

PIRANDELLO CONTEMPORÂNEO:

um estudo para análise da dramaturgia pirandelliana a partir da cena

*Martha Ribeiro**

Resumo

Investigar a dramaturgia de Pirandello a partir da cena e da relação ator/personagem é também se confrontar com a própria história do teatro ocidental, pois a principal característica de sua dramaturgia é tencionar os limites, e as fronteiras das diferentes estéticas e formas teatrais que se sucederam, e que se contrapuseram, abrindo sempre novos espaços de criação. Pirandello não propôs uma solução para a crise da representação que se instalou nos experimentos teatrais que lhe foram contemporâneos, ao contrário, a sua estética é uma estética da crise, e também de acumulação entre diferentes estéticas e formas cênicas plurais, multifacetadas. É no contraste, no choque, entre o metafísico e o realismo que reside sua maior riqueza. Em seus últimos anos de trabalho, Pirandello recorreu ao papel "mediúnico" da materialidade cênica, acreditando no poder mágico do palco em transmutar o corpo do ator em fantasmas, e de criar sonhos. O ator, dirá o dramaturgo, não deve se transformar em uma figura humana, e sim evocar um ser diferente, estranho - mas real, vivo - que existe em uma diferente esfera de realidade.

Palavras-chave Luigi Pirandello, teatro contemporâneo; máscaras.

Abstract

Investigate Pirandello's drama from the scene and the relation actor/ character is also confronting the history of Western Theatre. Confront limits and boundaries of the most different aesthetics and theatrical forms, opening new spaces for creation, is the main feature of his dramaturgy. Pirandello did not propose a solution to the crisis of representation that settled in the theatrical experiments which were contemporary. Unlike, his aesthetics is an aesthetics of crisis, and also accumulation among different aesthetic and scenic forms that are plural, multifaceted. It is in contrast, in shock, between the metaphysical and the realism that lies his greatest wealth. In his last years of work, Pirandello resorted to the mediumistic aspects of the scenic materiality, believing that the magic power of the stage could even transform the actor's body in ghosts, and create dreams. The actor, playwright say, should not turn into a human figure, but evoke a different being, weird -but real, alive - that exists in a different realm of reality.

Keywords: Luigi Pirandello, contemporary theater; masks.

* Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense (UFF), Departamento de Arte, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte. RJ. Brasil. E-mail: melloribeiro.uff@gmail.com

Os laboratórios práticos desenvolvidos em pesquisa de pós-doutorado na UNICAMP-IAR, em 2009, seguiu de perto a ideia pirandelliana de que, no palco, os limites entre o orgânico e o inorgânico, entre seres vivos (o ator, sua compleição física) e seres artificiais (fantasmas, fantoches, manequins, imagens), tornam-se muito ambíguos. Nossa pretensão foi demonstrar esta acentuação mítico-espiritualista do personagem pirandelliano, capaz de desestabilizar a relação hierárquica entre o ator e o personagem (com uma nítida predileção pelo segundo termo), colocando para o ator o problema da “possessão”, do personagem atuando magicamente sobre ele. O agente da cena, neste caso, não será o ator, mas o personagem, “máscaras e larvas”.

Para o trabalho de composição com os atores, isolamos duas máscaras fixas, o clown pirandelliano e a vamp virtuosa; resultado de mais de oito anos de pesquisa sobre a dramaturgia pirandelliana. Duas máscaras que se repetem em diversas e diferentes situações dramáticas ao longo de sua obra: uma masculina, que na superfície se mostra grotesca e ridícula, mas que no íntimo esconde algo sombrio e inconfessável por trás de sua aparência muitas vezes paternal ou insana; e outra feminina, caracterizada por uma tensão entre forças opostas e inconciliáveis, a prostituta e a virgem, dando às mulheres pirandellianas um ar etéreo e carnal ao mesmo tempo, responsável por levar alguns homens à loucura.

