firme da memória.

Se eu pudesse expressar um desejo, gostaria que essa performance, *Órfãos veneno*, fosse compreendida ou lida não tanto pelas palavras que oferece, mas por aquelas que não oferece, que não pode oferecer, e que tenta sugerir acima de tudo com o corpo, com o retorno obsessivo do meu corpo no palco para o mesmo gesto, para o mesmo movimento feito antes. Uma espécie de fuga infinita do Terror, permanecendo sempre fixo, no entanto, exatamente no mesmo lugar. Talvez um ritual mágico. Um exorcismo. Um pedido impossível de um milagre. Para parar (mas onde está São Januário?) a lava e a cinza, terríveis, de um enterro catastrófico.

Sem ressurreição.

o autor

Parafasando il Nietzsche di “Al di là del Bene e del Male”  
 diremo forse anche noi  
 che’ ciò che è profondo ama la Maschera,  
 La Maschera è l’onda che cela, gioiosa, l’abisso,  
 appunto, il profondo.  
 Datemi, dunque, una Maschera ancora  
 e una seconda e una terza,  
 e infinite Maschere ogn’ora.  
 E se ciò che dico è male,  
 che il naufragar sia dolce  
     in questo mare...

Parafasando o Nietzsche de “Para Além do Bem e do Mal”  
 talvez diremos nós também  
 que o que é profundo ama a Máscara.  
 A máscara é a onda que esconde, feliz, o abismo,  
 de fato, o profundo.  
 Dê-me, então, uma máscara ainda  
 e uma segunda e uma terceira,  
 e infinitas Máscaras a cada hora.  
 E se o que eu digo for ruim,  
 que o naufragar seja doce  
     neste mar...<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> Referência ao último verso do poema “L’infinito”, do poeta italiano Giacomo Leopardi (1798-1837) (PALMA, 2017, p. 9).

GLI SCHIATTAMURTIELLI (avanzano lentamente, composti e impettiti, canticchiando sottovoce il ritornello):

Simm' 'e Funge Uan-ci-uà,  
 poco 'vele', uan-ci-uà,  
 poco 'nosi', uan-ci-uà,  
 nuie stamme ccà!  
 Simm' 'e Funge, uan-ci-uà,  
 molto 'vele', uan-ci-uà,  
 molto 'nosi', uan-ci-uà,  
 a ss' 'e mmagnà!  
 Simm' 'e Funge...etc.

*Si sistemano al centro della scena, depositando per terra le loro, piccole, grottesche baricelle (tavutielli), a triangolo, con le punte rivolte verso il pubblico.*

Primo Schiattamurtiello

Pigliate 'a medicina, Pullecené!

Secondo Schiattamurtiello

No! No! Chell' è veleno!

Terzo Schiattamurtiello

Pigliate 'a medicina, Pullecené!

OS COVEIRINHOS (avançam lentamente, compostos e se pavoneando, cantarolando baixinho o refrão):

Somos os Fungos Uan-ci-uà,  
 pouco vene, Uan-ci-uà,  
 pouco "nosos", Uan-ci-uà,  
 nós estamos cá!  
 Somos os Fungos, Uan-ci-uà,  
 muito "vene", Uan-ci-uà,  
 muito "nosos", Uan-ci-uà,  
 pra comer!  
 Somos os Fungos... etc.

*Eles se organizam no centro do palco, depositando seus pequenos e grotescos caixotinhos (caixõezinhos) triangulares com as pontas apontando para o público.*

Primeiro coveirinho

Pega o remedio, Polichiné!

Segundo coveirinho

Não! Não! Aquilo é veneno!

Terceiro coveirinho

Pega o remedio, Polichiné!

Secondo Schiattamurtiello

No! No! Chell' è veleno!

'O vveleno nun tene né mamma né pate,

sempe.

Io, la mamma e lo pate li tengo.

Pecché mai me l'avess'a piglià?

Pecché?

Primo Schiattamurtiello

Pecché! Pecché! Pecché...

Orfana è la scròffana,

Bastarda la murtella,

io song'apparentato,

rispiro e teng'o sciato!

Orfano è 'o scunciglio,

bastard 'o lasso e piglio,

l'anema mia è cristiana,

m 'a frio dint 'o tiano!

*Repentinamente aprono le baricelle, vi si ficcano dentro e, con un sospiro di noia, si tirano addosso, a chiusura, i coperchi.*

Frammento Primo

Segundo coveirinho

Não! Não! Aquilo é veneno!

O veneno não tem nem mãe nem pai,

sempre.

Eu, a mamãe e o pai, os tenho.

Por que que é que eu teria que tomar?

Por quê?

Primeiro coveirinho

Por quê? Por quê? Porque...

Órfã é a porca,

Bastarda, a murta,

eu sou emparentado,

respiro e tenho hábito!

Órfã é a farra,

Bastardo, o pega-deixa,

a minha alma é cristã,

a frito no caldeirão!

*Abruptamente, eles abrem os caixotinhos, enfiam-se neles e, com um suspiro de tédio, puxam as tampas de volta, fechando-as.*

Primeiro Fragmento



Colombina-Pulcinella, rivolta al doppio speculare di sé stessa,  
Pulcinella-Colombina, ovvero Pulcinella-Zeza.

Colombina-Pulcinella

Neh, funa nganna, funa nganna! Tu lloco staie?  
Ca te pozz'afferrà nu rango int'e denocchie!  
Uh, ner'a mme! Mannaccia a chilli iuorne ca te dicette "si"  
Nnant'o nutaro!  
E ch'he fatto? Addò si stato? Appriesse a chi te si ' ghittato?  
Addò te si ' arrerupato?  
Cu chi vaiassa, cu quala mbagliaseggia te si ' cecato?

*pausa*

Ah, si ' mmuorto? E amménne, e amménne, ca tu, si muore, nun  
guaste casa!  
E comme, me diciste: "Culumbri, bellezza mia, manco mezz'ora e  
torno".  
Quando spéngo stu carri<sup>238</sup> c'aggio truvato mmiezz'a chiazza d'o  
Mercato.  
Saccio ca si' sensibbele. Te voglio rialà nu ranato, nu rappulillo  
d'uva passa, e na testa d'aruta pe quante t'affaccie for'o  
barcuncello.

*Colombina-Polichinelo, dirigida ao duplo especular de si mesma,  
Polichinelo-Colombina, ou seja, Polichinelo-Zeza.*

Colombina-Polichinelo

Neh, corda na goela, corda na goela! Tu estás aí?  
Que te pegue uma câibra nos joelhos!  
Uh, preta pra mim! Maldito seja aquele dia que eu te disse "sim"  
na frente do juiz de paz!  
Que fizeste? Onde foste? Atrás de quem te jogaste?  
Onde te arruinaste?  
Com qual devassa, com qual tecelã de cadeira te cegaste?

*pausa*

Ah é, morreste? Então amém, amém, que tu, se morres, não  
estragas casa!  
Vê se pode, me disseste: "Colombí, minha linda, nem meia hora, e  
volto".  
O tempo de gastar esta moeda que encontrei na Praça  
Mercado.  
Sei que tu és sensível. Quero te dar uma romã, um cachinho de  
sultanina e um pé de arruda pra quando chegar até a sacada da  
varanda.

<sup>238</sup> Diminutivo do nome de uma antiga moeda (*carriglio*) usada em Nápoles, nos séculos XVII e XVIII.

Nun è overo, mulo sardagnuolo? Nun è overo, di'!  
 E aspetta, e aspetta! E aspetto n'ora, doie ore, tre ore...  
 E chi t'o dà chiù a Pulecenella?  
 Giesù, facevo ncuorp'a mme, e pecché sta tricanne 'e sta manera, neh?  
 Arrassusia foss'abbenuta disgrazia, se sape maie, cu sti strate malandrine, all'oggedi!  
 E scuraie notte. S'appicciaiene e lume, a uno a uno, mmiezz'all'aria d'o castello. Accuminciaie a chiovere chianu chiane, ntella ntella. Senza mbrello, m'arreparaie sotto san Carlino, comm'a na vrenzela petaccia. Anze, comm'a gabellata, femmina d'avventura.  
 Arrivaie don Pasquale de Angelis, ca già tenevo a freva ncuollo, e, cu a capa adint'o scialle – Don Pascà, afusseve visto a Pulecenella?  
 – Domandaie.  
 Nun me rispunnente nemmanco, o superbioso.  
 Po' invece passaie o zuccularo e me dicette: – Séveri vostri, Culumbri.  
 Na trubbéa, ce sta pe ll'aria, avite visto?  
 O masculone vuosto ha rialato nu rappulillo d'uva passa, nu ranato e na testa d'aruta, pe quante s'affaccia for'o barcunciello, a la figliasta de la sié Stella! –.  
 Sciù pe' a faccia toia! Scuorno ne tiene nfaccia?  
 Sanghe ne tiene dint'e bbene? Ma si' cristiano o mussulmano?  
 E vatté, ca tu nun si'bbuono,

Não é verdade, burro sardo? Não é verdade, fala!  
 E espera, e espera! E espera uma hora, duas horas, três horas...  
 E quem te dá de volta o Polichinelo?  
 Jesus, me dizia por dentro, por que está demorando desse jeito, neh?  
 Que nenhuma desgraça tenha acontecido, quem sabe, nestas ruas malandrinhas de hoje em dia!  
 E a noite caiu. As luzes da rua se acenderam, uma a uma, no meio da esplanada do castelo. Começou a chover, lentamente, pouco a pouco. Sem sombrinha, me abriguei sob o San Carlino, como uma trapa esfarrapada. Aliás, como uma tolerada, mulher de aventuras.  
 Chegou Sê Pasqual de Angelis, que já tinha febre no corpo, e, com a cabeça no xale, – Sê Pasqual, o senhor viu o Polichinelo? –  
 Perguntei.  
 Nem me respondeu, o soberbo.  
 Depois, então, passou o sapateiro e me disse: – Servo Vosso, Colombí.  
 Há um redemoinho pelo ar, a senhora viu?  
 O seu machão tem dato de presente uma romã, um cachinho de sultanina e um pé de arruda pra quando ela chegar até a sacada da varanda, pra enteada da Dona Estrela! –.  
 Sciú na tua cara! Vergonha tens na cara ou não?  
 Sangue tens nas veias ou não? Mas tu és cristão ou muçulmano?  
 Vai embora, que tu não prestas,

né pe friere né p'arrostere!  
 Vattene, scalzacane! Mammone d'a Nunziata!  
 Ah, ca te vulesse fa sta faccia lenza-lenza!  
 Comm'a Santu Lazzaro, te vulesse fa!  
 A la figliasta de la sié Stella he fatto sti presiente, si?  
 A chella scumma-vruoccole? Chella petena puricchiosa?  
 Chella schiava mossutta chiù 'e nu cantero 'e Paliermo?  
 Nun me tenite, ggente, nun me tenite!  
 Ca stu miezz'omme m'è marito e ne pozzo fa chello ca ne vogl'io!  
 Va', ca t'hann'a ire a sperdere int'o sacco comm'a iatta 'e zé  
 Cagliuso!  
 E avanti-cosa, e avanti-cosa, nun me dà chiù a parlà, eh?  
 E avanti-cosa, e avanti-cosa, nun te piglià chiù cunferenzia, he  
 capito, palosso?  
 Na fronna d'uva, na fronna d'uva t'aggia purtà,  
 p'arrifiscà li labbre int'o spitale A Pace,  
 ncopp'e Cliniche, aret'all'Incurabile!  
 E là m'aggi'a fa venì a mmente e specie antiche,  
 e specie antiche, m'aggia fa venì a mmente!  
 Nun me tenite, ggente, nun me tenite!  
 Nun me tenite, ggente, nun me tenite!  
 Nun me tenite, ggente, nun me tenite!

nem pra fritar, nem pra assar!  
 Vai embora, abana-moscas! Bicho-papão da Nossa Senhora!  
 Ah, gostaria de te deixar essa cara toda aranhada!  
 Gostaria que acabasse como São Lázaro!  
 Pra a enteada da Dona Estrela tu fizeste estes presentes, sim?  
 Pra'quela escuma-brócolis? Aquela pelota apiolhada?  
 Aquela escrava bicuda mais do que um penico de Palermo?  
 Não me segureis gente, não me segureis!  
 Qu'este meio homem é meu marido e posso fazer dele o que eu quiser!  
 Vai, que te possam levar embora no saco como o gato do tio  
 Cagliuso!  
 E mais que nada, mais que nada, não me fala mais, eh?  
 E mais que nada, mais que nada, nada de folga, entendestes,  
 atarracado?  
 Uma folha de uva, uma folha de uva devo te levar,  
 pra aliviar os lábios dentro do Hospital A Paz,  
 sobre as Clínicas, atrás dos Incuráveis!  
 E lá devo me lembrar dos modos antigos,  
 dos modos antigos devo me lembrar!  
 Não me segureis, gente, não me segureis!  
 Não me segureis, gente, não me segureis!  
 Não me segureis, gente, não me segureis!

Prima sospensione (Pulcinella-Lao Tzé)

La fogna è il vizio che la città ha nel sangue.  
 Discendere nella fogna è come entrare nella tomba.  
 Ed ogni specie di orride leggende coprono di orrore  
 il gigantesco immondezzaio.  
 Formidabile sentina che porta le tracce  
 delle Rivoluzioni del Globo,  
 così come delle Rivoluzioni degli Uomini,  
 ed ove si trovano i segni di tutti i cataclismi:  
 dalla conchiglia  
 del Diluvio Universale,  
 al brandello del lenzuolo funebre  
 di Marat...  
 Ilà, Menschen und Juden<sup>239</sup> –  
 Men and Mice –  
 Uommene e Giuriéi –  
 Surece e ossa e ccranie e mmanelle  
 Zeffònnano suonno pour ici-dedans<sup>240</sup>,  
 pour ici l’ecorche-histoire<sup>241</sup> –

Primeira suspensão (Polichinelo-Lao Tzé)

O esgoto é o vício que a cidade tem no sangue.  
 Descer no esgoto é como entrar no túmulo.  
 E todos os tipos de lendas horríveis cobrem de horror  
 o gigantesco aterro.  
 Formidável porão que carrega os rastros  
 das Revoluções do Globo,  
 bem como das Revoluções dos Homens,  
 e onde se encontram os sinais de todos os cataclismos:  
 da concha  
 do Dilúvio Universal  
 até o trapo da mortalha fúnebre  
 de Marat...  
 lá, Menschen und Juden –  
 Men and Mice –  
 Homens e judeus –  
 Ratos e ossos e crânios e mãozinhas  
 amontoam sonhos pour ici-dedans,  
 pour ici l’ecorche-histoire –

<sup>239</sup> Em alemão; trad.: “Homens e judeus”. Cit. Paul Celan.

