

---

## Isto é Parede! Isto é Parede! Isto é Parede! Algumas reflexões no terreno do espetacular

Martha Ribeiro\*

---

Em sua obra tardia, Luigi Pirandello já se questionava sobre a crescente contaminação dos meios tecnológicos na arte teatral, refletindo sobre os possíveis riscos da crescente desmaterialização da cena para a existência do teatro. O artigo retoma os questionamentos pirandellianos como base para se pensar, contemporaneamente, alguns sintomas que se insinuam no terreno do espetacular.

“Isto é parede! – Isto é parede! – Isto é parede!”. Esta fala, pronunciada pelo personagem Primeira Atriz em *Esta noite se representa de improviso* (1929), assinala um dos momentos mais fascinantes da dramaturgia tardia pirandelliana<sup>1</sup>. A atriz, ao encarnar pela última vez Mommina, sozinha sobre a cena, maquiada e vestida como o personagem que deve representar, bate a cabeça em três paredes imaginárias, “como um animal enlouquecido numa gaiola”, descreve a didascália. Aqui, Pirandello, que já havia vivenciado uma importantíssima experiência como diretor de uma companhia teatral, o Teatro de Arte de Roma (1925-1928), deixa explodir, com uma clareza impressionante, a potência do rito mágico, inserindo-se no cerne da sensibilidade artística do século XX, isto é, do ato teatral enquanto resultado de uma tensão entre o mundo material e o metafísico<sup>2</sup>. O que se verifica de mais contundente na obra teatral “tardia” de Pirandello é esta individualização, no ato teatral (considerado “mágico”), de um ponto de confluência entre a materialidade do teatro (o corpo do ator, o cenário, a maquiagem, a roupa) e a imaterialidade do espírito (“os fantasmas da criação”).

Uma das grandes questões dos experimentos teatrais do século XX se traduz pelo impasse entre a matéria e o espírito. Em geral, o que se assiste é a uma polarização, contemporaneamente ao nascimento do encenador, entre duas formas de entender a cena (ainda que

---

\*Martha Ribeiro é diretora teatral, professora Adjunta do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense. Possui Pós-Doutorado em Artes Cênicas pela UNICAMP-IA (FAPESP), com Doutorado em Teoria e História Literária pela UNICAMP, com período sanduíche na Università degli Studi di Torino (CAPES). É autora do livro “Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba”, Editora Perspectiva, e de artigos principalmente relacionados à cena teatral e à poética pirandelliana.

---

# This is Wall! This is Wall! This is Wall!

## Reflections in the Land of the Spectacular

Martha Ribeiro\*

---

In his later work, Luigi Pirandello already questioned himself about the growing contamination of technology in theatrical art, reflecting on the possible risks that the growing dematerialization of the scenic event posed to the existence of the theatre. This article utilizes Pirandello's questions as a base for considering, in a contemporary context, certain symptoms that insinuate themselves into the terrain of the spectacular.

"This is wall! This is wall! This is wall!" This line, recited by the First Actress in *Tonight We Improvise* (1928-1929), signals one of the most fascinating moments of later Pirandellian drama<sup>1</sup>. The actress, playing Mommina for the last time, is alone on stage, made up and dressed as the character she must represent. According to the stage directions, she hits her head against three imaginary walls "like a crazed animal in a cage". Here, Pirandello, who had already gone through a very important experience as the director of the Teatro de Arte de Roma company (1925-1928), allows theatre's ritual, magical potential to explode with impressive clarity, and inserts it into the core of 20<sup>th</sup> century artistic sensibility. In other words, he examines the theatrical act as the result of a tension between the material and metaphysical worlds<sup>2</sup>. The most scathing aspect of Pirandello's "late" theatrical works is this individualization in the theatrical act (an act considered "magical") of a point of confluence between the materiality of theatre (the body of the actor, the set, the make-up, the clothes) and the immateriality of the spirit ("the ghosts of creation.")

One of the great questions of twentieth century experimental theatre translates itself in the impasse between material and spiritual worlds. In general, what we see is a polarization between two forms of understanding the scene, both of which are contemporary to the birth

---

\*Martha Ribeiro is a theatre director, Adjunct Professor of the Department of Art and the Graduate Program in the Science of Art at the Universidade Federal Fluminense. She holds a master's degree in Theatre from UNICAMP-IA (FAPESP) and a doctorate in Theory and Literary History from UNICAMP, with visiting studies at the Università degli Studi di Torino (CAPES). She is the author of "Luigi Pirandello: A Theatre for Marta Abba," published by Editora Perspective, and of articles primarily related to the scenic event and to Pirandello's poetics.

multiplicada em diversas propostas): de um lado se reconhece uma proposta de direção que se encarrega de interpretar o drama nos termos de uma grande coerência estética à palavra do poeta, e de outro um encenador que adota os meios materiais para aludir a uma verdade que transcende à materialidade efêmera do espetacular. As alternativas cênicas das primeiras décadas do século XX podem ser assim concentradas em duas vertentes opostas: “traduzir em formas visíveis o fantasma poético, ou expressar formas que provoquem no espectador a percepção visionária do invisível.”<sup>3</sup>

No primeiro caso se reconhece um espetáculo que se orienta diretamente pelo texto teatral, pelas escolhas do poeta (como exemplo a escola do Teatro de Arte de Moscou), e no outro, se percebe uma tentativa de impor uma autonomia para a linguagem cênica, não reconhecendo nada exterior à expressão artística, como por exemplo, o teatro de Gordon Craig. Concentrando suas reflexões e suas atividades práticas em torno da autonomia da arte do teatro, Craig considera o encenador um demiurgo da cena, o verdadeiro criador do espetáculo. Sobre o palco não se verifica uma relação de dependência com o texto, mas uma atividade “mediúnica”, pela qual a cena deve expressar alguma coisa original e invisível a partir de instrumentos de comunicação física.

No polo oposto, tomando como exemplo um dos depoimentos de Thomas Richards, principal colaborador de Grotowski, em referimento à natureza do personagem em Stanislávski, destacamos: “é um ser inteiramente novo, ele nasce da combinação entre o personagem escrito pelo autor e o próprio ator” mediante o acesso deste último “a um estado de quase-identificação com o personagem”<sup>4</sup>. Stanislávski, até o fim de sua vida, não vai mudar de ideia sobre este ponto crucial, isto é, do ator-personagem como uma “nova identidade”, resultado final da “fusão” entre “elementos do ator” e “elementos do personagem”. O que muda consideravelmente na última fase de sua pesquisa são os *procedimentos* usados para se chegar a este resultado de total identificação: o “método das ações físicas” (que o encenador começou a trabalhar na metade dos anos trinta, e que não teve tempo de desenvolver)<sup>5</sup>, inovação considerável para o processo criativo do ator.