Nos laboratórios desenvolvemos uma partitura/dramaturgia cênica, a partir da adaptação de três peças curtas de Pirandello, inéditas no Brasil - “Na saída”; “A patente”; “O imbecil”; especialmente traduzidas para o projeto. Os resultados obtidos foram satisfatórios para identificar, na prática, como a linguagem cênica pode abrir o campo dos estudos críticos em Pirandello para universos ainda não explorados pelos exegetas de sua obra, no caso aqui específico, se propôs a abertura da obra pirandelliana ao modelo pós-dramático.

Observa-se que uma das vias adotadas pela dramaturgia pós-dramática é, exatamente, “o ressurgimento de uma dramaturgia que não se quer “real”, e sim sedutoramente desviante deste excesso de superexposição do real, desta estética do choque. Uma dramaturgia construída por relatos de intimidade, extraídos da memória e da experiência dos sujeitos envolvidos na ação, imprime um esforço de superação da anestesia causada por esta exposição contínua de choques, da insensibilidade diante da realidade representada, responsável por provocar este efeito indesejável de “desaparição do real” - o que não significa dizer que entramos numa era de retorno à monumentalização do sujeito, ao contrário. O sujeito continua sendo sedutoramente desafiado em sua integridade”*. O que se percebe, é uma tentativa de re-apropriação da “aura” do espetacular, imprimindo um sentido ao real que vai muito além do simples reflexo de decomposição do mundo.

Esta “aura” não emanaria em função de uma nostálgica irreproduzibilidade da obra, ao contrário, a obra recuperaria sua aura no momento mesmo da repetição. Isto é, da repetição de imagens já conhecidas, mas metamorfoseadas, deformadas, a partir da experiência memorial de um determinado sujeito. E é a partir desta reflexão que nasce a ideia de uma aproximação da poética de Pirandello ao modelo pós-dramático, pois tanto a dramaturgia pirandelliana quanto grande parte das experiências pós-dramáticas – citamos Robert Wilson, Peter Brook, Robert LePage, Pina Baush, etc.

“fazem do palco um lugar privilegiado do segredo, das confissões de um determinado sujeito, nos tornando imediatamente cúmplices, confidentes daquele indivíduo que precisa narrar sua história para não ser ignorado. É uma dramaturgia (no sentido amplo do termo) que compartilha com seus

* Martha Ribeiro, *Dramaturgia contemporânea anos 90: Caminhos para um “realismo-sedutor”*. Anais do V Congresso da ABRACE, Belo Horizonte, MG, 2008.

leitores/espectadores uma pulsão pela vida, pelo eu e pela permanência, muito embora falem o tempo todo de morte”^{***}.

Em pesquisa de campo na Itália, procurando informações sobre as mais recentes montagens pirandellianas no mundo, pude observar que, dentre tantos diretores/encenadores que se debruçaram casualmente sobre a obra de Luigi Pirandello (1867-1936), poucos fizeram de certos textos do dramaturgo um verdadeiro cavalo-de-batalha de sua criação artístico-estética, encenando por mais de uma vez o mesmo texto ou trilogias inteiras do dramaturgo. Entre esses encenadores contemporâneos citamos, preferencialmente, os italianos, Luca Ronconi, Massimo Castri, Giorgio Strehler, Patroni Griffi, Mario Missiroli, e apenas um estrangeiro, o encenador russo Anatoly Vassiliev.

Encenar mais de uma vez o mesmo texto é, sob todos os aspectos, extremamente instigante, especialmente do ponto de vista cênico. Tal repetição (e aqui pensamos no sentido de repetição dado por Deleuze^{**}) demonstra uma inquietação e um desejo de aprofundamento no universo do texto, do autor, e da encenação propriamente dita, que não termina numa única e pontual montagem, seja ela de sucesso ou não. São diferentes possibilidades de leituras de um mesmo texto realizadas por um mesmo encenador que passam a se confrontar, determinando assim outro espaço de leitura da obra e da encenação, que não o literário. Isto é, a encenação “*stricto sensu*” torna-se uma espécie de “força-motriz”, crítico-cênico, do texto e do autor, mas não apenas isso. Essas recorrentes montagens, não só atualizam o texto em relação ao contexto em que se realizam (diferentes atores, palco, novas influências, tecnologias, interferências etc.), como também criam uma história dinâmica da encenação deste texto.