<sup>240</sup> Em francês; trad.: “para aqui”.

<sup>241</sup> Em francês; trad.: “para aqui o descarnado-história”.

scannatoio al potassio, potassio. Venéna<sup>242</sup>.

E cule, scereiano, d'angelica zuzzimma,  
vene, scoppiano, de collera 'o cratere,  
ce scippano riente, si song'argiente,  
melione, si ce ammucchiano a scarpune,  
i e ccammise, e vestite, e panne,  
c'a scurdata 'e l'anno, se danno, senza fa ranno.

Menschen und Juden, llà –

Judéos y Hombres.

Na chimica se nventano, Cristianità-Sapone,  
n'alambicco de' razze, razzi, bengali, tofe e mare,  
ra Pusilleco a Tragàra<sup>243</sup>.

E ggirano e ggirano e carnicelle chiare,  
e ggirano e ggirano cu na mazza-cucchiara,  
finché addeventa bròre, bile amaro.

Pulcinella – Auschwitz

E sàglieno 'e fumiente, addòrano 'e liscive,  
pe tinozze e bagnarole, addòrano.

abatedouro ao potássio, potássio. Venenos.

E bundas esfregam, de sujeira angelical,  
veias, explodam, de cólera a cratera,  
arrancam os dentes, se forem de prata,  
milhões, se amontoassem as botas,  
e as camisas, os vestidos, a roupa,  
que, com a virada do ano, se dão, sem dano.

Menschen und Juden, lá –

Judéos y Hombres.

Uma química se inventam, Cristandade-Sabão,  
um alambique de raças, foguetes, bengalas, fogos de mar,  
de Posillipo à Tragara.

E mexem e mexem as carninhas claras,  
E mexem e mexem com um pau-colher,  
até que vire caldo, bílis amarga.

Polichinelo – Auschwitz

E sobem os fumos, cheiram a lixivia,  
nas cubas e nas bacias, cheiram.

<sup>242</sup> Em latim; trad.: “Venenos” (plural neutro).

<sup>243</sup> Ponta Tragàra, promontório na ilha de Capri, na baía de Nápoles.

Oh, what hideous people, what!<sup>244</sup>

– dice a Furastiera –

e Dio stesso, ‘e sta pultiglia pate  
nun se sape decidere, nun se sape,  
tra stu forno crematorio o n’ato.

Frammento Secondo

*Pulcinella-Colombina, ovvero Pulcinella-Zeza, rivolto al doppio  
speculare di sé stesso, Colombina-Pulcinella*

Pulcinella – Colombina, ovvero Pulcinella – Zeza

E taci, donna! Per me spergiura!  
Tappa l’esofòlago, arrassati, allonginiti,  
e non imputridire con le tue mani d’impanùta vaiassa  
questa mia pettola onorata!  
Anco me, pe tutte parte, te so’ ggiuto ascianno!  
Tre gghiurne aggio fatto Napule parme-parme!  
Nun me ne firo chiù! Che ssete ca tengo, che ssete!

Oh, what hideous people, what!

– diz a Forasteira –

E mesmo Deus, desta papa, pai,  
não sabe decidir, não sabe,  
entre este forno crematório ou um outro.

Segundo Fragmento

*Polichinelo-Colombina, ou seja, Polichinelo-Zeza, dirigido ao  
duplo especular de si mesmo, Colombina-Polichinelo*

Polichinelo-Colombina, ou seja, Polichinelo-Zeza

E cale a boca, mulher! Por mim farsante!  
Fecha o esôfago,  
e não podreça com tuas mãos de devassa  
este meu retalho de roupa honrada!  
Eu também, em toda parte, te procurei!  
Por três dias fiz Nápoles de palma em palma!  
Não aguento mais! Estou com sede, que sede!

<sup>244</sup> Em inglês; trad.: “Oh, que povo nojento, que!”. Cit. Walt Whitman.

Nu surzo, vulesse, d'acqua suffregna 'e pprete o Chiatamone!  
E bbive, bbive pure tu, ca "In bruma, nullam buscias!"

Dicette nu Saputo.

Mo' parlo io pe prime, però; alla sequenza, tu po' rispunnarraie.  
Dunque, salute a nnuie, io murette.

Sssh! E nun chiagnere mo', c'a chiagnere a nu morto, so' lacreme  
perze! e siente invece, seguiscimi con attenzione.

O zuccularo fuie busciardo chiù 'e na femmina.

Io dicette "Manco mezz'ora e torno!", chesto è overo,  
ma eva di sapato, tanne ev'asciuta a straziona, e io,

pe bbia ca nun avevo iucato, nun arrivaie a piglià manco

nu tremila pezze.

E, pe me fa passà la fantasia, dicette nfaccia a chesti gamme meie:  
"Camminate avante vuie, ca io vengo appriesse!"

Mo', cunfromme avutaie pe chiazza d'o Mercato, me venette'e  
faccia

Pascale Altavilla, cu a chitarra,  
cu a chitarra sotto o vraccio.

"E addò vaie e addò nun vaie? – dicette chillo –

Viene, viene quando te bbive nu bicchiere, viene!"

E, passando pe nnant'a Gran Guardia, nu sguizzero mbriaco,  
ce nvitaie a bbevere nu surzo 'e sferrazzuolo geniale.

Um gole, gostaria, de água sulfurosa das pedras de Chiatamone!  
E toma, toma tu também, que "In bruma, nullam buscias!"<sup>273</sup>

Disse um Sabichão.

Agora eu falo primeiro, porém; em sequência, tu depois responderás.  
Então, saúde pra nós, eu morri.

Sssh! E não chora agora, que chorar um morto são lágrimas  
perdidas! Mas, aqui, escuta, me siga com atenção.

O sapateiro foi mentiroso mais do que uma mulher.

Eu disse "Nem meia hora, estou de volta", isso é verdade,  
mas era de sábado, tinha acabado de sair a loteria, e eu,

por causa que não tinha jogado, não cheguei a pegar nem

umas três mil pratas

E para me fazer passar a fantasia, disse na cara destas minhas  
pernas:

"Caminhai vós na frente, que eu vou atrás!"

Então, virei para a Praça Mercado, veio na minha frente

Pasqual Altavilla, com o violão,  
com o violão sob o braço.

"Aonde vais e aonde não vais? – disse ele –

Vem, vem o tempo de um copo, vem!"

E, passando pela Guarda Geral, um bêbado  
nos convidou pra tomar um gole de aguardente genial.

<sup>273</sup> Em latim, trad.: "No inverno não tem caça" (?).

Nu surzo port'a n'auto e a fantasia allumata vo' musica e puvisia,  
dicette sempe lo Saputo ca tu saie...

nzomma, Altavilla se mettette a sunà a chitarra,  
o sguizzero cadette nterra mbriaco “isso e n'ati tridece”  
e io m'addurmentaie ncopp'a na rariata, cu ll'uva nzino e mmano  
nu ranato...

Beh, nun fuie mai suonno ca sti ddoie lanterne,  
chiù lucente d'a stella mattutina, nun s'arapettenu chiù?!  
Seh! Facette “e quatte ‘e maggio”<sup>245</sup> e, contro li miei meriti,  
tutt'una vutata, me truvaie mparaviso.

Stanne llà coppa mò, io t'aspettavo. E aspetta e aspetta,  
a la guisa stessa ca facive tu.

Ma che bbuò venì? Me nformavo ogne tanto addu san Pietro:  
“Neh, san Pié, scusate, sapisseve notizie  
e Culumbrina mia?

Ma stesse casumaie all'Inferno? Mmiezz'e riavele cu e ccorna?  
Nun sia maie!”

L'autriere, poi, però, me sfastirìaie

E acopp'a mano pigliaie a ddicere:

“San Pié, faciteme scennere duie tre gghiuorne ncopp'a terra,  
quando veco a muglierema che l'he successo...”

“Ti sia concesso!”, dicette o vicchiariello.

Um gole tira outro e a fantasia alumiada leva na música e na poesia  
disse sempre o sabichão que tu sabes...

Então, Altavilla começou a tocar o violão,  
o suíço caiu no chão bêbado, “ele e mais treze”,  
e eu dormi em uma escadaria, com a uva no colo e na mão  
uma arruda...

Beh, nunca foi sono que estas duas lanternas,  
mais luzentes que a estrela da manhã, não se abriram mais?!  
Seh! Fiz “o quatro de maio” e, contra os meus méritos,  
de supetão, me encontrei no paraíso.

Uma vez lá em cima, eu te esperava. E espera e espera,  
da mesma maneira que tu fazias.

Mas que nada! De vez em quando me informava com São Pedro:  
“Neh, São Pedro, com licença, o senhor sabe alguma notícia  
da minha Colombina?

Não é que acabou no Inferno? No meio dos diabos com os chifres?  
Deus me livre!”

Anteontem, então, cansei

E de repente comecei a falar:

“São Pedro, me deixe descer dois três dias na terra,  
o tempo de ver o que aconteceu com minha esposa...”

“Te seja concedido!”, disse o velhinho.

<sup>245</sup> Em 1611, o vice-rei Pedro Fernández de Castro decretou que as mudanças e os despejos deveriam ocorrer no dia 4 de maio.



Arapette o purtone e me manaie acopp'abbascio.  
 Ma chello c'aggio passat'io pe ti ì truvanno,  
 sulo don Ciccio Mastriani t'o putarria cuntà!

*(con un tocco di finta tenerezza nella voce)*

Comme te si' sciupata! Comme!  
 Tu ca tenive chillu bellu russo nfaccia!  
 Chelli ddoie schiocche belle 'e saluta cafona!  
 Ah, Stella Diana mia!  
 Zita rusecarella e perciacore!  
 Carofano schiavone de sta chiocca!  
 Ntrita ntretella bella! T'allicuorde...?

*(canticchia)*

“Ntreté ntreté ntretella...  
 ntreté cu sta vucchella...  
 Cu st'uocchie e cu sti vruoccole,  
 cu sti vruoccole...  
 cu sti vruoccole...

Abriu o portão e me joguei de cima pra baixo.  
 Mas o que eu passei para te encontrar,  
 apenas Sê Titilo Mastriani te poderá contar!

*(com uma nuance de falsa ternura na voz)*

Como emagreceste dentro da roupa! Como!  
 Tu que tinhas aquilo vermelho lindo no rosto!  
 Aquelas duas lindas bochechas de saúde caipira!  
 Ah, Estrela Diana minha!  
 Moça, gostosinha e fura-coração!  
 Cravo rubro<sup>274</sup> desse coco!  
 Ntrita ntretella<sup>275</sup> linda! Te lembra?

*(cantarola)*

“Ntreté ntreté ntretella...  
 Ntreté com essa boquinha...  
 Co'estes olhos e co'esta malemolência,  
 co'esta malemolência...  
 co'esta malemolência...

<sup>274</sup> Tipo de cravo chamado popularmente de *schiavone*. De cor vermelha, usado para fazer tinta, comum no sul da Itália.

<sup>275</sup> Variações napolitanas do diminutivo do nome feminino Rita. Escolhemos manter na tradução a grafia e *phoné* do termo original, para seguir nos versos sucessivos a mesma métrica da trova.

*(l'ultima nota si spegne su una lunga e cupa  
pausa)*

Seconda Sospensione (Pulcinella-Amleto)

Meglio per voi sarebbe non essere mai nati:  
nella contea di N. l'inorganico avviluppo  
nella vita  
senza lingua della vita,  
ormai fluisce come fango.  
Oh tutto-schiuma. Tutto-schiuma.  
Da bere. Come birra-sorella.  
E la vostra galleria di foto,  
portrait of Black Lady,  
è davvero una Splendida Vergogna:  
tra sete e rasi, nastri,  
rare stoffe di Madera –  
Ella vi offre, inebrianti come vino,  
buchi nella pelle, squarci purulenti,  
una lebbra avvelenata all'acqua di Colonia.  
Quando abbassi gli occhi dal tramonto  
Non riconosci più questi canili e porcili e bestiari,  
con il doppio ossimoro in croce sugli ingressi:

*(a última nota se desvanece em uma pausa longa e  
sombria)*

Segunda Suspensão (Polichinelo-Hamlet)

Melhor para vós seria nunca ter nascido:  
no condado de N., o envoltório inorgânico  
na vida  
sem a língua da vida,  
agora flui como lama.  
Oh tudo-espuma. Tudo-espuma.  
Para beber. Como cerveja-irmã.  
E vossa galeria de fotos,  
portrait of Black Lady,  
é realmente uma Esplendorosa Vergonha:  
entre sedas e cetins, fitas,  
tecidos raros de Madeira –  
Ela vos oferece, inebriante como vinho,  
buracos na pele, cortes purulentos,  
uma lepra envenenada com água-de-colônia.  
Quando tu baixas os olhos do pôr do sol  
não reconheces mais esses canis, chiqueiros e bestiários,  
com o duplo oximoro na cruz sobre as entradas:

“Tacito Tumulto, Viva Morte, Assordante, Sonorissimo Silenzio”.

Dio! E quanta polvere! Uno sfacelo!

Tutto va per aria!

Su tutto, sopra a tutto, un Velo!

E dimme nu poco e dimme: è cca c’a n’anno, è ccà,

ca nun lavano pe terra?

E sti funeste, i ‘e scale – è ‘o vero, o no?, è ‘o vero  
ca nisciuno cchiù s’affacciia e nisciuno s’e ffà a pere,

pecché nun ce sta niente, ate c’o paraviso,

a scerià, e a pulezzà, e a ffà ‘sci chiaro –

come fosse attone vecchio,

pumo ‘e lietto antico.

Pulcinella – Ofelia

Eppure, non dev’essere proprio così:

anche qui, “i sogni colorano il sonno

“Tácito Tumulto, Viva Morte, Ensurdedor, Sonoro Silêncio”.

Deus! E tanta poeira! Um descalabro!

Tudo vai pelo ar!