A partir do “método”, o ator não parte mais dos sentimentos e das recordações, mas das “ações físicas”; não parte mais da leitura de mesa, mas de improvisações mais ou menos livres (geralmente mudas). As palavras não eram vetadas, ainda que secundárias, mas era

of the director. On the one hand, we recognize a proposal on the part of the kind of director who charges himself with interpreting the drama by establishing a strong aesthetic coherence with the poet's words. On the other hand is the director who adopts the materialistic means to allude to a truth that transcends the ephemeral material of the spectacular. These theatrical alternatives from the first decades of the twentieth century can be summarized in two opposing strands: "Translating the poetic ghosts into visible forms, or expressing forms that provoke the spectator toward a visionary perception of the invisible."<sup>3</sup>

In the first case is the kind of play that orients itself directly through the theatrical text, through schools of the poet (for example, the Moscow Art Theatre). In the second case, we can perceive an attempt to impose an autonomy of the scenic language, without recognizing anything outside of artistic expression, such as in the theatre of Gordon Craig. Concentrating his reflections and practical activities around an autonomous theatrical art, Craig considers the director to be a DEMIURGE, the true creator of the play. Onstage, he does not verify a relationship of dependence on the text, but rather a "channeling" in which the scene must express something original and invisible through the instruments of physical communication.

In the opposite pole, there is the example of Thomas Richards, Grotowski's principal collaborator. Referring to the nature of character in Stanislavski's work, he writes "[the character] is a completely new being born from a combination between the character written by the author and by the actor himself," which in the latter case refers to "the state of quasi-identification with the character."<sup>4</sup> Until the end of his life, Stanislavski does not change his mind about this crucial point, i.e., of the actor-character as a "new identity," the final result of the "fusion" between "elements of the actor" and "elements of the character." What changes considerably in the final phase of Stanislavski's research are the *procedures* used to arrive at this state of total identification: namely, the "method of physical actions" (which the director began work on in the mid 1930s, and did not have time to develop<sup>5</sup>), a considerable innovation for the actor's creative process.

From the "method," the actor no longer begins from sentiments and memories, but instead from "physical actions." He no longer begins from table work, but instead from relatively free improvisations. Words are not vetoed, though they became secondary, but it is absolutely prohibited to use the author's words. Only in a more advanced phase, with the total

absolutamente proibido usar as palavras do autor. Só numa fase mais avançada, com o total entendimento das circunstâncias dadas, é que o ator poderia assumir as palavras do texto. O importante era traçar a linha das ações físicas do personagem que se deveria interpretar<sup>6</sup>. Mas é importante observar que mesmo nesta última fase permanece inalterada sua convicção de que “a verdade interior do personagem é que deve sugerir os componentes exteriores” e que, na criação do personagem, “o caminho da interioridade à exterioridade é mais confiável, mais orgânico”<sup>7</sup>.

Para entendermos o lugar do ator na estética simbolista, citamos Maeterlink. O poeta, acreditando na impossibilidade de conciliação entre o mundo invisível, a realidade da arte, e a matéria visível, convencional e artificial da cena, polemizou contra a presença do ator. O corpo do ator, por sua própria característica orgânica, impossibilitava a transmutação do ator em símbolo. Segundo os simbolistas, a cena deve ser esvaziada da presença carnal do homem, o teatro deve banir do palco o corpo do ator, e introduzir no seu lugar projeções de sombras, manequins de cera, congelados em sua fria imobilidade, autômatos, marionetes, formas que não comprometam a criação poética, pois o corpo vivo do ator representava um perigo à unidade da obra de arte. Esta nova sensibilidade sobre o sentido da cena coincide com uma atmosfera cultural de extrema vivacidade e com uma radical mudança sobre as teorias de interpretação tradicionais. E Craig, que tinha como suas maiores preocupações afirmar a autonomia do teatro e definir o encenador como seu único criador, entende que a criação artística deve banir tudo que impede o teatro de ser a expressão absoluta de valores absolutos. E o ator, representante de tudo que existe de casual, é transformado numa supermarionete: um autômato submisso e obediente ao encenador<sup>8</sup>.

O teatro no século XX nasce assim em uma atmosfera cultural fragmentada e contraditória. Em comum, tanto na estética naturalista como na simbolista, um desejo de transformação do ator, que ainda se guiava por um modelo interpretativo burguês do século XIX. Ambas as estéticas trabalharam no sentido de transformar este ator em um novo ser, seja ele orgânico, no caso da estética naturalista, ou artificial, no caso da estética simbolista, ou nos experimentos de Meyerhold, de Schelemmer ou da estética futurista<sup>9</sup>.