Texto e cena se investigam mutuamente, se confrontam mais de uma vez, a partir de um mesmo encenador, formando uma história da encenação por “*collage*”. Parafraseando Deleuze, a História da Encenação é a reprodução da própria Encenação, isto é, a encenação antiga e a encenação nova se repetem uma na outra, gerando diferenças. A partir disto, do exame destas variáveis (ou diferenças) – já que a mudança dos tempos, e a própria repetição, muda a forma de aproximação ao texto, produzindo algo efetivamente novo -, algo surpreendente se observa: certos procedimentos na construção dos diferentes intérpretes que sugerem uma constante, e que nos leva a pensar o personagem pirandelliano enquanto uma potência “viva”, esperando um corpo para se “manifestar” ou “possuir” – como gostava de pensar o dramaturgo. Ou seja, forças puras, virtualidades dinâmicas que, sem mediação, agiriam sobre o corpo do intérprete e seu espírito, unindo-o diretamente à sua natureza fantástica.

Experimentamos assim a ideia (utópica, e tão perseguida por Pirandello) de personagens que existem antes das palavras do texto, antes dos gestos dos intérpretes, antes dos corpos organizados, verdadeiras “máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens” (DELEUZE, 1988, p.19). Como dirá o mago Cotrone de *Os Gigantes da Montanha*: “Para nós, basta imaginar, e imediatamente as imagens ganham vida, por si mesmas. Basta que uma coisa esteja bem viva em nós, que se representam por si, por virtude espontânea de sua própria vida” (PIRANDELLO, 1993, p. 1264).

Ao me debruçar sobre a estrutura teatral, convenções e estilos interpretativos adotados, pude perceber um importante ponto de contato entre os encenadores, demonstrando certa radioatividade pirandelliana. Ainda que o processo e o resultado sejam muitas vezes completamente diferentes e até mesmo antagônicos, em termo de estilo e de abordagem do texto, estes encenadores usaram, cada um a sua maneira, o palco enquanto um lugar “mágico”, isto

** *Idem, Ibidem.*

*** “O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito” (DELEUZE, 1988, p. 19)

é, não se tratava mais de figurar o que é visível, mas de figurar tudo aquilo que está invisível. Essas montagens usaram como método o princípio de CONEXÃO, ou seja, partiram da ideia de que todos os pontos podem e devem se conectar, usando, não talvez a dramaturgia no sentido stricto sensu, mas aquilo que se desprende dela, os fantasmas, que, na verdade, pertencem a uma estrutura multilinear, onde o conteúdo é capaz de mudar de acordo com o percurso adotado pelo encenador e pelos atores. São espetáculos que, na sua estrutura, obedecem às leis da Multiplicidade, Heterogeneidade, Infinitude e, principalmente, Metamorfose.

Em agosto de 2009, iniciei a pesquisa prática com os alunos da UNICAMP-IA. Inicialmente achei um grande desafio trabalhar a pesquisa com alunos de graduação, ainda em formação e sem um preparo emocional-físico consistente para tratar das questões cênicas que estavam em jogo no projeto. Por outro lado, tenho a convicção que o contato e a troca entre alunos de graduação e a pesquisa acadêmica, estabelece um excelente espaço para a formação destes alunos e para o fortalecimento da pesquisa em si. Então, aceito o desafio, iniciei os trabalhos. A primeira coisa que pensei foi em qual peça montar. Logo de saída já existia uma dificuldade a se superar: o número de alunas superava em muito o de alunos, numa proporção de 9:2. Como solução, decidi adaptar três peças curtas, dobrando os personagens femininos, em jogos de espelho e com troca de personagens. A saída se mostrou produtiva, na medida em que minha prioridade inicial era multiplicar as identidades, em diferentes interpretações, e possibilitar às alunas o máximo possível de trabalho em cena, com personagem. Batizei a adaptação com o nome: “Mas afinal, quantos somos nós?”; título que já deixa claro o conceito sobre o qual iríamos trabalhar e perseguir ao longo da experiência: a contínua luta de identidades no interior do homem, o contraste entre o ser e o parecer.