Sobre tudo, sobretudo, um Véu!

E contas um pouco pra mim e contas: é aqui que, há um ano, é aqui

que não lavam o chão?

E as janelas, as escadas – é verdade, ou não? É verdade

que ninguém mais chega à sacada e ninguém faz elas a pé,

porque não tem nada, longe do paraíso,

esfregando, limpando, pra tirar o claro –

como se fosse bronze velho,

de cama antiga

Polichinelo – Ofélia

No entanto, não precisa ser assim:

mesmo aqui, “os sonhos colorem o sono

e l'accortezza dei raggi, al mattino,  
 s'insinua e trapassa la persiana..."-  
 No. Non dev'essere proprio così.  
 Anche qui la vita è in embrione,  
 cu rùscele e cchiàie e nghjàste,  
 muorze piccerille d'o calore.  
 Pure ccà, l'Acqua, ci 'a 'mpara 'a sete.  
 E' a Terra, 'o Mare, ci 'a dice, ca nun trase tutto quanto  
 dint' all 'uocchie.  
 Ogne ccosa è tale e quale, ccà. Tutto.  
 Comme tunno e runno è 'o Munno.  
 L'Ammore. Per esempio. Pur 'isso.  
 Ma arinto. Comm' 'e nicchie d 'a coscienza.  
 E l'aucielle, l'aucielle,  
 comm 'a neve, 'a neve,  
 ca maie vulesse nascere c 'o ffuoco,  
 comm 'avvene a chesti pparte...

Frammento Terzo

*Colombina – Pulcinella, rivolta al doppio speculare  
 di sé stessa, Pulcinella – Colombina, ovvero Pulcinella – Zeza.*

e a astúcia dos raios, pela manhã,  
 entra e perfura a persiana...".  
 Não. Não deve ser nada disso.  
 Aqui também a vida está em embrião,  
 com espinhas, chagas e emplastos,  
 mordidas pequenas de calor.  
 Aqui também a Água nos ensina a sede.  
 E a Terra ao Mar lhe diz que não cabe tudo  
 nos olhos.  
 Cada coisa é tal e igual, aqui. Tudo.  
 Assim como redondo e rotundo é o Mundo.  
 O Amor. Por exemplo. Ele também.  
 Mas dentro. Como os nichos da consciência.  
 E os pássaros, os pássaros,  
 como a neve, a neve,  
 que nunca quereria nascer com o fogo,  
 como acontece por este lado...

Terceiro Fragmento

*Colombina-Polichinelo, dirigida ao duplo especular de si mesma,  
 Polichinelo-Colombina, ou seja, Polichinelo-Zeza*

## Colombina – Pulcinella

E scùmpela, busciardo! Scùmpela!  
 N ‘a cantà chiù chesta canzona, n ‘a cantà!  
 Ca me songo sfasteriata!  
 E comme, guallaruso, cacaglio ‘e quatte sorde?!  
 E comme, sciuldezza ‘e vallerino?!  
 Còccola ‘e palammo ‘e chill ‘austriéce?!  
 A chi purtasse nzuòcolo cu sti parole toie,  
 a chi facisse o revettiello,  
 a me,  
 a Culumbrina,  
 si?!  
 Seh, scippa Lucì, seh!  
 A la sottostante-scritta, tu, nun a miette a bbévere!  
 E che nciuce ca saie fa, quali cufecchie:  
 “me so’ addurmute”, e “san Pietro”, “o paraviso”,  
 “quando spéngo stu carrì c’aggio truvato a la chiazza d ‘o Mercato”,  
 marò, marò, che nciuce!  
 Peggio de’ bizzoche ruffiane ‘e rint ‘a chiesa!  
 E fuss ‘omme, tu, fuss ‘omme, nnàchero pennuto?  
 E fuss ‘omme, tu, fuss ‘omme, mostro ‘e Nutre ‘e Ddame?  
 Nu sbutto ‘e sanghe, chill ‘aviss ‘avé! –

## Colombina-Polichinelo

E, susta, mentiroso! Susta!  
 Não cantes mais essa canção, não cantes mais ela!  
 Que estou enjoada!  
 Como assim, bexiga caída, tatibitate de quatro centavos?!  
 Como assim, caganeira de pintinho?!  
 Meleca de pombo daqueles austríacos?!  
 Quem pisaria nos tamancos com estas tuas palavras,  
 a quem farias o despeito,  
 a mim,  
 a Colombina,  
 sim?!  
 Seh, arranha Lucí, seh!  
 À subjacente-escrita, tu não a engana!  
 E que fofocas sabes fazer, que fuxicos:  
 “acabei dormindo” e “São Pedro”, “o paraíso”,  
 “o tempo de gastar esta moeda que encontrei na Praça Mercado”  
 Nossa, nossa, que fuxico!  
 Pior das coroinhas, rufias da igreja!  
 E serias homem tu, serias homem tu, maricas penudo?  
 E serias homem tu, serias homem, monstro de Notre Dame?  
 Um surto de sangue, isso deverias ter! –

nu sbutto ‘e sanghe,  
 comm ‘a don Petito int ‘o triatre,  
 quando invece e vedé a me, a Culumbrina,  
 vedette a morte, seh!, vedett ‘a morte,  
 chillu miercuri de’ ccennere,  
 e ‘ncanne le restaie o muorzo d ‘a canzona ...

*(canticchia nervosamente)*

“Zeza zé ca io mo’ esco, Zeza zé ca mo’ fernesco ...”

*(pausa, un po’ affannando, sul cupo)*

E overo fernette, chillu miercuri ...

Overo se ne iette ...

Ca, cumm ‘a tte, spergiuro, isso pure,  
 invece ‘e penitenza, se mettette a cummedià,  
 invece ‘e pane e arenga, cimme de lattuga,  
 nu porco rasso, se mettette annanzo,  
 pe parià la panza,  
 e Ddio o castigaie, sissignore!, o castigaie  
 cu ll ‘emottise ca ce mannaie!

E mo’ vattenne, oì! E mo’ vattenne!

Ca si no, a perocchio, te ienco ‘e carocchie!

Avuote stu groppone ca te piglio c ‘o scarpone!

Ma vuie vedite llà, ma vuie vedite!

A la figliasta de la sié Stella va a ddà lu rappulillo,

Um surto de sangue,  
 como Sê Petito dentro do teatro,  
 quando no lugar de ver a mim, a Colombina,  
 viu a morte, seh!, viu a morte  
 naquela Quarta-feira de Cinzas,  
 e na garganta lhe ficou a mordida da canção...

*(cantarola nervosamente)*

“Zeza zé que agora eu saio, Zeza zé que agora acabo...”

*(pausa, um pouco ofegante, no sombrio)*

E realmente se acabou naquela quarta...

Realmente se foi...

Que, como tu, perjúrio, ele também,  
 no lugar da penitência, começou a fazer comédia,  
 no lugar de pão e anchovas, cabeça de alface,  
 um porco gordo, se botou na frente,  
 pra aprazer a pança,  
 e Deus o castigou, sim senhor! o castigou  
 com a hemoptise que lhe enviou!

E agora vai embora, vai! Vai embora!

Se não, cada quirana, uma punhada!

Vira este coto se não te pego com chinelo!

Olha só! Olha só!

Pra a enteada da Dona Estrela vais dando o cachinho de sultanina,

va a ddà la testa aruta!  
 E ch ‘e ttenive for ‘a sacca, cannaruto?  
 E ch ‘è ffemmena la figliasta de la sié Stella,  
 e pure femmina, si?, chella?  
 Ma si s ‘annetta o mucco c ‘a mano,  
 chella secca pelénta!  
 Si, pe stuppaglia, avus ‘a tovaglia,  
 quante na vota o mese, le vena lu marchese!  
 Ih che provola ca tiene, putecà!  
 Che nzogna ‘acito!  
 Che guste bbarbare, oi ni! Che guste!  
 Io dico ca chiove – io dico –  
 Ma l’acqua, tu, a faie cadé a langella,  
 a faie cadé, traditore!

Terza Sospensione (Pulcinella – Dadà)

Per rincuorarci esplodono i dipinti,  
 i “trompe-l’oeil” –  
 gli inganni a stucco sul soffitto:  
 mestruai antichi, cocci, rossi pompeiani,  
 matrone bellissime con i seni fatti a pezzi,

vais dando o pé de arruda?  
 E que tinhas até fora do bolso, tarado?  
 E que é mulher a enteada da Dona Estrela,  
 é mulher, sim? Aquela?  
 Mas se ela limpa a meleca com a mão,  
 aquela seca peluda!  
 Se, pra estopas, usa a toalha,  
 quando uma vez por mês, tá de chico<sup>276</sup>!  
 Uh, que muçarela que tens, mercante!  
 Que banha de porco azeda!  
 Que gostos bárbaros, oh moço! Que gostos!  
 Eu digo que chove – eu digo –  
 Mas tu a água, a fazes cair sem fim,  
 A fazes cair, traidor!

Terceira Suspensão (Polichinelo-Dadá)

Pinturas explodem para nos alegrar,  
 o “trompe-l’oeil” –  
 os enganos de estuque no teto:  
 menstruos antigos, cacos, vermelhos de pompeianos,  
 matronas belíssimas com seios rasgados em pedaços,

<sup>276</sup> Na linguagem popular napolitana, a expressão “Vene ‘o marchese”, literalmente “Chega o marquês”, se refere à menstruação.





dalla trama trasparente, sfilacciata ...

Pulcinella-Gavroche

Ah, siente, allora, siente!

Tu nun me faie paura. Tu nun me fai ...

Io, per me, arriverò, arriverò, sul fondo,  
anche senza Eroi!

Pur senza i Maestri, i Santi, i Taumaturghi, gli Avvoltoi,  
senza i Maghi 'e chesta Mmerda!

Cieche guide al sottosuolo,

suolo,

suolo...

*(termina in un sibilo, le dita sulle labbra, a far silenzio)*

... SSSSS

Frammento Quarto

*Pulcinella – Colombina, ovvero Pulcinella – Zeza, rivolto al doppio  
speculare di sé stesso, Colombina – Pulcinella, e, poi, en fuite, al*

de textura transparente, desgastada...

Polichinelo-Gavroche<sup>277</sup>

Ah, então me escuta, me escuta!

Tu não me assustas. Tu não me...

Eu, por mim, chegarei ao fundo do poço,  
mesmo sem Heróis!

Mesmo sem os Mestres, os Santos, os Taumaturgos, os Abutres,  
sem os Magos dessa Merda!

Guias cegos para o subsolo,

solo,

solo...

*(termina em um assobio, dedos nos lábios, para silenciar)*

... SSSSS

Quarto Fragmento

*Polichinelo-Colombina, ou seja, Polichinelo-Zeza, dirigida ao duplo  
especular de si mesmo, Colombina-Polichinelo, e, a seguir, en fuite,*

<sup>277</sup> Gavroche é o nome de um personagem do romance *Os miseráveis*, de Victor Hugo (HUGO, 2010, p. 63).

*mondo intero, cioè, alla sua Città, che, cambiata in tutto, lo misconosce, e, con lui, misconosce pure la sua Anima.*

... E, cu ssanta pazienza, io torno a llicurdà ... cu na santa pazienza, io torno a cantà ...

*(ricanticchia)*

“Ntreté ntreté ntretella...

Ntreté cu sta vucchella...

Cu st ‘uocchie e cu sti vruoccole ...

Cu sti vruoccole ...

Cu sti ...”

*(s’interrompe, sconfortato)*

Ma qua vruoccole e mulignane, qua pastinache e vvirze!<sup>246</sup>

Diciamo e dico, muà,

pe tutte parte te so’ ggiuto ascianne!

Pe tte, o vuto scavezzo facette!

Aggio spiato ‘e Mucchiettiello, ‘e Menano, ‘e Piscopo,

peffino d ‘o Schiavone,

pe chi sa me dessero notizie

‘e Culumbrina mia,

aggio spiato a tutte de stu munno e de chill ‘ato ...

*ao mundo todo, ou seja, à sua cidade, que, mudada em tudo, não o reconhece e, com ele, não reconhece também a sua Alma.*

... E, com santa paciência, volto a lembrar... com santa paciência, eu volto a cantar...

*(cantarola)*

“Ntreté ntreté ntretella...

Ntreté com esta boquinha...

Co’estes olhos e co’esta malemolência...

Co’esta malemolência...

Co’esta...”

*(se interrompe, desanimado)*

Mas que malemolência e gulosice, que pitéu e pitança!

Digamos e digo, moi,

Pra cada lado foi te procurando!

Pra ti, fiz um voto descalço!

Perguntei aos Mucchiettiello, aos Menano, aos Piscopo,

até aoSchiavone,

quem sabe me dê notícias

da minha Colombina,

tenho perguntado a todos deste mundo e do outro,

<sup>246</sup> Em napolitano; trad. literal: “Mas que brócolis e berinjelas, cenouras e repolhos!”. O autor brinca com o duplo sentido do termo napolitano *vruoccole*, isto é, “brócolis” e “malemolência”.

ma chi t ‘e ddà ... ma chi t ‘e ddà?

*(in un sussurro)*

So’ mmuerte tutte quante ... so’ mmuerte tutte quante, o ssaie?

Allora, sbattuto e stracquo, me so’ ditto ncuorpo ‘a me e a me:

“Voglio fa comme dicette il primo figlio di Cristòmbolo Colòfaro<sup>247</sup>,

Torquato Tartassato<sup>248</sup>, chillu strùmmolo spuntato ...

“Vis vitam meam – dicette – quousqué abutérís pazienziám meam?”<sup>249</sup>:

e m ‘aggio miso la cavezza nfra la coda e dabbascio Santa Lucia

so’ sagliuto benzia a la città, benzia ccà coppa.

E io te ievo ascianno e nun ngarravo strata,

te ievo ascianno io, mentre scurava notte,

e tutto nzieme è scampanato o Carmene, dindò, dindò, dindò!

Dindò, dindò, dindò!

E accusì, pe dereto o Muolo Piccolo, song’asciuto a chiazza

De ‘ Francese,

e di poi, a llà, me so’ truvato mmiezz ‘o llario d’o Castello<sup>250</sup>.

Me so’ avutato attorno e nun aggio accunusciuto niente.

mas quem te dá ela... quem te dá ela?

*(em um sopro)*

São todos mortos... são mortos todos, sabes?