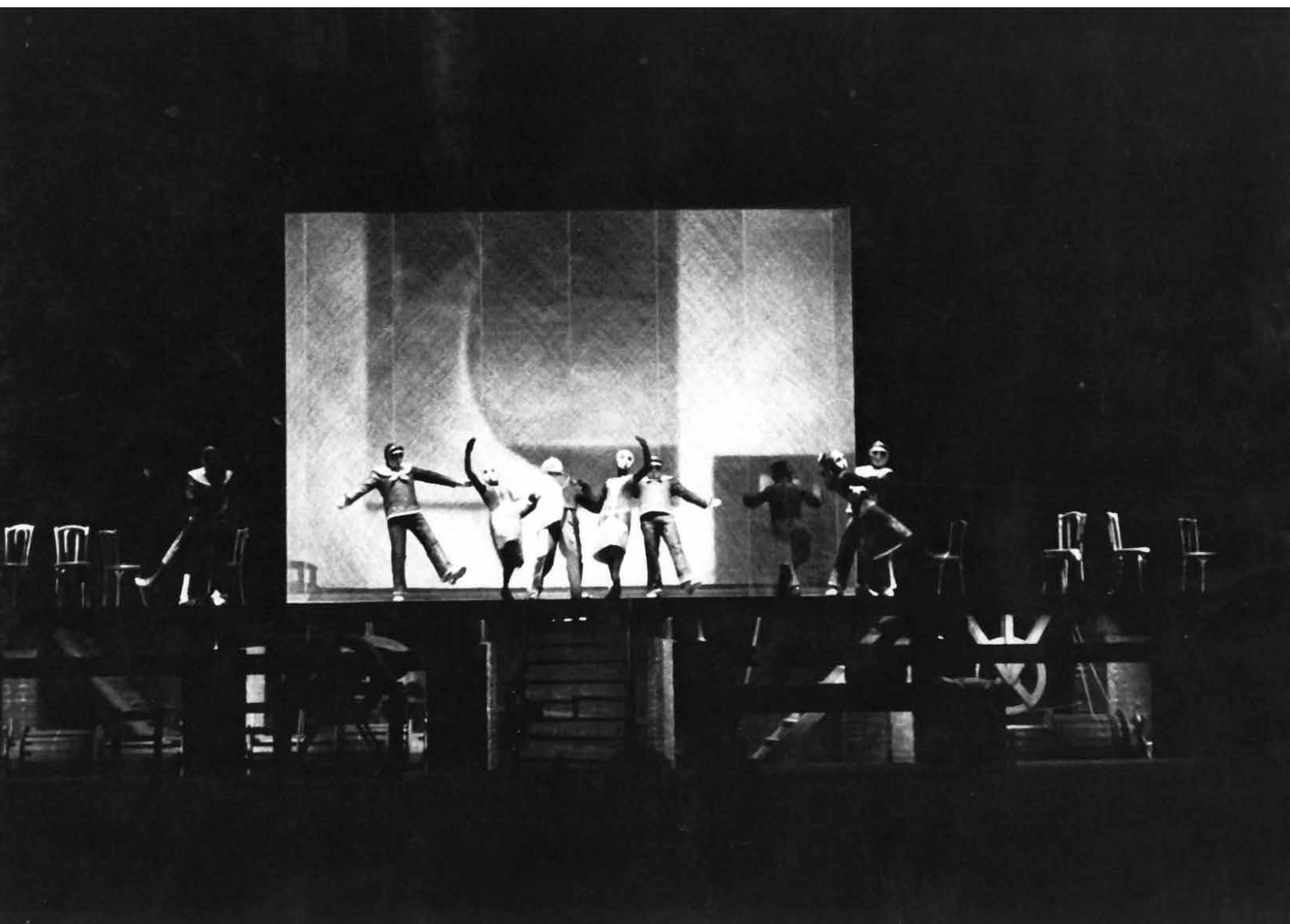
Contemporaneamente aos reformadores da cena, Pirandello tinha consciência da problemática da relação personagem-ator e da insanável diferença entre o mundo poético do personagem e a materialidade do teatro e do ator. Mas se existe a consciência de uma distância

understanding of given circumstances, can the actor begin to use the words of the text. The most important work is tracing a line from the physical actions to the character to be interpreted<sup>6</sup>. But it is important to observe that even in the final phase, Stanislavski's conviction that "the interior truth of the character is what must suggest the exterior components" is unaltered. In the creation of the character, he writes, "the path of interiority to exteriority is more trustworthy, more organic."<sup>7</sup>

In order for us to understand the place of the actor in the symbolist aesthetic, we will cite Maeterlinck. The poet, who believes it is impossible to reconcile the invisible world (the reality of art) with the visible, conventional, and artificial material of the play, is polemically opposed to the presence of the actor. The actor's body, because it is organic, makes it impossible to transmute the actor into a symbol. According to the symbolists, the play ought to be empty of carnal, human presence; the theatre ought to ban the actor's body, and introduce in its place projections of shadows; wax mannequins, frozen in cold immobility; automatons; marionettes; in short, forms that do not compromise the poetic creation, because the actor's living body represents a danger to the unity of the work of art. This new sensibility of the meaning of the theatrical event coincides with an extremely lively cultural atmosphere and with a radical change regarding theories of traditional interpretation. And Craig, whose foremost concern was affirming the autonomy of the theatre and defining the director as its sole creator, understands that artistic creation ought to ban everything that impedes the theatre from being an absolute expression of absolute values. The actor, who represents everything casual, is transformed into a super-marionette: an automaton submissive and obedient to the director<sup>8</sup>.