Figura 1. Máscaras de papel, representativa do coro na peça “O imbecil”. Campinas, Brasil (2009).

Como disse Giorgio Strehler no programa da peça "Come tu mi vuoi", texto por ele montado em 1988 no Piccolo di Milano: Em Pirandello existe algo a mais em relação ao problema da solidão do homem na sociedade burguesa, existe o desejo de cogitar se existe uma realidade humana autêntica, para além das falsas relações que a sociedade estabelece entre os homens. "Come tu mi vuoi" anuncia, em 1926, um tema que se torna comum na dramaturgia contemporânea, o da perda-procura da própria identidade.



Figura 2. Um dos alunos interpretando o personagem Chiarchiaro de "A Patente". Campinas, Brasil (2009).

Nesta perda-procura da identidade, os personagens dramáticos sofrem um processo de memória-julgamento que os levam de um ponto ao outro desta estrutura multilinear, causando tal desorganização interna a ponto do personagem não ter mais a certeza de que o que ele sente é de fato "real" ou apenas um reflexo de sentimento, que lhe foi imposto por uma sociedade pré-organizada****. Esta desorganização interna os transforma em marionetes/objetos de suas lembranças-culpas. A radicalização deste processo de perda/procura de uma identidade aprisiona os personagens em máscaras. O que se desprende deste movimento de marionetizar o personagem dramático a partir de uma lembrança, que, na verdade, é modelizável, reconstruível, adulterável, manipulável como qualquer objeto plástico, é uma contundente crítica à crescente descorporificação do homem burguês-dramático, que nos impede de aprimorar nossos sentidos, e também de valorização daquilo que para Pirandello realmente importa: a máscara, e

**** Cf RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp: Coleção Estudos, 2010.

não o drama. Quando Pirandello organiza suas obras em volumes intitulados "Maschere Nude", ele já dá a pista de sua intenção: ao contrário do que pode pensar o senso comum, que se trata de rostos nus sem máscaras, o título insinua uma ideia que lhe é cara, isto é, de que não existe um rosto por trás da máscara, só existem máscaras. "Maschere Nude", em seu sentido primário, trata-se de uma "comédia sem atores", ou, uma comédia de máscaras, para além do psicologismo objetivo burguês. A máscara é assim o corpo vivido, ou melhor, um corpo sem nome.

Cada ator, num primeiro momento, tinha a missão de buscar algo que não estivesse necessariamente ligado a um texto ou a um conceito anterior de personagem, mas algo que estivesse "vivo" dentro de cada um, uma potência, uma "máscara" anterior à sua própria face. Esta máscara foi denominada de PONTO ZERO. Como exercício para a libertação destas potências, realizamos uma série de laboratórios corporais e de percepção do espaço/som/movimento, individuais e coletivos, com o intuito de fazê-los sair do domínio dos sentimentos analisáveis e se deixar levar pela espontaneidade de uma emoção, encontrando para ela uma forma corporal. Nossa ideia, amparada em Artaud e Pirandello, é libertar essa magia do sonho - matéria trabalhada por Pirandello, de forma muito clara, em seus últimos trabalhos e reforçado por seus escritos teóricos. Para nosso dramaturgo, o teatro é feito da matéria dos sonhos (ou da fantasia) e jamais realidade copiada do cotidiano. Mas existe algo que difere Pirandello de Artaud e que o aproxima do teatro épico: a certeza de que toda interpretação é uma armadilha que corrobora para a degradação da fantasia, do sonho, isto é, da Potência Viva da Máscara.