Então, batido e misturado, disse dentro de mim a mim mesmo,

“Quero fazer como fez o primeiro filho de Cristómbolo Colófaro,

Torquato Tartassato, aquele pião sem pontas...

“Vis vitam meam – disse – quousqué abutérís pazienziám meam?”:

Assim botei a cabeça entre as pernas e debaixo de Santa Lúcia,

subi até a cidade, até aqui em cima.

E eu ia te procurando e não acertava o caminho,

ia te procurando, eu, enquanto escurecia,

e de uma vez só tocou o Carmo, dindó, dindó, dindó!

Dindó, dindó, dindó!

E, assim, por trás do Cais Pequeno, cheguei na praça

dos Franceses,

e depois, de lá, me encontrei no meio do ar do Castelo.

Olhei em volta e não reconheci nada.

<sup>247</sup> Corruptela do nome do explorador Cristóvão Colombo.

<sup>248</sup> Corruptela do nome do poeta Torquato Tasso.

<sup>249</sup> Corruptela de uma frase de Cicerone nas *Catilinárias*. Em latim: “Vis vitam mea, quousqué abutérís patientiam mea”; trad.: “Qualquer pessoa que abuse de minha paciência quer minha vida”.

<sup>250</sup> Polichinelo se refere ao Castelo Maschio Angioino, adjacente à Praça dos Franceses, em Nápoles.

Aggio spiato a tutte, nzia a na femmina ca pareva alfabéta<sup>251</sup>:

“Figliò! – aggio ditto – ma chiste, è o nun è, o llario

d ‘o Castello?”

M’ha reputo nfaccia, dint ‘e ppalle ‘e ll’uocchie.

So’ trasuto dint ‘a nu Cafè e pure a llà m’hanno cacciato,

cane niro!

Me so’ bbisto sbattuto, abbeluto, perduto.

E ll ‘uocchie guardavano sempe attorno, e cercavano, cercavano...

Ma addò sta o “Strasburgo”? Ma addò sta o “Sebbéto”, - ma dicevo -

Addò stanno “ ‘E Fullie”?

E che ssaccio! Chesto sulo m’arricordo:

ca morto ‘e famme can un mi rievo all ‘erta, so’ ghiuto ascianno

la “Taverna di Muscione”, abbastio o puorto.

Ma, nigr ‘a me, m’ è venuto ‘e faccia nu vascio c ‘o telaro,

cu nu murticiello e duie allumate cire annanzo

e a gente attorno ca chiagneva, ca chiagneva...

Va trova pe chi m ‘hanno pigliato ca m ‘hanno dato ncuollo

Tutte quante:

“Vattene disgrazià! Vattene scemo ‘e guerra! Vatté! Vatté!”.

Allora, me so’ bbisto perditore e me so’ mmiso a correre

Perguntei a todos, até a uma mulher que parecia alfabeta:

“Moça – disse – mas isso é ou não é o ar

do Castelo?”

Me riu na cara, dentro das pelotas dos olhos.

Entrei em um Cafè e também ali me afugentaram,

cachorro preto!

Me vi abatido, desanimado, perdido.

E os olhos olhavam sempre em volta, e procuravam, procuravam...

Mas onde fica o “Strasburgo”<sup>278</sup>? Onde fica o “Sebbeto”<sup>279</sup> – me dizia –

Onde ficam “Os Fullie”<sup>280</sup>?

E quem sabe! Apenas me lembro disso:

Que morto de fome, tanto que não ficava de pé, procurei a

“Taberna do Muscione”, lá no porto.

Mas, preta pra mim, me encontrei na cara de um pardieiro com porta,

com um defuntinho e dois círios acesos na frente

e as pessoas em volta, que choravam, que choravam...

Quem sabe por quem eles me tomaram que me agrediram

Todos eles:

“Embora desgraçado! Embora bobo de guerra! Bora! Bora!”

Então me vi perdido e comecei a correr

<sup>251</sup> Corruptela de “analfabeta”.

<sup>278</sup> Nome de um antigo hotel de Nápoles.

<sup>279</sup> Nome de um antigo rio de Nápoles, hoje completamente aterrado.

<sup>280</sup> Nome de um antigo local de Nápoles.

Semp ‘io, e a ggente appresso ca me secutava, secutava.  
 So’ caruto, me so’ aizato, po’ so’ caruto nterra n’ata vota.  
 Mmiezz ‘o llario d ‘o Castello nu guardie m ‘ha fferrato  
 E cannarine, ma, cu nu sciuscià, l’aggio vuttato nterra,  
 e me so ‘mmiso a correre chiù ‘e pressa.  
 Nu guaglione, e spalle meie, ha spernacchiato:  
 “San Bicié, san Bicié, dalle e scelle! Dalle!”.

#### Quarta Sospensione

##### Pulcinella en Fuite

So’ sagliuto p ‘a Ncurunata<sup>252</sup>, so’ asciuto pe Tuledo<sup>253</sup>,  
 e a folla sempe appriesse, sempe appriesse.  
 Na corza fin ‘o llario o Mercatiello<sup>254</sup>.  
 Me vulevo arreparà dint ‘o “Russine”<sup>255</sup>.  
 Na sciantosa m ‘ha cacciato e mali llengue:  
 “Allé, allé o dehòr! Brutta vecchia o Carnevale, allé, allé!”.  
 E io sempe a correre, a correre chiù e pressa, cu la patente  
 ô lepre ncopp ‘a coda.

Eu na frente, e as pessoas atrás, que me perseguiam, perseguiam.  
 Caí, me levantei, caí de novo no chão mais uma vez.  
 No meio do ar do Castelo um guardião me agarrou  
 Pela goela, mas com um sopro, o joguei no chão,  
 E corri mais depressa ainda.  
 Um moleque, nas minhas costas fez hora:  
 São Vicente, São Vicente, lhe dá as asas! Dá!”

#### Quarta Suspensão

##### Polichinelo en Fuite<sup>281</sup>

Subi pela Encoroada, saí pra Toledo,  
 e a massa sempre atrás de mim, atrás de mim.  
 Na corrida até o ar do Mercadinho.  
 Queria me abrigar dentro do “Russine”.  
 Uma vedete me mandou embora com más línguas:  
 “Sai pra lá, dá o fora! Velha feia de Carnaval, sai pra lá, sai pra lá!  
 E eu sempre correndo, correndo mais depressa com a patente  
 a lebre no rabo.

<sup>252</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>253</sup> Bairro de Nápoles.

<sup>254</sup> Mercado no centro histórico.

<sup>255</sup> Teatro antigo de Nápoles.

<sup>281</sup> Em francês; trad.: “Em fuga”.

Quando è stato ê “Fosse ô Grano”, aggio pigliato p ‘a Nfrascata.

Nun ne putevo chiù.

Ô Ponte Acerra so’ caruto nnanze a na puteca,

na puteca e ferramente pe cavalle.

M ‘hanno fatto vivere int ‘o cato, comm ‘a na limale.

Me so’ susuto, e pe mmiezzo a la via nova, me so’ mmiso

a cammenà c ‘o core rutto.

“Pulecené? Pulecené? – sentivo e spalle meie –

Ccà song ‘asciute pazze tutte quante!

Pulecené? Pulecené?

Ccà so’ fernute proprio tutte cose!”.

Nun passava n ‘anima p ‘a via.

N ‘anima, che d’è? Nun ce passava.

E aggio capito aroppe ch ‘ev ‘arrivato ccà.

Ccà, ncopp ‘Antignano, ncopp ‘o Vomero addiruso.

E pe mmiezzo e ramicielle,

p ‘arinto e fresche-frasche,

me sbalummava annanzo o mare,

o mare, o mare ...

*(canticchia, ma forzatamente)*

“Vide o mare ‘e Margellina<sup>256</sup>, canta a miezz ‘a chisti scoglie ...”

*(s’interrompe subito, su un conato di vomito)*

Quando foi o “Fosse de Grão”, peguei pra a Nfrascata.

Não aguentava mais.

Na Ponte Acerra caí na frente de uma loja,

uma loja de ferramenta pra cavalos.

Me fizeram beber na aguada, como um animal.

Me levantei e, no meio da rua nova, comecei

a caminhar com o coração partido.

“Polichinelo? Polichinelo? – ouvia nas minhas costas –

Aqui enlouqueceu todo o mundo!

Polichinelo? Polichinelo?

Aqui se acabou realmente tudo!

Não passava uma alma na rua.

Uma alma, que que é? Não passava.

E entendi depois que tinha chegado aqui.

Aqui, em cima de Antignano, em cima do Vomero cheiroso.

E, no meio dos raminhos,

por dentro das frescas ramadas,

me cintilava na frente o mar,

o mar, o mar...

*(cantarola, mas forçadamente)*

“Vedes o mar de Mergelina, canta no meio destas pedras...”

*(interrompendo-se de repente, em ânsia de vômito)*

<sup>256</sup> Bairro na área litorânea de Nápoles.

O mare?!  
 E pecché, neh? O mare?!  
 E si fosse ‘o lavarone<sup>257</sup>  
                   ‘o lavenaro<sup>258?</sup>

Quarta Sospensione                   (Pulcinella – Maldorò<sup>259</sup>)

Nella contea di N. albeggia ora.  
 Fa chiaro, comme po’ fa chiaro  
 ô sfiatatoio.  
 Autunno, trase.  
 E traseno grigiori, nebbie, torbidi esotismi.  
 Vasce e rasùle, vasce e rasùle,  
 piettene e spazzole, piettene e spazzole,  
 quasi una fiera del Lindore,  
 pe saittelle belle comm ‘a guaches,  
 a cielo aperto, cielo –  
 cràstule pe mmamme scarusate,  
 c ‘arinto se guardano e toffano,

O mar?!  
 E por que, ué? O mar?!  
 E se fosse o Lavado,  
                   Lavador?

Quarta Suspensão   (Polichinelo – Maldoror)

No condado de N. amanhece agora.  
 Faz claro, assim como se faz clara  
 a válvula.  
 Outono, entra.  
 E entram cinzeiros, neblinas, exotismos turvos.  
 Pardieiros e lâminas, pardieiros e lâminas,  
 pentes e escovas, pentes e escovas,  
 quase uma feira da Limpadura,  
 pelos esgotos lindos como guaches,  
 a céu aberto, céu –  
 estilhas pra as mães escalvadas,  
 que dentro se olham e se jogam,

<sup>257</sup> Variação napolitana do bairro Lavinaio, em Nápoles, onde se lavava roupa no rio.

<sup>258</sup> Variação napolitana do bairro Lavinaio, em Nápoles, onde se lavava roupa no rio.

<sup>259</sup> Referência à obra *Cantos de Maldoror*, do poeta Conde de Lautréamont.

senza mai più venire a galla.

Nella contea di N. albeggia –

Menschen und Juden, Men and Mice -

Uomméne e giuriéi,

surece e ossa

e crani e manelle

zeffonnano suonane

pour ici-dedans

pour ici-l'ecorche

histoire,

scannatoio al potassio

potassio. Venena<sup>260</sup>.

E cule, scereiano, d'angelica zuzzimma,

vene, scoppiano, de collera 'e cratere,

ce scippano riente, si song 'argiente,

melione, si ce ammucchiano, a scarpune,

i e ccammise, e vestite, e panne,

c 'a scurdata 'e l'anno, se danno, senza fa ranno.

Menschen und Juden, Judeos y Hombres,

Na chimica se 'nventano, Cristianità – Sapone,

n 'alambicco de' razze, razzi, bengali, tof 'e mare,

ra Pusilleco a Tragara.

sem jamais retornar à superfície.

No condado de N. amanhece –

Menschen und Juden, Men and Mice –

Homens e judeus –

ratos e ossos

e crânios e mãozinhas

amontoam sonhos

pour ici-dedans,

pour ici l'ecorche

histoire,

abatedouro ao potássio,

potássio. Venenos.

E bundas esfregam, de sujeira angelical,

veias, explodam, cólera de crateras,

arrancam os dentes, se forem de prata,

milhões, se amontoassem as botas,

e as camisas, os vestidos, a roupa,

que com a virada do ano se dão, sem dano.

Menschen und Juden, Judéos y Hombres.

Uma química se inventam, Cristandade-Sabão,

um alambique de raças, foguetes, bengala, fogos de mar,

de Posillipo à Tragara.

---

<sup>260</sup> Plural do termo “veneno” el latim.



E ggirano e ggirano e carnicelle chiare,  
 e ggirano e ggirano cu na mazza-cucchiara,  
 finché addeventa brore, bile amara.  
 E saglieno e fumiente, adorano e liscive –  
 Pe tinozze e bagnarole, adorano.  
 Oh, what hideous people, what hideous,  
 What...dice ‘a furastiera  
 Ca Dio stesso, e sta pultiglia pate, nun se sape decidere,  
 nun se sape, tra stu forno crematorio o n ‘ato.

Pulcinella – Janàra  
 Trompe l’oeil

Quatte fuieno, nu tiempo, le jenime ovvero specie de janara.  
 La janara nnorca-criature, sosora maiora de l ‘Uerco,  
 Crialocuervo nommenata.  
 La janara nnorca-cristiane e detta Torca, a lo grande Saladino  
 sottomessa.  
 La janara de li pirete ntrono e detta Sarchia,  
 ca Sannita avea lo Pate.  
 La janara scioscia li faville, ca nquanto comm ‘a jatta  
 partureva diavulille,  
 e comme a Ze-zezolla canusciuta.

E mexem e mexem as carninhas claras,  
 e mexem e mexem com um pau-colher,  
 até que vire caldo, bílis amarga.  
 E sobem os fumos, cheiram a lixivia,  
 nas cubas e nas bacias, cheiram.  
 Oh, what hideous people, what hideous  
 What... diz a forasteira –  
 E mesmo Deus, desta papa, pai, não sabe decidir,  
 não sabe, entre este forno crematório ou um outro.

Polichinelo-Feiticeira  
 Trompe l’oeil

Quatro eram, um tempo, as estirpes, ou seja, uma espécie de feiticeira.  
 A feiticeira engole-crianças, irmã mais velha do Orco.  
 Cria-corvos nomeada.  
 A feiticeira engole-cristãos e dita Torca, ao grande Saladino  
 submissa.  
 A feiticeira dos pums-trovão, dita Sarchia,  
 que Samnita tinha o Pai.  
 A feiticeira abana as faíscas, que, como a gata,  
 paria capetinhas,  
 e como Ze-zezolla conhecida.