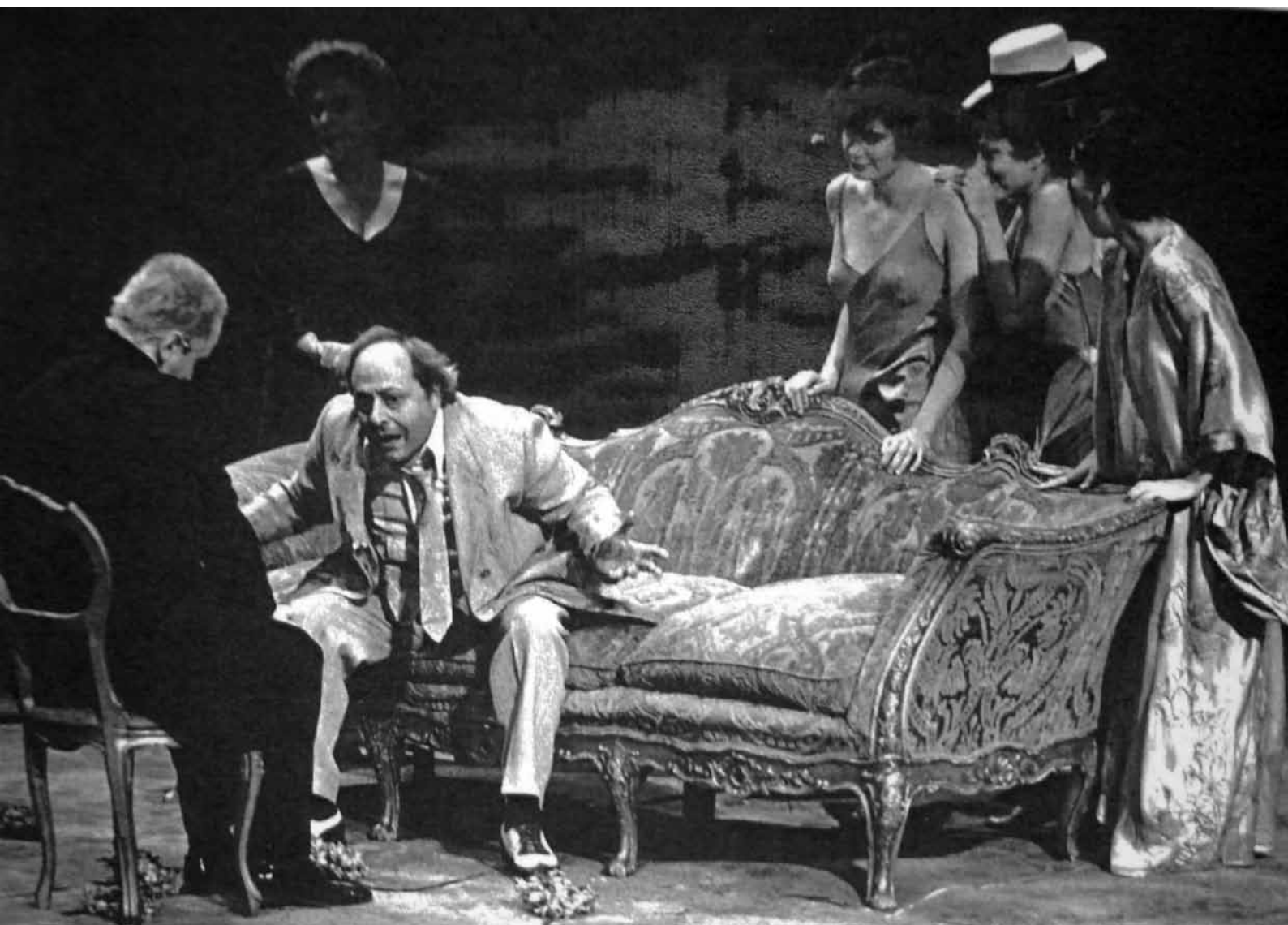
Thus, theatre in the twentieth century is born into a fragmented and contradictory cultural atmosphere. Both the naturalist and symbolist aesthetics share a desire for a transformation of the actor, who was still guided by a nineteenth-century bourgeoisie model of interpretation. Both aesthetics work to transform the actor into a new being, whether organic, as in the case of naturalism; or artificial, as in the case of symbolism, the experiments of Meyerhold, Schelemmer, and the futurist aesthetic<sup>9</sup>.

As a contemporary to these reformers of the theatrical event, Pirandello is conscious of the character-actor problematic, and of the irreparable difference between the poetic world of the character and the materiality of the theatre and of the actor. But if the consciousness of a



**"La danza delle marionette"**

Foto de cena do espetáculo "I giganti della montagna", de Luigi Pirandello.  
Direção de Giorgio Strehler. Todos os direitos reservados.



Cena do espetáculo **"Questa sera si recita a soggetto"**, de Luigi Pirandello.  
Direção de Luca Ronconi. Todos os direitos reservados.



**Cena do espetáculo "I gigantidella-  
montagna", de Luigi Pirandello**

Direção de Giorgio Strehler. No centro,  
Valentina Cortese como Ilse. Todos os  
direitos reservados



entre o ator e o personagem, na prática, se verifica uma espécie de tentação em atingir com o teatro aquela autenticidade profunda que a experiência cotidiana nos nega. Em *Seis personagens à procura do autor* (1921), na fórmula do teatro no teatro, verifica-se uma tensão entre a forma dramática e o conteúdo do texto, pois enquanto o discurso dos seis personagens desenvolve o argumento de uma irremediável distância entre a cena (realidade material) e o texto (realidade fantástica), na forma dramática se observa uma tentativa de recuperação da transparência perdida.

Com Pirandello, a perspectiva em relação à interpretação é afim ao modelo naturalista, mas com duas fundamentais diferenças: uma nova ideia de personalidade humana, elaborada no ensaio *L'umorismo*, e a visão de autonomia do personagem em relação à vida cotidiana. Não é só o físico do ator que se diferencia do personagem, sua natureza é que é feita de outra matéria e que por isso arriscaria ocultar o caráter profundo e essencial da criatura fantástica. No ápice de sua carreira como encenador, o dramaturgo vai tentar uma difícil conciliação entre as partes, recorrendo ao papel "mediúnico" da materialidade e, conseqüentemente, ao poder de transmutação do corpo do ator em fantasmas, ou projeções do espírito. No palco, o ator não deve se transformar em uma figura humana, ao contrário, deve evocar um ser diferente, estranho, que vive em outra esfera de realidade.



**Cena do espetáculo “Quando se é alguém”, de Luigi Pirandello**

Direção de Martha Ribeiro. Com os atores Claudio Cavalcanti e Natália Lage. Foto de Paula Kossatz. Todos os direitos reservados.

distance between the actor and the character exists, in practice there is a sort of temptation to use theatre to reach the profound authenticity that our quotidian experience denies us. In *Six Characters in Search of an Author* (1921), within the formula of theatre in the theatre, there is a tension between the dramatic form and the content of the text. While the speech of the six characters develops the argument of an irremediable distance between the scene (material reality) and the text (fantastical reality), we see an attempt in the dramatic form to recuperate a lost transparency.

With Pirandello, the perspective on interpretation is related to the naturalist model, but with two fundamental differences: there is a new idea of the human personality, elaborated in the essay *L'umorismo*, and a new vision of the autonomy of character in relation to quotidian life. It is not only the actor's physique that is differentiated from the character: the actor's nature is made of different material, and therefore risks hiding the profound and essential nature of the fantastical creature. At the apex of his career as a director, the playwright attempts a difficult reconciliation between these parts, relying on the “channeling” of materiality and, consequently, on the transmutation of the actor's body in ghosts, or projections of the spirit. Onstage, the actor must not transform in a human figure; on the contrary, he should evoke a different, strange being that lives in another sphere of reality.