O efeito rebote deste princípio, dar ao personagem uma autonomia, será a tentação utópica do mito da transparência. Porém com uma grande diferença em relação ao naturalismo: não é dado ao ator o poder de "encarnar" a personagem, é esta que irá possuí-lo. Em Pirandello se verifica ao mesmo tempo uma distância e uma ilusão de identificação, onde a cena oscila entre a ficção, a tentativa de representação, e a instalação do real, no momento da posse do ator pelo personagem. Uma das soluções encontradas para nos aproximarmos desta ideia pirandelliana foi "vestir" o Ponto-Zero com uma máscara de látex construída a partir do formato do rosto de cada ator. O objetivo foi dilatar sua expressão, causando um estranhamento, provocando nossa imaginação para a ideia de Personagens-Vivos representando papéis. Possuído pela "máscara," o ator passa a agir e a sentir de forma diferente, adquirindo com os gestos e com a movimentação uma aparência inumana, supra-real, pois não será o ator que irá representar o personagem, mas ele próprio, o personagem, como uma máscara nua, que chega ao palco, criando, com o seu poder, a realidade da cena.

Buscando ferramentas estéticas que fizessem desta vivência um diálogo permanente entre o épico e a linguagem artaudiana, entre o teatro de feira e o simbolismo, entre o teatro universal e uma linguagem com ritmos, danças, e métodos que falem à nossa brasilidade, isto é, a um tipo de hibridismo inerente à história cênica do Brasil, partiu-se para o desenvolvimento de uma linguagem cênica de modelo pós-dramático. O resultado demonstrou não só a resistência de Pirandello, e de sua dramaturgia, a esse tipo de produção cênica, como revelaram um inesperado "ajuste" entre o dramaturgo (de herança dramática) com o modelo pós-dramático. Buscou-se desenvolver assim uma dramaturgia de imagens, na qual vários elementos e signos cênicos, já codificados em divergentes meios e *modus operandis* – épico, drama, formalismo, livre improvisado, máscara, naturalismo, simbolismo, vídeo, documento, dança, etc. –, se reagrupassem livremente formando um todo híbrido. Essas imagens, multiplicadas e desdobradas pelo ator fragmentado em diferentes papéis, ao se metamorfosearem pelo simples jogo corporal e gestual dos intérpretes, ganharam força mítica, celebrando o poder material do teatro em criar o sonho, a fantasia (ideal pirandelliano).



Figura 5. Cena com o PONTO ZERO e os personagens-larvas. Campinas, Brasil (2009).

Se, como desejava o autor, o personagem, por sua independência, pode escapar das páginas escritas e se insinuar para outro autor, hoje, numa linguagem mais contemporânea, e menos "afetada" por uma aura romântica, podemos dizer que esses personagens são como projeções que se desprendem de uma imaginação artística acumulada através de séculos. Essas imagens do passado são catalisadas e decantadas em uma nova escritura cênica que, sem dúvida nenhuma, é capaz de instaurar a possibilidade de criação de uma cena pós-dramática ao interno de uma estrutura que se quer dramática. Apoiada sobre este argumento, esfumarei as fronteiras entre ator/personagem, entre ator/manequim, entre o vivo e o morto, criando os Pontos Zeros e os Personagens-Larvas. Ferramentas de construção da cena para que, como foi dito acima, "os limites entre o orgânico e o inorgânico, entre seres vivos e seres artificiais (fantasmas, fantoches, manequins, imagens) se tornasse ambíguo", como nos sonhos. E nos sonhos, a temporalidade e a espacialidade não obedecem a uma lógica determinista, o tempo vai e vem no espaço, e o espaço entra por dentro do tempo, criando uma simultaneidade perturbadora, uma pluralidade de códigos em um único instante que desestabiliza o espectador, operando profundas mudanças em nosso imaginário teatral.



Figura 6. Uma das alunas com projeção fantasmática ao fundo. Efeito realizado com uso de lanternas. Campinas, Brasil (2009).