Ste quatte, comme a lli elementi d 'a Nattura,  
ettere e terra, acqua e lo foco,  
cavezza teneano p 'ogne ccosa,  
tutto menano a lo justo fine de lo Munno,  
ca è chilo de flagrare ogne mill 'anne,  
a cennere arredursi, e po', comm 'alzavòla,  
o soccia dell 'Araba Felicia,  
da n'auta parte nascere, cu vierno e primavera,  
c 'autunno e 'state abbrustolente,  
et accusi eternamente,  
senza n 'ascire mai d 'o circolo,  
senza cangiare mai de rota.  
Rota, rota, na vota, na vota,  
Rota, rota, na vota, na vota,  
et olim<sup>261</sup> na vota, lo sanghe dell'intimo pertugio  
de na zitella zita, sciovetto schitto a la coppa  
o a lo calice de n 'ommo, sia nzorato ca squitato,  
lo ncantava, se sape, d 'ammore-passiona pi essa,  
e si scartellata s 'eva, o zoppa o scianchinata,  
chiù possanza pigliava la bivanda affatata,  
imperocché mostruoso umore, da cuerpo mostruoso,

---

<sup>261</sup> Em latim; trad.: Uma vez.

<sup>282</sup> Conjunção “e” em latim.

Estas quatro, como os elementos da Natureza,  
éter e terra, água e fogo  
cabeça tinham pra cada coisa,  
todas empurram pelo justo fim do Mundo,  
que é de flagrar a cada mil anos,  
em cinza acabar, e depois, como marrequinha-comum  
igual à Fênice  
em outro lugar nascer, com inverno e primavera,  
com outuno e estação torrada,  
et<sup>282</sup> assim eternamente,  
sem nunca sair do círculo,  
sem nunca mudar a roda.  
Roda, roda, uma vez, uma vez,  
Roda, roda, uma vez, uma vez,  
et olim uma vez, o sangue do íntimo furo  
de uma casta donzela, diluído logo no copo  
ou na taça de um homem, casado ou descuidado,  
o encantava, se sabe, de amor-paixão por ela,  
e se corcunda ela era, ou manca ou aleijada,  
mais poder pegava a bebida fabulosa,  
porquanto monstruoso humor, de corpo monstruoso,

mostruoso, stupefatto, carnale volio generava.

E na vota, na vota,  
 e na vota, na vota...  
 na vota, a la criada ca teneva lo sfonnério,  
 o lo verme solitario,  
 strafisàgria se deva a manducare,  
 veneno possente ca lo possente rosichìo de li stentine  
 de la verminaglia puricchiosa combatteva,  
 e la janara se priava de ìrele a cogliere,  
 la janara se mannava a la palùra,  
 co la luna schitta chiena,  
 e no certo se chiamava lo cerusico,  
 e no certo se chiamava lo speziale.

E na vota, na vota,  
 e na vota, na vota,  
 na vota, pe confondere li spirete,  
 lo vavillo marvaso de nu sito o de na casa,  
 se cuntavano li pile de saggina,  
 o ncanna se sputava a ghiatta nera,  
 acché pigliasse forma 'e santacéra,  
 e ccode s 'attaccavano de cane,

monstruoso, estupefato, carnal desejo gerava.

E uma vez, uma vez,  
 e uma vez, uma vez...  
 uma vez, à criada que tinha bucho-furado,  
 ou o verme solitária,  
 estafiságria se dava para mascar,  
 veneno poderoso que o poderoso roer dos intestinos  
 a vermeada piolhosa combatia,  
 e se implorava a feiticeira pra ir recolhê-la,  
 a feiticeira se mandava pro pântano,  
 com a lua de repente cheia,  
 e certamente não se chamava o cirurgião,  
 e certamente não se chamava o boticário.

E uma vez, uma vez,  
 e uma vez, uma vez...  
 uma vez, pra confundir os espíritos,  
 o duende maldoso de um sítio ou de uma casa,  
 se contavam os fios do sorgo,  
 ou se cuspiam na goela de um gato preto,  
 pra que pegasse forma de santa cera,  
 as caudas de cachorros se ligavam,

fune de campane,  
cape de lacertole, scampole de pettole.

E na vota, na vota,  
e na vota, na vota  
na vota, sti sfilacce de Torche Renegate,  
sti pezzolle de mestruo puzzolente,  
le facevano de pésole pigliare,  
e vive-vive dint ‘a na catasta metterle,  
granne,  
de pece e gialla ramma,  
e fattane cennere, auniglia’e fucilare,  
se facevano a lo viento sparpagliare,  
peo de canazze perre, affoca-piccerilli,  
uocchie de vatto, de forastico mocillo.  
E talune po’ atterrate raso-raso,  
seppellite stevano a la rena,  
co lo capo schitto nfora,  
cà stentato e mpilo-mpilo  
se vedesse a morta lloro.  
“E schiatta ch’è Pasqua!  
E schiatta ch’è Pasqua! –

Attuorno l ‘alluccavano e cummare –

as cordas de sinos,  
as cabeças de lagartixas, trapos de batas.

E uma vez, uma vez,  
e uma vez, uma vez...  
uma vez destes farrapos de Turcas Renegadas,  
estes frangalhos de menstruação fedorentos,  
os faziam pegar de uma vez só,  
e vivos-vivos botá-los em uma pilha,  
grande,  
de piche e cobre amarelo,  
e feitos cinzas e carvão mineral pra lareira,  
se faziam espalhar pelo vento,  
pior que cachorros perdidos, afoga-pequetitos,  
olhos de gato, de selvático gatinho.  
E alguns, depois, enterrados filo-filo,  
sepultados estavam na areia,  
com a cabeça logo pra fora,  
que com dor e logo-logo,  
se pudesse ver a morte deles.  
“E tira as botas que é Páscoa!  
E tira as botas que é Páscoa! –

Em volta gritavam as comadres –

Va' friele, ciuccié, piglia a tiella!  
 Va' friele, ciuccié, piglia a tiella!  
 Scope mettite aret 'a porta,  
 ncienzo int 'a na sporta,  
 caurare preparate a gnostra 'e china,  
 cu na cannela sotto, o nu lumine..."  
 e  
 "Attaccatele li trezze,  
 ntricciatele li ccode,  
 unguento mettitele a li scelle,  
 petrusino a lo buco d 'o fetillo ..."  
 e  
 " 'ngulo c'a morte ca ncatania va'  
                   e ncatania vene!  
 'ngulo c'a morte ca ncatania va'  
                   e ncatania vene!"  
 – rispunnevano 'e ghianare  
                   a sciuscio 'e voce –  
 "Ngulo, ucciahé, portele a pascere!  
 'ngulo, ucciahè,  
 menale a porco.  
 Arriciette sti piette da e male dette!

Vá fritá-las, coruja, pega a frigideira!  
 Vá fritá-las, coruja, pega a frigideira!  
 Botai vassouras atrás da porta,  
 incenso dentro da caixeta,  
 preparai caldeirões com tinta da china,  
 com uma vela por baixo, ou um círio..."  
 e  
 "Amarrai as tranças,  
 Entrelaçai as caudas,  
 colocai unguento nas axilas,  
 salsinha no olho do rabinho..."  
 e  
 "no cu da morte que à Catânia vá  
                   e da Catânia venha!<sup>283</sup>  
 no cu da morte que à Catânia vá  
                   e da Catânia venha!"  
 – respondiam as feiticeiras  
                   com sopro de voz –  
 " No cu, droga, leva elas pra pastagem!  
 no cu, droga,  
 bota elas pra os porcos.  
 Limpa esses seios do maldito!

<sup>283</sup> Ditado popular muito difundido no sul da Itália, provavelmente devido à contínua atividade do vulcão Etna, na Catânia, cidade da Sicília.



lo Tribunale dell'illuminati,  
 la Massaria de' Filosofi,  
 sta brutta jenima da Francia venuta,  
 tutte a lo bando l'hanno mise,  
 caccia le danno comm 'a lépore nei campi,  
 da no pontone all'auto de li strate  
 fanno sonà lo corno de li trappole,  
 l 'hallali de la sbirraglia,  
 e se una ne acchiappano de chesti savie femmene,  
 si una l 'hanno mponia,  
 manco chiù l 'arrostisceno o la squartano  
 o la scapillano o la scurtichéano,  
 appennenno li zilli a li mazze,  
 comme na vota li lazzari<sup>262</sup> facevano,  
 ma diretto a la chiavica, la jettano,  
 maestra,  
 comm 'a mundizia la scartano,  
 cascianvanca vecchia, lordura,  
 anticaglia-ricietto de' tarme.

o Tribunal dos Iluminados,  
 a Chácara dos Filósofos,  
 esta estirpe ruim da França chegada,  
 baniram todas elas,  
 as caçam como a lepra nos campos,  
 de um ponto ao outro das ruas,  
 fazem tocar o corno das armadilhas,  
 o hallalí da vigiada,  
 e se agarram uma destas sábias mulheres,  
 se uma têm em punho,  
 nem mesmo a queimam ou esquartejam,  
 nem a descabelam ou a despelam,  
 nem a penduram pelos cabelos em tacos,  
 como os lázaros faziam,  
 mas a jogam diretamente no esgoto,  
 central,  
 como lixo, a descartam,  
 como um baú velho, borrada,  
 antiguidades-quinquilharias de traças.

---

<sup>262</sup> Os jovens das classes populares de Nápoles eram chamados de “lazzari” do século XVII ao século XIX.

Ca certo è dissonore grande pe li mozzecùtole divine,pe sti comite<sup>263</sup> nere, sosore de li Parche,  
pe sti muse senza diente,  
assise eternamente a lo fusto de lo noce ‘e Benevento.

E mo’? E mo’?  
E mo? Va ca le piglia foco  
A chest’ ebbrocca de mierco,  
va ca le sia cippo ardente, caurissima ruina,  
a chest’ ebbrocca meschina!  
Va ca le sia eterno scolo e dòlo  
A ste tiempe de fieto, de morbo, de tota fauzità!

Pulcinella – Vampiro, Pulcinella – Lady Vermina (o La Mort)  
Detti, da Shakespeare, Webster, Marlowe.

“Chi mai mi deve uccidere, chi?  
Questo mondo è per me un teatro della noia,  
poiché, contro il mio volere, debbo recitarvi parti o ruoli.”

Que é certamente uma grande desonra para as mandingueiras divinas,  
pra essas comite negras, irmãs das Parcas,  
pra essas musas desdentadas,  
penduradas eternamente no tronco da nogueira de Benevento.

E agora? E agora?  
E agora? Vá que pegue fogo  
Esta ramo de nada,  
vá que seja um cepo ardente, abrasada ruína,  
e este ramo mesquinho!  
Vá que seja eterno derrame e dor,  
Pra estes tempos de fedor, de morbo, de toda falsidade!

Polichinelo – Vampiro, Polichinelo – Lady Vermina (ou A Morte).  
Ditados de Shakespeare, Webster, Marlowe.

“Quem vai me matar, quem?  
Este mundo é para mim um teatro de tédio,  
pois, contra minha vontade, tenho de representar papéis ou partes.”

---

<sup>263</sup> Em latim; trad.: “parceiras”, “amigas”.



“Qualcuno ha ordito la tua morte,  
tal’è la conseguenza del delitto.  
Ma noi misconosciamo il valore e lo spirito cristiano  
Se i misfatti vengono puniti col geometrico quadrato  
di sé stessi.”

“Altri peccati parlano soltanto.  
L’assassinio invece prorompe in alte grida,  
l’acqua impregna e scava il suolo, andando verso il basso  
a capofitto,  
ma il sangue, no, il sangue sprizza sempre in alto,  
e irrorà tutto il cielo con un salto.”

“Sì, ma, morire...  
E andare non sappiamo in quale dove...  
Giacere in un freddo irrigidirsi e imputridire!  
Che questo caldo e sensibile moto dei sensi debba divenire  
argilla insulsa  
E il diletto spirito bagnarsi in flutti ardenti  
o dimorare nella terra mordente del ghiaccio a folte croste!  
Essere imprigionato nei venti invisibili e soffiato con violenza  
senza posa intorno al pendulo quanto sferico universo!  
La più penosa e detestabile esistenza di quaggiù –

“Alguém planejou tua morte,  
essa é a consequência do crime.  
Mas nós não reconhecemos o valor e o espírito cristão  
Se os delitos são punidos com o quadrado geométrico  
de si mesmos.”

“Outros pecados apenas falam.  
O assassinato, por outro lado, irrompe em altos brados,  
a água se encharca e escava o chão, descendo por baixo  
de ponta-cabeça,  
mas o sangue, não, o sangue sempre jorra pro alto,  
e irriga o céu inteiro com um salto.”

Sim, mas, morrer...  
E ir não sabemos para qual onde...  
Deitar-se em um frio endurecer-se e apodrecer!  
Que esse moto quente e sensível dos sentidos deve se tornar  
barro insulso  
E o delicioso espírito se banhar em ondas ardentes  
ou habitar na terra mordaz do gelo das crostas grossas!  
Ser aprisionado pelos ventos invisíveis e soprado com violência  
sem sossego ao redor do pêndulo qual o esférico universo!  
A existência mais dolorosa e detestável aqui embaixo –

Che l'età, la doglia, la penuria e la prigione possono causare  
 alla natura –  
 È un paradiso, a petto di quel che noi temiamo dalla Morte!  
 Oh esser peggio del peggiore tra coloro che inseguono ululando  
 sconnesse e fantastiche visioni.”

“Essendo già affondato nella sicurezza,  
 né come vivere, né come trapassare, tu conosci.  
 Ma io dispongo di un oggetto che ti stupirà  
 e ti svelerà ove stai andando: il mio pugnale!”

“Colui che muore paga ogni debito.  
 “Colui che muore, salda.  
 Oh fiore così bello, dal profumo così dolce,  
 che i sensi stessi ne soffrono a odorarti!  
 Fiore mio, non fossi nato mai,  
 per essere alla fine un sol rottame!  
 Va' dalla tua padrona, corri!  
 E dille che ha un bel mettersi due dita di cerone sopra il viso!  
 Anche lei deve arrivare, prima o poi, ad essere un ‘bel fu’  
 e più non c'è!”