Em *Os gigantes da montanha*, obra deixada incompleta pelo dramaturgo, a matéria, a tecnologia, os limites das coisas reais, estão no centro de suas reflexões. O mundo mágico de Cotrone apresenta-se como o único lugar onde a obra de arte escrita pelo poeta pode se realizar perfeitamente, já que os personagens aparecem exatamente como na fantasia do autor, sem a interferência do corpo. É o próprio Cotrone quem explica para Ilse: “Para nós é suficiente imaginar, e rapidamente as imagens se fazem vivas, de si mesmas. Basta que alguma coisa esteja bem viva em nós, que ela se auto-representa, pela virtude espontânea de sua própria vida”<sup>10</sup>. Segundo Vicentini, o mago “projeta entorno de si os caracteres próprios do sonho, e trabalha de forma prevalente com a manipulação de imagens”<sup>11</sup>, seus poderes são da natureza da “desmaterialização”: a procissão do Angelo Centuno; as visões que perseguem os atores da vila durante a noite; as figuras dos atores que se encontram com os fantoches, após o abandono de seus corpos durante o sonho; as duas aparições que interpretam junto com a condessa uma cena da *Favola*.

Para que o teatro de Cotrone se realize é fundamental a assimilação dos atores com os fantasmas; dirá o mago: “Nenhum de nós está no corpo em que o outro nos vê; mas na alma que fala, e não se sabe de onde; [...] Um corpo é a morte: trevas e pedras. Pobre de quem se vê em seu corpo e em seu nome. Nós fazemos os fantasmas”<sup>12</sup>. E para que a fantasia se torne realidade, Pirandello faz uso de todo um aparato tecnológico de luzes, sons e efeitos de cenografia. A dimensão material-corpórea do fato cênico se torna assim o meio indispensável para a operação evocativa da representação e para a transmutação do ator em fantasmas.

No “último Pirandello” verifica-se então uma acentuação místico-espiritualista do personagem dramático, que desestabiliza a relação ator-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”. Como observado por Taviani, máscara significa uma comédia sem atores<sup>13</sup>. Para o dramaturgo, o uso da maquiagem, a procura pelos gestos, a modulação da voz, o estudo do ritmo e da movimentação cênica são instrumentos para evocar o ser ficcional, para conduzi-lo à cena.

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. O ator executa os gestos,

In *The Mountain Giant* – a work that the playwright left incomplete – material, technology, and the limits of real things are at the center of Pirandello’s reflections. He presents Cotrone’s magical world as the only place where the work of art written by a poet can be realized perfectly, because the characters appear exactly as in the author’s fantasy, without the interference of the body. Cotrone himself explains to Ilse: “For us, it is enough to imagine, and quickly the images bring themselves to life. It is enough for something to be alive between us for it to represent itself by the spontaneous virtue of its own life.”<sup>10</sup> According to Vicentini, the wizard “projects around himself the very character of dreams, and works as a prevalent form with the manipulation of images<sup>11</sup>.” His powers are of a “dematerializing” nature: the procession of Angelo Centuno; the visions that chase the actors of the village at night; the figures of the actors that are seen as puppets after they abandon their bodies during the dream; and the two apparitions that, together with the countess, interpret a scene from *Favola*.

In order for Cotrone’s theatre to take place, the actors must be assimilated with the ghosts. As the wizard says, “none of us is in the body in which the other sees us. We are in the soul that speaks, and we know not from where [...] A body is death, darkness, and stones. How unfortunate is the one who sees himself in his body and his name! We make the ghosts.”<sup>12</sup> And in order for the fantasy to become reality, Pirandello makes use of an entire apparatus of lights, sounds, and scenic effects. The material-corporeal dimension of the theatre thereby becomes an indispensable means for the evocative operation of representation and for the transmutation of actors into ghosts.

In this “final Pirandello,” we find a mystical-spiritualist accentuation of the dramatic character that destabilizes the actor-character relationship with a clear predilection for the character. This leaves the actor with the problem of “possession,” of the character acting magically over him. The agent of the theatrical event, in this case, is not the actor but the character, the “masks and larvae.” As Taviani observes, “mask” means a comedy without actors.<sup>13</sup> For the playwright, the use of makeup, the search for gesture, the modulation of the voice, and the study of rhythm and of scenic movement are instruments to evoke the fictional being and to conduct him into the scene.

Possessed by the “mask,” the actor begins to act and to feel differently, acquiring an inhuman, supra-real appearance through gestures and movement. The actor executes the gestures

repete as palavras dos personagens e inicia um processo emotivo que, se tudo der certo, transforma o palco em um lugar “mágico”; 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. Quem é vivo? Quem é morto? Quem é uma marionete? São perguntas que orientam a poética de Pirandello, e que instalam na cena aquilo que Claudio Meldolesi denominou de “dupla natureza” da poética pirandelliana: “qualquer diretor convencional ficaria desconcertado se lhe falassem de uma segunda natureza textual, e se sentiria caçoado se lhe recomendassem acreditar nos fantasmas”<sup>14</sup>.

Em sua poética, Pirandello projeta um novo mundo onde os limites entre o orgânico e o inorgânico, entre seres vivos e seres artificiais (fantasmas, fantoches, manequins, imagens) torna-se muito ambíguo, esfumaçado. Uma das principais propostas de Pirandello é fazer do personagem o agente/motor da atividade teatral: a obra deveria – se fosse possível – representar-se por si mesma, por meio dos seus personagens sem a presença do ator. Ora, o ator é este elemento vivo, carregado de uma identidade psicológica, e que não se pode fixar no tempo, pois todo ser vivo é temporário e provisório. Já o personagem, a máscara ou a marionete, é algo que permanece, é algo imortal; uma das razões pela qual o mito da marionete percorreu diversas teorias cênicas do século XX é sua função antipsicológica.

Segundo Luigi Allegri, “a substituição do ator pela marionete é na realidade uma tentativa de amortizar o nexo personagem-ator, para que o agente que se encontra na cena – ator-marionetizado ou a marionete – possa se libertar da necessidade de significar algo além dele mesmo”<sup>15</sup>. Na estética simbolista, que produz um modelo próximo ao caso de Pirandello, a linha de comunicação se dá entre o personagem e o espectador, e o ator é visto como um elemento mediador que deve ser eliminado. Mas a estrada mestra do dramaturgo se traduz por uma nostálgica tentativa de recuperação do mito da transparência, um tipo de relação impossível (que se quer invisível) entre personagem e ator. E o mito da representação como transparência, como um diafragma invisível que nega sua materialidade, não é muito distante da prática do naturalismo. E é nesta dupla natureza, de estranhamento e identificação, que reside o grande desafio para o ator e o encenador que se depara com a dramaturgia pirandelliana.