Referências Bibliográficas:

- ALLEGRI, Luigi. *La drammaturgia da Diderot a Beckett*. 12. ed. Bari: Laterza, 2006.
- ALONGE, Roberto. *Luigi Pirandello, il teatro del XX secolo*. Bari: Laterza, 1977.
- _____. *Dal testo alla scena*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1984.
- BARATTO, Mario. *Le théâtre de Pirandello*. Paris: Debresse, 1957. p. 05-43.
- BERTANI, Odoardo. *Parola di Teatro*. Milano: Garzanti, 1990.
- BISICCHIA, Andrea. *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*. Torino: UTET Università, 2007.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo de Stanislávski a Barba*.

São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOSISIO, Paolo. La parola e la scena: studi sul teatro italiano tra settecento e novecento. Roma: Bulzoni, 1990.

CASTRIS, Massimo. Pirandello ottanta. A cura di Ettore Capriolo. Milano: Ubulibri, 1981.

CAVAGLIERI, Livia. L'incontro con Luigi Pirandello. In: ____ . Invito al teatro di Luca Ronconi. Milano: Mursia, 2003.

CORSINOVI, Graziella. Suggestioni dell'espressionismo tedesco nel teatro di Pirandello. Quaderni di Teatro, Firenze, v. 9, n. 34, Nov. 1986.

D'AMICO, Alessandro; TINTERRI, Alessandro. Pirandello capocomico: La compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928. Palermo: Sellerio, 1987.

DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Disponível em <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/tete/DifRep.doc>, p. 19. Acesso em: 24 set. 2009.

DONATI, Corrado. Pirandello nel linguaggio della scena. Ravenna: Longo editore, 1993.

ESPOSITO, Antonella. Massimo Castri: Il lavoro drammaturgico su Pirandello e Ibsen. Quaderni di Gargnano, I protagonisti del teatro contemporâneo. N° 2. Roma: Bulzoni, 1993.

GASPARRO, Rosalba. Luigi Pirandello: la strategia di um acquisto di spazio nella "trilogia". In: ____ . Le ombre e il sipario. Pescara: Tracce, 1992.

GUINSBURG, Jacó (org). Pirandello: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MARINIS, Marco. Capire il teatro, lineamenti di una nuova teatrologia. Firenze: Bulzoni, 1999.

_____. (org). Drammaturgia dell'attore. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro, 1997.

_____. In cerca dell'attore, un bilancio del Novecento teatrale. Roma: Bulzoni, 2000.

MELDOLESI, Claudio. Mettere in scena Pirandello: il valore della trasmutabilità. In: Fra Totò e Gadda, sei invenzioni sprecate dal teatro italiano. Roma: Bulzoni, 1987. p. 141-161.

_____. Fondamenti del teatro italiano, La generazione dei registi. Firenze: Sansoni, 1984.

MOLINARI, Cesare. L'attore e la recitazione, Roma-Bari, Laterza, 2007.

PAVIS, Patrice. Lê théâtre contemporain. Paris: Nathan, 2002.

SHKLOVSKI, V. El clown, la comedia y la tragedia. In: El circo sovietico. Moscou: Progresso, 1975.

UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre II : l'école du spectateur. Paris : BELIN, 1996.

PIRANDELLO, Luigi. Maschere Nude. A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma: I Mammuti, 2005.

_____. Maschere Nude. A cura di Alessandro D'Amico. Milano: Mondadori, 2007. v.4.

RICHARDS, Thomas. Travailler avec Grotowski sur les actions physiques. Mayenne: Actes Sud, 1995.

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.). *La Scène et les images*, CNRS éd., coll. Arts du spectacle/Les Voies de la création théâtrale, 2001.

PIRANDELLO, Luigi. *Maschere Nude*. A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma: I Mammuti, 2005.

_____. *Maschere Nude*, vol. IV. A cura di Alessandro D'Amico. Milano: Mondadori, 2007. v. 4

_____. *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. ed. Milano: Mondadori, 1965. v. 6, pt.2

_____. *Lettere a Marta Abba*. A cura di Benito Ortolani. Milano: Mondadori, 1995.

_____. *Lettere da Bonn, 1889-1891: Introduzione e note di Elio Providenti*. Roma: Bulzoni, 1984.

_____. *I giganti della montagna*. *IL DRAMMA*, diretto da Lucio Ridenti, Torino, v. 42, n. 362-363, nov./ dic. 1966.

_____. *Prefácio do autor*. In: *Seis personagens à procura do autor*. Trad. Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril, 1977. p. 05-23.