“Lascia, mia bella dama, la tua veste sontuosa.

Que a idade, a tristeza, a penúria e a prisão podem causar  
 à natureza –  
 É um paraíso, a despeito do que tememos da Morte!  
 Oh, ser pior do que o pior daqueles que uivam  
 visões desconexas e fantásticas.”

“Tendo já se afundado na segurança,  
 nem como viver, nem como traspasar, tu sabes.  
 Mas eu tenho um objeto que te surpreenderá  
 E te revelará pra onde está indo: meu punhal!”

“Aquele que morre paga cada dívida.  
 Aquele que morre, salda.  
 Oh flor tão bela, com perfume tão doce,  
 que os próprios sentidos sofrem ao cheirar-te!  
 Minha flor, se nunca tivesses nascido,  
 para ser, no final, um simples destroço!  
 Vai até tua senhora, corre!  
 E diga a ela que tem de meter dois dedos de cera em seu rosto!  
 Cedo ou tarde, ela também deve se tornar uma ‘bela fu’  
 e não existe mais!”

“Deixa, minha bela dama, teu suntuoso manto.

Più non sarai leggiadra né di vezzi andrai orgogliosa.  
 Dai tuoi piaceri vani, è or d'accomiatarti.  
 Via, con me, stanotte: io vengo a trascinarti!”

“I vermi, io vorrei, tu andassi a rallegrare,  
 precipitando agli Inferi,  
 e io, di dietro, a spingerti!  
 Chiama a gran voce i démoni,  
 perfino lor ti temono.  
 Da or, il tuo sudario, sarà lor calendario!  
 Morte, chi or'è? Songh 'e nnove, e papà nun vène!  
 Morte, chi or 'è? Songh 'e ddiece, e papà nun vène!  
 Morte, chi or 'è? Songh 'e ll 'ùnnice, e papà nun vène...”

Metamorfosi - Ambulanti dei Pulcinella:

Voci, cantilene, proverbi, canzoni.

“Duce, Duce, che la fame ci conduce,  
 Duce, Duce, nuie dijune e tu te nfruce!”  
 “De pulcinellis' xlamavi ad Te Domine,

Não serás mais graciosa, nem se orgulhará mais de teus encantos.  
 De teus prazeres vãos, é hora de se despedir.  
 Embora comigo esta noite: eu vim para arrastar-te!”

“Os vermes, eu gostaria, tu irias alegrar,  
 precipitando-se para o submundo,  
 e eu, por trás, para empurrar-te!  
 Chama os demônios em voz alta,  
 até eles te temem.  
 De agora em diante, tua mortalha será deles o calendário!  
 Morte, que horas são? São nove e papai não vem!  
 Morte, que horas são? São dez e papai não vem!  
 Morte, que horas são? São onze e papai não vem...”

Metamorfoses-Ambulantes de Polichinelo:

Vozes, cantos, provérbios, canções.

“Duce, Duce, que a fome nos conduz,  
 Duce, Duce, nós jejum e tu atum!”  
 “De pulcinellis' xlamavi ad Te Domine,

Requiescant <sup>264</sup>in pace Ammeeeeeendus<sup>265</sup>!

Saittellis<sup>266</sup> resurgam<sup>267</sup> de exitùùùù<sup>268</sup>,  
Saittellis resurgam de exitùùùù,

Requiescant in pace Ammeeeeeendus!

*(ritornando dietro le quinte, ad libitum)*

“Duce, Duce, che la fame ci conduce,  
Duce, Duce, nuie dijune e tu te nfruce!”

Proverbi

“Ogge è santu Tetù,  
paveme a mme e futtete tu.”  
“E sabbato se nzuraie Catiello.”  
“Meglio nu marito puveriello  
Ca n’amante imperatore.”  
“Mollise, Mollise, doppe Natale

Requiescant em paz Ammeeeeeendus!

Esgotellis resurgam de exitùùùù,  
Esgotellis resurgam de exitùùùù,

Requiescant em paz Ammeeeeeendus!

*(voltando das coxias, ad libitum)*

Duce, Duce, que a fome nos conduz,  
Duce, Duce, nós jejum e tu atum!

Provérbios

“Hoje é São Tetú,  
Paga pra mim e fodido tu.”  
“E no sábado se casou Catelo”  
“Melhor um marido pobrezinho  
que um amante imperador.”  
“Mole, Mole, após o Natal

<sup>264</sup> Em latim, trad.: “Deixe-os descansar”

<sup>265</sup> Forma arcaica napolitana de “amém”.

<sup>266</sup> Corruptela do termo napolitano *saittella*, “esgoto”, latinizado, no caso nominativo plural.

<sup>267</sup> Em latim; trad.: “eles se erguerão novamente”.

<sup>268</sup> Em latim; trad.: “sobre a saída”.

Siente e rrise, eh?”

*(ripetere per due volte, poi ricantare la cantilena*

*“Ncoppa Giesù e Maria”)*

Cantilena

“L’acqua e a morte sta aret ‘a porta,  
sta aret ‘a porta, a morte...

E rerite, bevite, facite cunto ca nun a vedite...”

*(cantato)*

“Ncoppa “Giesù e Maria ce sta na croce,  
ce sta nu cusceniello chin ‘e vammace,  
guagliù, guagliù currimme ncopp ‘a sta croce,

mò passa Pulcinella cù a nnammurata,  
pigliammo a Pulcinella e o ccerimmo,  
pigliammo a Culumbrina e a scannammo,  
o sanghe e tutte e dduie che ne facimme?,  
facimme o sanghe e porco pe’ malate...”

Parafasando il Nietzsche di “Al di là del Bene e del Male”,  
abbiamo detto forse pure noi  
che ‘ciò che è profondo ama la Maschera.  
Vale a ddicere:

Sente os risos, eh?”

*(repetir duas vezes, depois recantar a cantilena*

*“Ncoppa Giesù e Maria”)*

Cantilena

“A água e a morte estão atrás da porta,  
está atrás da porta, a morte...

E ride, bebei, fazei de conta que não a vedes...”

*(cantado)*

“Em cima de Jesus e Maria está uma cruz,  
está uma amolfadinha cheia de algodão.  
meninos, meninos corremos em cima dessa cruz,

agora passa Polichinelo com a namorada,  
peguemos o Polichinelo e o matemos,  
peguemos a Colombina e a degolemos,  
o que fazemos com o sangue dos dois?  
façamos o sangue de porco pros doentes...”

Parafasando o Nietzsche de “Para além do Bem e do Mal”,  
dissemos talvez nós também  
que o que é profundo ama a Máscara.  
Quer dizer:

nu sùvero, na scorza, na pellicola,  
 nu sciùscio qualsivoglia,  
 o Anema,  
 ca po' avvizzisce e more,  
 fittizia cosa in bilico tra Essere e non Essere.  
 Avvizzisce e mmore, già...  
 “Sì, però, morire...”

*(Rifà tutto intero, a chiusura, con voce stizzita e insoddisfatta, il detto numero quattro fra quelli assegnati al Pulcinella-Vampyro e al Pulcinella*

*Lady Vermina, e che è tratto da Shakespeare, “Misura per Misura”,  
 Atto Terzo, scena prima, dialogo in prigione tra Claudio e Isabella)*

Le Sorelle Frabballà

(Anonimo Popolare)  
 Ncopp' 'e Cchianche 'a Carità<sup>269</sup>  
 stanno 'e casa 'e Frabballà  
 so ' ddoie sore 'a verità  
 so chiù brutte d'a 'nfamità

uma cortiça, uma casquinha, uma película,  
 um sopro qualquer,  
 ou Alma,  
 que depois murcha e morre,  
 coisa fictícia em balanço entre o Ser e o não Ser.  
 Murcha e morre, já...  
 “Sim, porém, morrer...”

*(Refaz na íntegra, como fechamento, com uma voz irritada e insatisfeita, o ditado número quatro entre aqueles atribuídos a Polichinelo-Vampyro e Polichinelo*

*Lady Vermina, e que foi extraído de Shakespeare, “Medida por Medida”, Terceiro Ato, primeira cena, diálogo na prisão entre Cláudio e Isabella)*

As irmãs Frabalá

(Anônimo Popular)  
 Em cima do Açougue na Caridade  
 moram as Frabalás  
 são duas irmãs na verdade  
 são mais feias que a infâmia,

<sup>269</sup> Praça Carità, no centro histórico de Nápoles.

ce sta chella, donna Fifi,  
 e chell 'ata, donna Fufù,  
 scigna 'e meno, scign 'e cchiù,  
 quand 'abballa 'o vvùghi-vvù.  
 Sti ddoie piccerelle ca se vonno mmarità,  
 sti ddoie cap 'e mbrello, pe ssapé,  
 'a chi 'o vvonno dà?  
 E vvid 'e passeggià, nott 'e e gghuorne, p'a città,  
 se ponno arritirà dint 'o Museo d'Antichità!

'A Vesticciòlla

(Anonimo Popolare)

M 'aggio fatt 'a vesticciòlla  
 di color verde pisello  
 pecché tengo int 'e ccervelle  
 na speranza che mi brilla.  
 Quando lo dice il cuore,  
 una speranza c'è,  
 no!, ie me votto a mmare,  
 ma nun me sposo a tte,

está aquela, Dona Fifi,  
 e a outra, Dona Fufú,  
 macaco a menos, macaco a mais,  
 quando dança o vughi-vú.  
 Estas duas pequetitas que querem se casar,  
 estas duas cabeças vazias, pra saber,  
 pra quem querem dar?  
 Tu as vês passeando dia e noite pela cidade,  
 podem se retirar no Museu de Antiguidade!

O vestidinho

(Anônimo Popular)

Arranjei um vestidinho  
 de cor verde ervilha  
 porque tenho na cabeça  
 uma esperança que me brilha.  
 Quando o coração fala,  
 uma esperança tem,  
 não! Eu me jogo pro mar,  
 mas não vou casar contigo,

ecco, pirciò, l 'i 'a sapé:  
 no, nun te pozz 'avveré!  
 Che me ne mport 'a mme?  
 Che me ne 'mport 'a mme?  
 Ca tiene cinquecentomila lire!  
 Oini, vallà, vatté! Oini, vallà, vatté!  
 Ca tu nun tiene manco cinche lire!  
 Fosse niente, pe' cipolle, sott 'e piere a palettella!  
 Tieni sempre l'orzaiuolo, quante parole ce vo 'o 'mbrello!  
 Ma si t'aggi 'a spusà, te voglio strafugà,  
 cu tutt 'e cinquecentomila lire!

N.d.A.<sup>270</sup>

Materiale Letterario-drammaturgico ospitato nella costruzione del  
 Testo:  
 (sostanzialmente, dalla tradizione teatrale dei Petito e da “Suonno  
 ‘e na Notte ‘e Meza Estate” di Libero Bovio).

Suspensionen (Versi in rifacimento di voci poetiche, da: Victor  
 Hugo, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva, Rainer Maria Rilke,  
 Federico García Lorca, Walt Whitman, Lautréamont, Rimbaud,  
 Celan, Baudelaire, Mallarmé, etc...).

eis, pra isso, tu tens de saber,  
 Não, não aguento te ver!  
 O que importa pra mim?  
 O que importa pra mim?  
 Que tu tens quinhentas mil liras!  
 Oini, vallá, vai tu! Oini, vallá, vai tu!  
 Que tu não tens nem cinco liras!  
 Seria nada pras cebolas, sob os pés de pás!  
 Tens sempre o hordéolo, quando falas precisa de guarda-chuva!  
 Mas, se eu for casar contigo, quero te tragar,  
 com todas as quinhentas mil liras!

N.d.A.

Material Literário-dramatúrgico hospedado na construção do  
 Texto:  
 Fragmentos (essencialmente da tradição teatral dos Petito e da  
 “Suonno ‘e na Notte ‘e Meza Estate”, de Libero Bovio)

Suspensões (Versos em recriação de vozes poéticas de Victor  
 Hugo, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva, Rainer Maria Rilke,  
 Federico García Lorca, Walt Whitman, Lautréamont, Rimbaud,  
 Celan, Baudelaire, Mallarmé, etc...).

---

<sup>270</sup> Nota do autor.



Trompe L’Oeil (Giambattista Basile: ‘Le Fonnachére, “Le Ecloghe”, “Le Muse Napoletane”).

Partitura del Pulcinella-Vampiro e del Pulcinella- Lady Vermina  
(detti tratti, passim<sup>271</sup>, da Shakespeare, Webster, Marlowe).

Tutto il resto, nel bene e nel male,  
è da riportare alla mia memoria,  
al mio orecchio e alla immaginazione.

Trompe L’Oeil (Giambattista Basile: “Le Fonnachére”, “Le Ecloghe”, “Le Muse Napoletane”).

Partitura do Polichinelo – Vampiro, Polichinelo-Lady Vermina  
(ditados, passim, de Shakespeare, Webster, Marlowe).

Todo o resto, bem ou o mal,  
deve ser atribuído à minha memória,  
ao meu ouvido e à minha imaginação.

---

<sup>271</sup> Em latim, trad.: “sem ordem”.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traduzir os textos da tetralogia *Órfãos veneno*, de Enzo Moscato, representou um desafio linguístico, cultural, teatral e tradutológico.

Em primeiro lugar, uma observação sobre a língua usada, ou, para melhor dizer, recriada como um artifício, um experimento de laboratório, pelo dramaturgo napolitano. Do ponto de vista científico, poderíamos afirmar que os textos da tetralogia *Órfãos veneno*, assim como a maior parte da produção dramaturgical de Enzo Moscato, foram escritos com base no napolitano, alternando-se constantemente com outro código linguístico distinto, o italiano.

Essa ponderação é suficiente para que se possa inferir que a tradução dos textos de Moscato para o português do Brasil se apresentou como uma série de agulhoadas durante a realização deste trabalho, uma vez que, no cenário linguístico brasileiro, não identificamos o uso de uma alternância contínua entre o português e outra língua que pudesse servir como traço equivalente e distintivo nas traduções que aqui se publicam.