Imitando, de forma exterior, os gestos e as emoções do personagem, o ator pirandelliano consegue, se tudo correr bem, desencadear um processo que pouco a pouco vai se intensificando,

and repeats the words of the characters. He thereby initiates an emotive process which, if all goes well, will transform the world into a “magical” place, because there will be no actor to represent the character. Rather, there will be the character himself, like a *naked mask* that comes on stage creating through its power, the reality of the scene. Who is alive? Who is a marionette? These are the questions that orient Pirandello’s poetry, installing in the scene what Claudio Meldolesi called the “double nature” of Pirandello’s poetry: “Any conventional director would unravel if we spoke to him of a textual second nature, and he would feel mocked if we recommended that he believe in ghosts.”<sup>14</sup>

In his poetics, Pirandello projects a new world in which the limits between organic and inorganic matter – and between living beings and artificial beings (such as ghosts, puppets, mannequins, and images) – becomes very ambiguous and hazy. One of Pirandello’s principal proposals is to make the character the agent or motor of theatrical activity. If possible, the work ought to represent itself in and of itself, through its characters, and without the presence of the actor. Now, the actor is a living element, charged with a psychological identity that cannot be fixed in time, because every living being is temporary and provisional. Yet the character, the mask, or the marionette is something that remains, something immortal. One of the reasons that the myth of the marionette permeated diverse theatrical theories of the twentieth century is for its anti-psychological function.

According to Luigi Allegri, “the substitution of the actor by the marionette is really an attempt to mitigate the character-actor nexus so that the agent that finds itself in the scene – whether a ‘marionette-ified’ actor or a marionette – can liberate itself from the necessity of signifying something other than itself.”<sup>15</sup> In the symbolist aesthetic, which produces a model close to Pirandello’s, the line of communication forms between the character and the spectator, and the actor is seen as a mediating element that must be eliminated. But the playwright’s central proposition translates into a nostalgic attempt to recuperate the myth of transparency, a type of impossible relationship (which wishes to be invisible) between the character and actor. And the myth of representation as transparency, as an invisible diaphragm that denies its materiality, is not very far from naturalism. The great challenge for the actor or director who takes on Pirandello’s work lies in this double nature of estrangement and identification.

By imitating the gestures and emotions of the character externally, the Pirandellian actor manages – if all goes well – to initiate a process that intensifies little by little, deepening until it

se aprofundando até se tornar convincente. Este processo o dramaturgo descreve minuciosamente em *Esta noite se improvisa*, (1928 – 1929), no famoso monólogo de Zampognetta. O ator, que deve interpretar o personagem no momento de sua morte, chega ao palco completamente desconcentrado e começa a explicar por que não pode interpretar assim, de forma fria, a trágica cena da morte de Zampognetta, e aos poucos vai dizendo como gostaria de fazer a sua personagem, as coisas que ele deveria fazer e dizer e como gostaria de morrer sobre a cena. Enquanto fala e mostra os gestos da personagem, ele termina por “atrair” esta mesma personagem para si, para o palco, realizando a cena com intensa emoção.

Narrando como deveria fazer a cena, imitando o aspecto exterior da personagem, o ator cria em torno de si uma atmosfera intensa, real, que contamina todos os outros atores que passam a experimentar uma emoção autêntica. Sem abandonar a nostalgia utópica do mito da transparência, mas mantendo a diferença entre as identidades, Pirandello faz do corpo do ator não uma marionete, e sim um fantasma; mito que permeia não só *Seis personagens*, mas, implicitamente ou explicitamente, toda sua obra posterior. O que se pode mensurar no percurso artístico de Pirandello é uma via que vai da negação do teatro enquanto forma de arte, ao entendimento do teatro enquanto um ato de vida: da nostalgia de uma transparência perdida, o autor faz do teatro um palco de celebração do poder da arte de ser vida, de produzir vida: uma vida mais “real” que a realidade social, esta sim um espetáculo da aparência.

Na cena teatral do século XX o ser orgânico, o ator, foi constantemente forçado a abdicar de sua essência humana para restituir a visão lírica do artista. Um insanável confronto que o ser orgânico teve de sustentar com a realidade tangível da cena e com a evanescente poesia. Uma temática que, muito tempo depois dos primeiros decênios do século, continuou a ser perseguida até o nosso passado mais recente. É suficiente nos lembrarmos dos manequins, dos objetos pobres, do ator-objeto de Tadeusz Kantor ou das engenhocas de Remondi e Caporossi. Como observado por Meldolesi, tanto Pirandello como Kantor são obcecados pela duplicidade grotesca, pela vitalidade dos fantoches. Hoje, com a intervenção de novas tecnologias, com a potência do mundo virtual e da informática, novas e surpreendentes possibilidades se abrem para este horizonte temático, com uma clara orientação de investigação sobre um novo gênero humano dividido entre o biológico e o artificial. Uma pesquisa que já se encontra no centro de muitos estudos em diversas disciplinas. E o teatro, que sempre foi um terreno para experimentações de novos instrumentos de comunicação, vem se utilizando

becomes convincing. The playwright gives a thorough description of this process in *Tonight We Improvise* (1928-1929) in Zampognetta's famous monologue. The actor, who must interpret the character at the moment of his death, arrives on stage completely unfocused and begins to explain why he cannot play the character coldly during this tragic scene of Zampognetta's death. Little by little, he describes how he wishes he could play his character, the things he should do and say, and how he would like to die onstage. As he speaks and shows the character's gestures, he manages to "attract" this character for himself onstage, thereby acting the scene with intense emotion.

By narrating how a scene ought to be done and imitating the exterior aspect of the character, the actor creates a real and intense atmosphere around himself. This atmosphere contaminates all the other actors, who begin to experience an authentic emotion. Without abandoning the utopian nostalgia of the myth of transparency – but still maintaining the differences between identities – Pirandello makes the actor's body not a marionette, but instead a ghost. This myth permeates not only *Six Characters* but also – implicitly or explicitly – all his previous work. What can be measured in Pirandello's artistic trajectory is a path that goes from the negation of theatre as an art to the understanding of theatre as an act of life. From the nostalgia of a lost transparency, the author makes the theatre a stage of celebrating the power of art to be and to produce life, a life more "real" than social reality, which is a spectacle of appearances.