_____. *Taccuino di Harvard*. A cura di Ombretta Frau e Cristina Gragnani. Milano: Mondadori, 2002.

_____. *Lettere giovanili da Palermo e da Roma, 1886-1889*. Introduzione e note di Elio Providenti. Firenze: Le Monnier, 1986.

_____. *Lettere della formazione 1891-1898*. Con appendice di lettere sparse 1899-1919. Introduzione e note di Elio Providenti. Roma: Bulzoni, 1996.

_____. *Illustratori, attori e traduttori*. In: *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Vol.6, 2. ed. Milano: Mondadori, 1965.

_____. *Arte e coscienza d'oggi*. In: *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Vol. 6, 2. ed. Milano: Mondadori, 1965. p. 891-1007.

_____. *Introduzione al teatro italiano*. In: *Storia del teatro italiano*, de Silvio D'Amico. Milano: Bompiani, 1936. p. 05-27.

_____. *Discorso al Convegno "Volta" sul teatro drammatico*. In: *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Vol.6, 2. ed. Milano: Mondadori, 1965.

_____. *Come e perchè ho scritto i "Sei personaggi in cerca d'autore"*. *COMOEDIA*, Milano, Mondadori, anno VII, n. 01, 1 gennaio 1925.

_____. *Frammento D'Autobiografia*. In: *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Vol.6, II ed. Milano: Mondadori, 1965.

_____. *A tragédia dum personagem*. In: *Antologia do conto moderno*. Trad. Carlos F. Barroso. Coimbra: Atlântida, 1953.

_____. *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra*. In: *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Vol.6, IV. ed. Milano: Mondadori, 1977.

_____. *Lettera autobiografica*. In: *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Vol.6, 2. ed. Milano: Mondadori, 1965. p. 1285-1288.

_____. Cuaderno de Coazze. In: Ensayos. Trad. José-Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1968.

_____. O humorismo. Trad. Jacó Guinsburg. In: Pirandello: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 43-177.

_____. Discorso alla Reale Accademia d'Italia. Disponível em: <http://classicalitaliani.it/pirandel/pira31.htm>. Acesso em: 31 ago. 2006.

_____. Sono io un distruttore?. IL DRAMMA, anno X, n° 200, 15 dicembre 1934. p. 41.

_____. Eleonora Duse. In: Pirandello in América. IL DRAMMA, Torino, anno 42, n. 362-363, nov./ dicembre 1966.

_____. Abasso il pirandellismo. IL DRAMMA, diretto da Lucio Ridenti, Torino, anno VII, n. 125, 15 dicembre 1931.

RIBEIRO, Martha. Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba. São Paulo: Perspectiva: Fapesp: Coleção Estudos, 2010.

RONCONI, Luca. Lezione per l'attore di teatro. Torino: Fiorinovielli, 1997.

RUFFINI, Franco. Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé. Roma-Bari: Laterza, 2005.

SQUARZINA, Luigi. Pirandello e la "maniera": "Ciascuno a suo modo" e il teatro totale delle avanguardie. In Da Dioniso a Brecht. Bologna: Mulino, 1988.

STANISLÁVSKI, Constantin. Il lavoro dell'attore sul personaggio. Roma-Bari: Laterza, 1988.

TAVIANI, Ferdinando. Uomini di scena, uomini di libro. Bologna, Il Mulino, 1995.

TESSARI, Roberto. Epifanie di un dio selvaggio. Dalle scene simboliste alle avanguardie storiche del Novecento. In Roberto Tessari e Massimo Lenzi, Maschere Musiche. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2000.

TOPORKOV, V. Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni (1949), a cura di F. Malcovati, Milano, Ubulibri, 1991.

VICENTINI, Claudio. Pirandello. Il disagio del teatro. Venezia: Marsilio editori, 1993.