A Itália apresenta um peculiar cenário linguístico, fruto de um processo histórico complexo. Embora o italiano seja a única língua oficial do país e conte com uma antiga e prestigiosa tradição literária desde a Idade Média (a primeira obra literária em italiano vulgar é considerada o *Cântico das criaturas*, de Francisco de Assis, escrito em 1224), a oficialização do idioma é relativamente recente, isto é, data do século XIX. Até então, algumas outras línguas também detinham o *status* de oficiais em seus respectivos reinados, principados e ducados da península italiana, e algumas delas, entre as quais o napolitano, que conta com uma prestigiosa produção literária, musical e teatral, manteve a condição de língua oficial do Reino de Nápoles ao longo de séculos, até o fim do reinado dos Bourbons e a ascensão da Casa de Savoia, que liderou o movimento pela unificação italiana, que, por sua vez, levou à proclamação do Reino da Itália em 1861 (L'UNIFICAZIONE D'ITALIA, 2023). Então, poderíamos afirmar que o processo de prescrição da língua italiana como única língua oficial do país, estabelecido pelas instituições do Reino de Itália, é bastante recente e ainda está em andamento, com recaídas bem diferentes entre si, nas diversas regiões do território italiano.

Por exemplo, em uma cidade como Nápoles, incluindo-se todos os locais do sul do país nos quais se fala essa língua, o processo de transição de um código linguístico anterior, o napolitano, para outro sucessivo, o italiano, se apresentou – e ainda continua se apresentando – controverso e intrincado.

Deveras, em Nápoles, se, de um lado, a oficialidade da língua italiana é pacífica e foi absorvida pelas velhas e novas gerações na maioria dos casos, sendo praticada em todos os

ambientes oficiais, como escolas, escritórios, situações formais, etc., de outro, o napolitano continua vivo e pulsante, sendo falado pelas novas gerações e até pelas crianças na rua, um signo distintivo de pulsação e vitalidade de uma língua, segundo a literatura linguística internacional.

Na tentativa de explicar melhor a um público estrangeiro a peculiaridade do panorama linguístico no qual se desenvolveu a tetralogia de Moscato aqui apresentada, observemos que o uso do napolitano nos ambientes artísticos, na música, no teatro, no cinema continua significativo e consistente.

Vale a pena registrar, por exemplo, um novo fenômeno das músicas *rap* e *trap*, nascido recentemente em Nápoles de projeção nacional e internacional, alimentado por jovens artistas com entre vinte e trinta anos, que escrevem e cantam em napolitano, como, por exemplo, Geolier (GEOLIER, [2023]) e Liberato (LIBERATO, [2023]), que contam com milhões de seguidores no mundo inteiro. Da mesma forma, há mais de uma década, registramos uma intensificação da produção cinematográfica e televisiva de relevância nacional e internacional, que é realizada na cidade de Nápoles e propõe o napolitano como língua de base das personagens representadas. Lembramos aqui apenas estas: *L'amica geniale*, série televisiva livremente inspirada nos romances de Elena Ferrante, *Il commissario Ricciardi* e *Mina Settembre*, séries televisivas inspiradas nos romances de Maurizio De Giovanni, e *Gomorra*, filme e série baseados no livro homônimo de Roberto Saviano.

Além disso, obviamente, há uma vasta e efervescente produção dramaturgica e teatral na língua napolitana, de velhas e novas gerações. Podem-se citar alguns exemplos: Manlio Santanelli, Mimmo Borrelli, Fortunato Cerlino, Fortunato Calvino, Davide Iodice, Massimo Andrei, além do próprio Enzo Moscato (LIBERO, 2018).

Por meio desses breves acenos à recente produção artística em Nápoles, que, com peso nacional e internacional, dá continuidade a uma antiga e prestigiosa tradição, talvez também o leitor estrangeiro possa perceber a particularidade de um contexto linguístico onde, de forma fluida, acontece de passar continuamente de um código linguístico oficial, isto é, o italiano, praticado em todos os ambientes formais (escolas, universidades, escritórios, etc.), a um outro código linguístico, não oficial, o napolitano, usado em ambientes íntimos, mas também naqueles artísticos e urbanos (na rua, entre amigos e familiares, nas produções cinematográficas, teatrais, televisivas, etc.).

Em vista disso, poderíamos afirmar que Moscato se apropriou justamente dessa alternância consolidada entre dois códigos linguísticos, da qual falamos acima, para elaborar os próprios atributos estilísticos. Notamos, de fato, que nos textos da tetralogia *Órfãos veneno*,

assim como em outros do dramaturgo em foco, a transição italiano-napolitano marca seu traço distintivo, único e original no cenário teatral italiano.

Portanto, considerando essa característica original da língua de Moscato e a impossibilidade de recriar a mesma alternância entre dois códigos linguísticos no Brasil, estamos cientes de que, apesar das várias e distintas soluções adotadas e apresentadas em detalhe no Capítulo 2 desta tese, a perda linguística, estilística e expressiva das traduções aqui publicadas é notável.

Por outro lado, foi algo mais fácil e de imediata resolução o transferir, na tradução de *Órfãos veneno*, a miscelânea de línguas, que representa outra característica distintiva da escrita de Moscato. Optamos, obviamente, por manter as incursões em outras línguas praticadas pelo dramaturgo de Nápoles tais como aparecem no original, ou seja, em representá-las de forma idêntica na língua de chegada. Assim, os fragmentos, as frases, os vocábulos que encontramos frequentemente nos textos em latim, espanhol, inglês, alemão e francês foram mantidos na língua de chegada tais como estão no original.

De alguma forma, o desafio maior da tradução que tentamos realizar dos textos da tetralogia *Órfãos veneno* foi, sem dúvida, aquele de recriar no português do Brasil a língua de Enzo Moscato, que poderíamos definir como pessoalíssima, atributo que supera as especificidades técnicas linguísticas próprias dos textos de Moscato. O autor de *Órfãos veneno* parece encarnar na sua escrita a essência da cidade de Nápoles, definida por ele mesmo como a capital dos oximoros, se consideramos que outras peculiaridades da dramaturgia moscatiana, além da alternância napolitano-italiano, como já observamos, são a contínua alternância entre registro áulico e registro popular, entre poesia e prosa, entre discurso filosófico e discurso prosaico.

Evidentemente, o dramaturgo napolitano, em sua trajetória de 40 anos, conseguiu criar um mundo *moscatiano*, feito de evocações, vozes, imagens, atmosferas. Isso posto, acreditamos seja difícil para o leitor estrangeiro captar a proposta teatral de Moscato nas suas diretrizes gerais sem ter acesso à obra completa do autor.

Ansiamos que esta tese possa representar uma contribuição, ainda que mínima, para apresentar aos leitores e, quiçá, no futuro, também aos espectadores brasileiros, um dos mais significativos dramaturgos contemporâneos italianos e, igualmente, que possa inspirar outros trabalhos de pesquisa, para que um dia se possa disponibilizar, no português do Brasil, a tradução da obra completa do autor em foco.

Outro aspecto relevante da pesquisa foi a metodologia adotada para traduzir *Órfãos veneno*. Contando com os recursos obtidos durante a preciosa pesquisa teórica e prática

conduzida ao longo de anos no Brasil acerca da Teoria da Tradução do Teatro com o GTT, Grupo de Tradução do Teatro, com sede na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), e, igualmente, no contato com a Trupersa, Troupe de Tradução e Encenação do Teatro Antigo, fundada pela professora e pesquisadora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, os textos que aqui temos como objeto foram traduzidos e, ao mesmo tempo, performatizados, isto é, lidos e interpretados em voz alta, antes de chegarem a uma forma mais ou menos definitiva.

Isso se tornou possível pela atuação desta autora no campo teatral como atriz, diretora e dramaturga há mais de vinte anos. As traduções passaram por leituras dramatizadas em voz alta e, em alguns casos, também com a presença de um restrito número de ouvintes, para testar a performatividade, o ritmo, a rapidez, a inteligibilidade, a pronunciabilidade dos textos na língua de chegada.

No entanto, não foi possível encenar esses textos como havíamos imaginado ao iniciar esta jornada de pesquisa, se não todos os quatro, pelo menos um ou dois da tetralogia *Órfãos veneno*. Em primeiro lugar, a pesquisa de doutorado, que culmina na tese que aqui se apresenta, coincidiu, infelizmente, com quase três anos de pandemia. Os teatros ficaram fechados por muito tempo e as produções teatrais foram suspensas. Nesse quadro de emergência sanitária mundial, nossa atividade de pesquisa e, mais ainda, a condição para atuação prática do nosso trabalho, foi afetada de forma profunda e concreta.

Claro que encenar os textos aqui traduzidos e conferir seu impacto sobre os espectadores teria sido uma fase reveladora, embora não prevista no projeto definitivo, aceito pela Universidade Federal de Minas Gerais e pela Universidade L'Orientale de Nápoles.

Em compensação, passar uma longa temporada em Nápoles favoreceu uma condição privilegiada de indagação profunda sobre a dramaturgia e a atuação de Enzo Moscato, que contribuiu de maneira fundamental para a realização desta tese. Não apenas pude acessar o autor da tetralogia objeto desta pesquisa para esclarecer todas as dúvidas lexicais, sintáticas, semânticas e pragmáticas que se apresentaram ao longo do processo tradutológico, mas também pude pedir o auxílio dele também acerca das redes de significados e significantes que subjazem aos textos, assim como ao discurso que o autor queria construir por meio deles. Enzo Moscato, inestancável e generosamente, sempre esteve disponível para resolver dúvidas, incertezas e indecisões.

Para completar, comecei a fazer parte da Cia. Enzo Moscato como atriz e assistente de direção. Indiscutivelmente, as atividades ligadas a esses papéis beneficiaram a nossa empreitada investigativa por me disponibilizar acesso interno aos processos criativos trilhados

por Moscato como autor e diretor dos próprios textos dramaturgicos.

Dessa maneira, além de acumular experiência e aprendizagem profissionais valiosas, pude vivenciar, ao longo do meu percurso de doutoramento, uma condição extremamente privilegiada de ligação entre pesquisa teórica e prática, tendo trabalhado no elenco de todas as montagens da Cia. Moscato de 2016 a 2023, ou seja, durante um período de tempo que cobriu todo o meu doutorado.

Em específico, em 2021, pude atuar como atriz e assistente de direção na montagem *Occhi gettati, un de-coupage 34 anni dopo*, com direção e dramaturgia de Enzo Moscato. A peça estreou no Teatro San Ferdinando de Nápoles e esteve em cartaz de 26 a 31 de outubro de 2021. Moscato reuniu nesse trabalho alguns fragmentos de textos antigos dele. No momento em que Enzo Moscato soube que, naquele período, eu estava trabalhando na tradução do terceiro texto da tetralogia, *Co'Stell'Azioni*, ele me pediu que escolhesse um trecho desse texto e que o preparasse como atriz. Trabalhamos minha proposta com uma troca rara entre intérprete e diretor. Escolhemos o trecho número VIII, da primeira seção, “Almas sentinelas”, de *Co'Stell'Azioni*. Tata Barbalato assinou o figurino. Sua visão para minha personagem foi a de um poeta, com uma camisa branca rendada por baixo e uma túnica preta por cima, desfranjada do quadril para baixo, de modo a me cobrir até as pernas; estas, então, eram cobertas por uma meia-calça preta e espessa. As duas laterais dos braços foram abertas do lado de cima, de maneira a mostrar a camisa social por baixo. Eu também levava uma medalha com Nossa Senhora presa perto do pescoço. O cabelo foi recolhido em uma longa trança. Os pés descalços. Durante minha atuação, o designer de iluminação, Cesare Accetta, usou um corredor de luz fria, no qual eu entrava devagar, com uma partitura gestual definida junto com Enzo Moscato. A pesquisadora sonora e fônica, Teresa Di Monaco, tinha escolhido para o meu momento uma faixa musical que faz parte de um mistério profundo da Cia. Moscato. A faixa é a gravação de uma música que Enzo Moscato usou na primeira versão de *Occhi gettati*, em 1986. Ninguém sabe exatamente quem é o autor da música e das letras e, assim, ninguém sabe tampouco como fazer para acessar uma gravação de mais alta qualidade. Na Cia. Moscato há rumores de que seja uma música de Stomu Yamashta. Contudo, ninguém conseguiu até hoje identificar a música para procurar uma gravação de melhor qualidade. Então, uma vez que Enzo Moscato associa ao texto *Co'Stell'Azioni* exclusivamente essa música, a fônica Teresa Di Monaco usa a antiga gravação, que apresenta defeitos e distorções.

Relatar como funciona na Cia. Moscato o diálogo entre as várias linguagens cênicas, isto é, luz, som, figurinos, gestos, palavras, pode ser uma contribuição significativa de nossa pesquisa. Poder-se-ia dizer que, para trabalhar na tradução de um texto de teatro, seria

desejável dominar as linguagens cênicas e traduzir o texto estando ciente de que se está traduzindo apenas um dos distintos códigos expressivos usados em cena. O texto teatral, nesse sentido, é lacunoso e parcial, por definição. Não é tarefa do tradutor, ao nosso ver, tentar preencher as faltas e os vazios.

De alguma maneira, gostaríamos de relatar que foi relevante para a pesquisa eu ter tido a oportunidade de performatizar, como atriz, um texto teatral na sua língua original, sendo dirigida pelo próprio autor e com a colaboração de todos os profissionais artísticos e técnicos envolvidos há décadas no trabalho da Cia. Enzo Moscato, foi uma experiência reveladora para o fim da tradução desse texto específico.

Decerto, a representação de um trecho de *Co 'Stell' Azioni* no palco proporcionou-me a possibilidade de conferir em cena, com o grupo teatral do próprio autor, isto é, a Cia. Enzo Moscato, além das características que já citamos, o ritmo, a tonicidade, a pronunciabilidade, a articulação, além do impacto sonoro, do peso matérico e da potência imagética das palavras do texto em objeto.

Em seguida, tentei transferir o resultado da encenação do trecho de *Co 'Stell' Azioni*, isto é, a conscientização de aspectos e elementos apresentado em cena, para as demais traduções dos textos da tetralogia.

Para concluir, é preciso dizer que estamos cientes de que o resultado da pesquisa aqui apresentada podia ter sido mais bem desenvolvido se os textos da tetralogia pudessem ter sido apresentados no palco, em uma situação ideal, primeiro na língua de partida e, em seguida, na língua de chegada.