In twentieth-century theatre the organic being – the actor – is constantly forced to abdicate his human essence in order to repay the artist's lyrical vision. The organic being must sustain this irreparable confrontation with the tangible reality of the theatrical event and with evanescent poetry. For years, beginning with the first decades of the century and until our recent past, actors followed this theme. It is enough to remember the mannequins, the poor objects, Tadeusz Kantor's actor-object, or Remondi and Caporossi's gadgets. As Meldolesi observes, both Pirandello and Kantor are obsessed with the grotesque duplicity and vitality of puppets. Today, with the intervention of new technologies, with the potential of computers and the virtual world, new and surprising possibilities open on this thematic horizon. There is now a clear orientation toward investigations of a new genre of human being divided between the biological and the artificial. This sort of research is already found at the center of multiple studies in diverse disciplines. And the theatre, which was always grounds for experimenting with new instruments of communication, frequently utilizes cinematographic images, videos, and



com certa frequência de imagens cinematográficas, vídeos, imagens computadorizadas. Esta interferência tecnológica tem provocado reflexões tanto no campo da imagem como no estatuto do ser ator<sup>16</sup>.

O que gostaríamos de sublinhar nesta pequena reflexão é que muito antes das possibilidades abertas pelas novas tecnologias, Pirandello já problematizava esta contaminação do ser orgânico pelo ser artificial, com uma consequente mudança de paradigma: ao fazer do corpo do ator um “fantasma” o dramaturgo propõe uma nova dinâmica interna na atividade teatral, que pretende substituir o corpo pela virtualidade da máscara, fazendo com que o ator deixe de existir corporalmente. Essa estratégia faz com que a arte teatral se torne pura imagem e visão evanescente. Mas Pirandello, como um bom humorista, não vai se contentar em estabelecer apenas uma tese sobre a arte teatral, ele vai, ao mesmo tempo, propor uma antítese para esta sua própria lógica de desmaterialização, alertando as futuras gerações sobre o perigo deste tipo de concepção para a própria existência do teatro. Pois se o teatro deixa de se confrontar com sua realidade material, reduzindo-se a pura imagem, ele finalmente deixará de existir<sup>17</sup>.

A ideia de uma hipertrofia da imagem, do “fantasma” como substituto do ator real, encontra-se hoje no cerne das discussões contemporâneas sobre o espetacular. A rapidez com que novas tecnologias invadem a cena teatral, e nossa sociedade, sobrepondo cada vez mais nossos espaços perceptivos e afetivos - outrora tão bem delineados – provocam uma série de questionamentos sobre a natureza do teatral como, obviamente, provocam novos olhares sobre o comportamento da sociedade contemporânea.

É fato corrente que durante as vanguardas, nos primeiros anos do século XX, todos ou quase todos os paradigmas teóricos que sempre sustentaram o teatro entram em colapso. Ideias como: o teatro como lugar de comunicação e logo de educação civil, moral; o teatro como espelho de uma sociedade e modelo de comportamento; o teatro como lugar onde uma história é contada, como lugar de identificação e de catarse, etc. se esvaziaram, provocando inequivocamente uma perda da identidade teatral. Se toda perda de identidade provoca um espaço vazio, e se todo espaço vazio acaba de algum modo sendo preenchido, podemos dizer que a característica mais marcante do teatro que emergiu a partir das vanguardas foi a contaminação, isto é, o esfumaçar das fronteiras que o separavam das outras artes e, principalmente, da vida.

Olhando para trás, em nossa recente história, verifica-se que as propostas do drama burguês, do romantismo e do naturalismo foram as últimas que conceberam um projeto sólido,

computerized images. This technological interference has provoked results both in the field of images as well as in the rules of how to be an actor.<sup>16</sup>

What I would like to underline in this small reflection is that long before the possibilities opened by these new technologies, Pirandello had already problematized this contamination of the organic being by the artificial, with a consequent change of paradigm. By making the actor's body into a "ghost," the playwright proposes a new internal dynamic in theatrical activity that intends to substitute the body for the virtuality of the mask, causing the actor to cease to exist corporeally. This strategy turns the theatrical art into pure image and evanescent vision. But Pirandello, like a good comedian, is not content in simply establishing a thesis on theatrical art. At the same time, he proposes an antithesis to his own logic of dematerialization, alerting future generations to the danger that this type of conception poses to theatre's very existence. For if theatre ceases to confront its material reality, reducing itself to pure images, it will ultimately cease to exist.<sup>17</sup>

The ideas of an imagistic hypertrophy or of "ghosts" as substitutes for real actors are at the core of contemporary discussions about the spectacular. The speed with which new technologies invade the theatre and our society – increasingly overlapping with our once well-defined perceptive and affective spaces – provokes a series of questions about the nature of theatre that obviously provokes new perspectives on the behavior of contemporary society.

It is true that during the avant-garde movements of the early twentieth century, all or almost all of the theoretical paradigms that always sustained the theatre entered into collapse. Ideas like the theatre as a place of communication, and therefore of civil and moral education; the theatre as a mirror of a society and model of behavior; the theatre as a place in which stories are told; or as a place of identification and catharsis; all of these theories deflated, provoking an unequivocal loss of theatrical identity. If every loss of identity provokes an empty space, and if every empty space is ultimately somehow filled, we can say that the most notable characteristic of the theatre that emerged from the avant-garde movements was of contamination. In other words, there was a blurring of the frontiers that separated theatre from other art forms and, principally, from life.

Looking back at our recent history, we can see that the proposals of bourgeoisie drama, romanticism, and naturalism were the last that conceived of a solid, recognizable and single

reconhecível e unitário em relação à dramaturgia, ao espetáculo, à cenográfica, à interpretação, onde, de fato, uma época inteira podia se reconhecer. Não fomos capazes de produzir um modelo de espaço teatral, como realizado pelo teatro grego ou elisabetano, e nem mesmo uma tipologia teatral, como fez o naturalismo. Não fomos capazes de criar um modelo, mas acabamos produzindo uma infinidade de ideias de teatro. Em contrapartida, nossos recursos críticos em relação ao teatro, ao espetacular, vão se tornando rapidamente obsoletos, pois cada nova ideia de teatro exige um novo olhar crítico para aquela realidade cênica. Ou seja, cada nova experiência, nova ideia, constrói para si sua própria realidade crítica, que sem dúvida nenhuma irá refutar aquele já “velho” modelo de análise, pois este já não dá conta dessa nova experiência.