Embora na nossa investigação isso tenha sido possível apenas de forma parcial, pelas razões acima mencionadas, gostaríamos de afirmar que, para traduzir um texto de teatro, é desejável reunir uma equipe com competências heterogêneas, isto é, atores-filólogos<sup>285</sup>, diretor, tradutores, linguistas, coordenados por uma nova figura profissional, o Diretor de Tradução, figura criada pela professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa após anos de pesquisa sobre tradução de Teatro Antigo. Além disso, acreditamos seja útil formalizar o conceito de

---

<sup>285</sup> O ator-filólogo é uma categoria que foi conceituada por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa em sua tese de titular. No manuscrito, afirma-se: “Ao ator-tradutor, ao ator-filólogo, da Trupersa aconselho sempre falar suas palavras traduzidas em frente ao espelho, enquanto perfaz os gestos que elas demandam. Se não demandam gesto algum, há problema e isso repercutirá na dramaturgia” (BARBOSA, 2018, p. 206, nota 7). Afirma-se ainda: “Focalizo apenas e tão somente o nascer da improvisação, que, repito, me fornece argumento para hipotetizar a prioridade da ação sobre o texto, sem desvalorizar – em nada – a fixação dos versos mais eficazes para a cena. Conjecturas filológicas bem guardadas no coração; no processo tradutório postulo que os versos fixados nos textos seriam o resultado de uma convivência do tradutor com o ator e de uma pós-produção de cenas traduzidas em ensaios sucessivos, idas e vindas e melhorias significativas. Nisso consiste o trabalho do ator-filólogo. O mesmo proponho para quaisquer outras traduções de teatro” (BARBOSA, 2018, p. 192).

Tradução Performática com relação à tradução de textos teatrais, que é o de ler os textos em voz alta e performatizá-los, se possível na presença de espectadores, antes de chegar à versão definitiva. A definição desse conceito foi cunhada e sugerida a nós pela professora Cecilia Casini (USP) durante a defesa da dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG (MOSCA, 2018), após termos relatado nossa metodologia de trabalho.

Por último, gostaríamos de reforçar a ideia de que deve haver uma maior sinergia entre os profissionais da academia e os das artes cênicas com relação à tradução e encenação de textos teatrais, para que seja aprimorada sempre a metodologia de Tradução do Teatro. Estamos convencidos da importância de incrementar a circulação de textos teatrais e suas respectivas atuações em cena em países e culturas diferentes.



## REFERÊNCIAS

- ANDERMAN, G. Drama Translation. In: BAKER, M. (Dir.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998.
- ANDRIA, Marcello. *Viviani*. Napoli: Pironti, 2001.
- ARTIERI, Giovanni. *Napoli scontraffatta (ieri e oggi)*. Milano: Mondadori, 1984.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Feita no Brasil: a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim-catrumano*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- BARSOTTI, A. *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*. Roma: Bulzoni Editore, 2007.
- BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Hélène Chaterine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. (VivaVoz).
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CUOMO, F. *Dei volti che ha Medusa*. La drammaturgia del rischio. Ermeneutica e testo nel teatro di Autiero, Moscato, Ruccello. Castellammare di Stabia (Napoli): Nicola Longobardi Editore, 2008.
- DÉMETRIO. Sobre o estilo. In: FREITAS, Gustavo Araújo. *Sobre o estilo de Démetrio: um olhar crítico sobre a Literatura Grega (tradução e estudo introdutório do tratado)*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- DE FILIPPO, Eduardo. *Napoli milionaria!* Torino: Einaudi, 1950.
- DI GIACOMO, Salvatore. *Poesie*. Milano: Rizzoli, 2005.
- FIORE, E. *Il rito, l'esilio, la peste*. I percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato. Milano: Ubulibri, 2002.
- GEOLIER. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2023]. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Geolier>. Acesso em: 23 jul. 2023.
- GLEIJESES, Vittorio. *Il teatro e le maschere*. Napoli: Guida, 1972.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2008.

HUGO, Victor. *I miserabili*. Milano: Bur Rizzoli Classici Moderni, 2010.

L'UNIFICAZIONE D'ITALIA. In: ENCICLOPEDIA Online Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A. Roma, 2023. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/unificazione-di-italia/>. Acesso: 23 jul. 2023.

LECLANCHE, Maria Spyropoulou. *Le refrain das las chanson française de Bruant à Renaud*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1998.

LIBERATO. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2023]. Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/Liberato\\_\(cantante\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Liberato_(cantante)). Acesso em: 23 jul. 2023.

LIBERO, Luciana. *Dopo Eduardo*. Trent'anni di nuova drammaturgia a Napoli. Napoli: Apeiron, 2018.

LOMBARDI, Carmela. *Danze e buone maniere nella società dell'antico regime*. Trattati ed altri testi italiani tra il 1580 e il 1780. Arezzo: Edizioni Mediateca del Barocco, 2000.

MAGALHÃES, Beatriz. Tradução: um banquete. Blog do Grupo Autêntica, [Belo Horizonte], 15 mar. 2019. Disponível em: <https://grupoautentica.com.br/blog/post/traducao-um-banquete/1097>. Acesso em: 13 set. 2023.

MALAPARTE, Curzio. *La pelle*. Milano: Adelphi, 2012.

MALAPARTE, Curzio. *A pele*. Tradução de Beatriz Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MANZONI, Alessandro. *I promessi sposi*. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Firenze: Tipografia all'insegna di Dante, 1830.

MAZZOLENI, Marco. *Il Vocabolario Treccani*. Milano: Istituto della Enciclopedia dell'Italiano, 2011.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir, não tradutologia*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (VivaVoz).

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOSCA, Anna. "*Signurì, signurì...*", de Enzo Moscato. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MOSCATO, Enzo. *Orfani veleni*. Milano: Ubulibri, 2007.

MOSCATO, Enzo. *Degolarratos*. Tradução de Anita Mosca. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

MUSI, Aurelio. *Napoli, una capitale e il suo regno*. Milano: Touring Club Italiano, 2003.

PALIOTTI, Vittorio. *Storia della canzone napoletana*. Roma: Newton & Compton Editori, 2000.

PALMA, Giuseppe. *L'Infinito di Leopardi come nessuno l'ha mai spiegato*. Milano: Editrice GDS, 2017.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Schwarcz S. A., 2019.

SORRENTINO, Andrea. *Astarotte e la cultura di Luigi Pulci*. Cava dei Tirreni: Di Mauro, 1919.

VINUESA, Cristina. La traducción teatral contemporánea: ¿una traducción literaria, escénica, sociodiscursiva, corporal? Ilustración a través de *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. *Estudios de Traducción*, v. 3, 2013.

VIRGILIO. *Eneide*. Trad. di Rosa Calzecchi Onesti. Torino: Mondadori, 1971.

VIVIANI, Raffaele. *Teatro I*. Org. Guido Davico Bonino, Antonia Lezza, Pasquale Scialò. Napoli: Guida Editori, 1987.

VIVIANI, Raffaele. *Teatro V*. Org. Antonia Lezza, Pasquale Scialò. Napoli: Guida Editori, 1991.

VIVIANI, Vittorio. *Storia del teatro napoletano*. Napoli: Guida Editore, 1992.

ZATLIN, Phyllis. *Theatral Translation and Film Adaption: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

ZUBER-SKERRITT, O. *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.

## BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina CARNEIRO; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade. *Tradução &: perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Prefácio. In: EURÍPIDES, *Medeia de Eurípides*. Tradução de Truipersa. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2013.

BARBOSA, Virgínia Ribeiro. *Orestes de Eurípides*. Tradução de Truipersa. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2017.

BARBOSA, Tereza Virgínia; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. Vocal desnudamento or my singing striptease. Tradução de Ana Chiarini. In: BARBOSA, Tereza Virgínia, PALMA, Anna, CHIARINI, Ana Maria. *Teatro e tradução de teatro*. Vol. II. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2019. p. 9-12.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CORNEZ, C. *Les langues du théâtre italien contemporain*. 2015. Tese (Doutorado) – Université Charles-De-Gaulle-Lille 3 e Università di Pisa, 2015. Disponível em: <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-12242014-113306/>. Acesso em: 23 jul. 2023.

D'ANGELI, C. *Forme della drammaturgia*. Definizioni ed esempi. Torino: Utet Libreria, 2004.

D'ASCOLI, Francesco. *Nuovo Vocabolario Dialettale Napoletano*. Napoli: Adriano Gallina Editore, 1993.

DE FILIPPO, E. e MOSCATO, E. *Napolitanas: duas peças*. Tradução de Isabel Lopes, Fernando Mora Ramos, Giuseppe Mea. Lisboa: Edições Cotovia, 1998.

DE MARINIS, M. *Il teatro dell'altro*. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea. Firenze: La Casa Usher, 2011.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia: Objetiva, 2009.

DIZIONARIO DEVOTO OLI DELLA LINGUA ITALIANA. Firenze: Le Monnier, 2004.

EURÍPIDES. *Electra de Eurípides*. Tradução de Truipersa. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2015.

EURÍPIDES. *Medeia de Eurípides*. Tradução de Truipersa. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2013.

EURÍPIDES. *Orestes de Eurípides*. Tradução de Truipersa. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2017.

- FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- FIGLIORE, E. MAR DEL TEATRO. Uno sguardo mediterraneo su vent'anni di spettacoli. Interventi di: Mario Martone, Enzo Moscato, Maurizio Scaparro. Napoli: Tullio Pironti Editore, 1999.
- IL VOCABOLARIO TRECCANI. Milano: Istituto della Enciclopedia dell'Italiano, 2011.
- LARANJEIRA, Mario. *Poética da tradução*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- LIGUORO, M. *Voci dall'inferno*. Viaggio tra i protagonisti di una metropoli alla ricerca del futuro perduto. 2. ed. Napoli: Flavio Pagano Editore, 1994.
- MARCATO, Carla. *Dialetto, dialetti e italiano*. Bologna: Il Mulino, 2002.
- MASTRODOMENICO, L. *Gli anni '70 e Napoli*. Napoli: Magistra Edizioni, 1993.
- MOSCA, Anna. Electra, uma tradução para Baco. In: EURÍPIDES. *Medeia de Eurípides*. Tradução de Truipersa. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2015, p. 9-15.
- MOSCATO, Enzo. Aniversário. Tradução de Anita Mosca. In: BARBOSA, Tereza Virgínia; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. *Teatro e tradução de teatro*. Vol. II. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2019. p. 15-47.
- MOSCATO, Enzo. *Arena Olimpia*. Napoli: QP Produzioni, 1993.
- MOSCATO, Enzo. *Carnaccia*. Napoli: I Miosotis, 2013.
- MOSCATO, Enzo. *L'angelico bestiário*. Milano: Ubulibri, 2009
- MOSCATO, Enzo. *Occhi gettati e altri racconti*. Milano: Ubulibri, 2003.
- MOSCATO, Enzo. *Quadrilogia di Santarcangelo*. Firenze: Ubulibri, 1999.
- MOSCATO, Enzo. *Tempo che fu di Scioscia*. Napoli: Tullio Pironti Editore, 2014.
- MOSCATO, Enzo. *Trianon*. Napoli: Alfredo Guida Editore, 1999.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- RICŒUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- RUFFINI, F. *I teatri di Artaud*. Crudeltà, corpo-mente. Bologna: Il Mulino, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SORIANELLO, Sonia. *Prosodia*. Modelli e ricerca empirica. Roma: Carocci, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Critica della ragione postcoloniale*, a cura di Patrizia Calefato. Roma: Meltemi, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Morte di una disciplina*. Introduzione e cura di Vita Fortunati. Roma: Meltemi, 2003.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

STUPIELLO, Érika Andrade. *Tradução &: perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

TEDESCO, A. *La scrittura e il teatro*. Napoli: Grauseditore, 2007.

## ANEXO



Fonte: MOSCATO, 2007, [capa].

Nessun autore come Enzo Moscato ama scrivere e riscrivere i suoi testi, dedicando specialmente le proprie cure alle amate opere degli inizi, che hanno continuato a ispirargli altre fantasie, ma di cui lui, nostalgico di quella giovinezza espressiva, coltiva il culto, ricreandocene intatte ma rivissute nella forma. Ecco dunque alla sbarra quella che lui definisce nell'introduzione "una strana quadriga di testi", fiorita nei primi anni Ottanta e da allora chiosata e richiosata instancabilmente ai limiti dello spasimo d'amore, partendo dalla prima coppia degli "early stages" della sua vicenda di scrittura formata da *Scannasurice* e *Signuri, signuri...* scritti tra il 1980 e il 1982 e appartenenti...

"... a quella fase in cui, le loro caratteristiche salienti (lingua, eloquio, storie, sottostorie, personaggi, ambienti, presenza di didascalie e descrizioni) li avvicinano 'a fortiori' all'universo significante-antropologico-espressivo-Napoli. Sia pure una Napoli insolita, alquanto fuori dalle righe, antisolare, ventrica, profonda, sostanzialmente insondabile e incircoscivibile nei suoi fondamenti, e tantomeno rappresentabile, dunque, o gestibile, in modo univoco, canonico, posta com'è già sulla soglia di un vago - prossimo o già avvenuto, non si sa... - sinistro staldamento geocivile (il terremoto in *Scannasurice*, la guerra in *Signuri, signuri...*); di un rovinar-decrepitar inarrestabile del Tutto, e, nel Tutto, in special modo, l'incancrenirsi (finalmente!) di quel suo stereotipico, folclorico, mandolinico, cartolinico 'essere cantabile', che l'ha sempre, sciaguratamente, resa nota al mondo intero."

"L'altra coppia di lavori, invece (*Orfani veleni* e *Co'Stell'Azioni*), rispetto alla prima, si presenta già alquanto chiaramente liberata dalla paccottiglia, cogente e contingente, dei vincoli e i legami con la Città e la Tradizione. (...) Non si racconta, propriamente, niente, e, di conseguenza, vengono a mancare sia le modalità (descrizioni, didascalie, esemplificazioni), sia i vettori (personaggi, ambienti, azioni) del 'racconto' stesso. È ridotto al minimo - o elevato, paradossalmente, al massimo, ma è il massimo - dell'archetipo, del simbolo, del mito, non di una povera cosa di tutti i giorni - l' "hic et nunc", il qui e l'ora, dell' (inesistente, del resto) azione narrata. Sembra tutto diluito nell'Informale e Neutro, nell'a-Spaziale e a-Storico, con cui, di solito ci si inbatte a proposito della Poesia."

dall'introduzione di Enzo Moscato

€ 16,99