Entendemos que, a ideia de work-in-progress deve servir também para o crítico/analista da obra artística, pois projetar qualquer modelo de análise a priori ao experimento vivenciado é uma tentação (de certa maneira facilitadora) que deve ser evitada, sob pena de tornar a análise crítica anacrônica ao objeto artístico; não devemos nos esquecer de que a própria característica da modernidade, hipertrofiada no mundo contemporâneo, é conviver lado a lado com diferentes propostas e ideias, sem que uma anule a outra. Por outro lado, se é correto afirmar que pensadores e críticos vivem o temor de ver as categorias de seu pensamento tornarem-se rapidamente obsoletas, ultrapassadas pela velocidade das ideias e inovações no campo teatral, não podemos ser ingênuos e deixar de perceber que o teatro, enquanto produção, responde a leis de mercado, e que estas leis são impostas por aqueles mesmos pensadores e críticos que temem o desmoronamento de suas categorias (além, é claro da pressão exercida pelo público e pelo empresariado). Ou seja, o convívio entre diferentes e novas ideias acaba ganhando uma única forma: a forma de mercado.

Como irá concluir lucidamente Pirandello ao final de sua vida, o teatro se constitui numa arte frágil, sujeita ao seu próprio tempo, privada de qualquer garantia ou segurança que possa dar como certa sua sobrevivência.

## Notas

1 A *dramaturgia tardia* pirandelliana inicia-se a partir de 1925, com a tessitura da peça *Diana e la Tuda*, e é considerada a fase em que o autor se dedicou mais atentamente aos aspectos da cena.

2 Cf Claudio Vicentini, *Pirandello e il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993.

3 Roberto Tessari, *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, p. 190.

project in relation to dramaturgy, the play, scenography, and interpretation. In fact, it is in these aspects that we can recognize an entire era. We were not capable of producing a model of theatrical space, such as that realized by the Greek or Elizabethan theatres, or even a theatrical typology, such as naturalism produced. We were not capable of creating a model, but ultimately, we produced infinite ideas about the theatre. On the other hand, our critical resources in relation to the theatre and the spectacular rapidly became obsolete, as every new idea in the theatre demands a new critical perspective for that scenic reality. In other words, every new experience, or new idea, builds for itself its own critical reality. This reality will without a doubt refute the already “old” model of analysis which does not yet account for this new experience.

We understand that the idea of a work-in-progress must also serve for the analyst or critic of the artistic work. Projecting any mode of analysis *a priori* on a lived experiment is a temptation (to a certain extent a helpful one) that must be avoided, so as not to turn the critical analysis anachronistic to the artistic object. We must not forget that the characteristic of modernity – which has hypertrophied in the contemporary world – is to live side by side with different proposals and ideas without allowing one to annul the other. On the other hand, if it is correct to affirm that thinkers and critics live in fear of seeing their categories of thought become quickly obsolete – overtaken by the speed of ideas and innovations in the field of theatre – we cannot be naïve and cease to perceive that the theatre as production responds to the laws of the market. These laws, in their own right, are imposed by the same thinkers and critics who fear the collapse of their analytical categories (aside, of course, from the pressure that the viewing public and the business sector exert). In other words, the interchange between these new and different ideas finds a new form: the form of the market.

As Pirandello concluded lucidly at the end of his life, theatre is a fragile art, subject to its own time, and deprived of any guarantee or security that could assure its survival.

Tradução: Raphael Soifer

## Notes

1 Late Pirandellian dramaturgy begins from 1925, with the tessitura of the piece *Diana e la Tuda*, and is considered the phase in which the author most attentively dedicated himself to aspects of the scenic event.

2 Cf Claudio Vicentini, *Pirandello e il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993.

3 Roberto Tessari, *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, p. 190.

- 4 Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Mayenne: Actes Sud, 1995, p. 159.
- 5 A descrição do método encontrando-se parcialmente documentada no livro *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Laterza, 1988. E também nos testemunhos de alguns dos atores que participavam de seus experimentos (Gorcakov, Toporkov). Não temos conhecimento de uma tradução do livro para o português. Existe uma tradução em espanhol, de 1977, *El Trabajo del Actor sobre su papel*.
- 6 C. Stanislávski, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, op. cit., p. 232-234.
- 7 V. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni* (1949), a cura di F. Malcovati, Milano, Ubilibri, 1991, p. 137 e 139.
- 8 Cf Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2007. Entre Pirandello e Craig existe um ponto de vista em comum: o desapontamento dos dois em relação ao ator. Para ambos, o ator interferia na fruição da criação artística.
- 9 Como exemplos mais evidentes desta via para a desumanização do ator, citamos: a marionete de Kleist; a Supermarionete (Übermarionette) de Craig; o ator biomecânico de Meyerhold; os bailarinos geométricos de Schelemmer; e o teatro sintético/tecnológico dos futuristas.
- 10 Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, vol. IV, Milano, Mondadori, 2007, p. 904.
- 11 Claudio Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, op. cit., p. 200-201.
- 12 Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, vol. IV, op. cit., p. 884-885.
- 13 Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995. O sentido de máscara acatado por nós não se refere ao artefato que encobre o rosto ou partes do rosto e do corpo, mas ao estatuto de metáfora, na ideia de ausência do ator e sua ocupação pelo personagem.
- 14 Claudio Meldolesi, *Mettere in scena Pirandello: il valore della trasmutabilità*, in *Fra Totó e Gadda, sei invenzioni sprecafe dal teatro italiano*, Roma: Bulzoni, 1997, p. 147.
- 15 Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 123.
- 16 Cf Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La Scène et les images*, CNRS éd., coll. Arts du spectacle/Les Voies de la création théâtrale, 2001.
- 17 Cf Martha Ribeiro, *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2010.

## Referências

- ALLEGRI, Luigi. *La drammaturgia da Diderot a Beckett*. 12. ed. Bari: Editori Laterza, 2006.
- ALONGE, Roberto. *Luigi Pirandello, il teatro del XX secolo*. Bari: Editori Laterza, 1977.
- BARATTO, Mario. *Le théâtre de Pirandello*. Paris: Debresse, 1957. p. 05-43.
- 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.
- CASTRIS, Massimo. *Pirandello ottanta*. A cura di Ettore Capriolo. Milano: Ubilibri, 1981.
- D'AMICO, Alessandro; TINTERRI, Alessandro. *Pirandello capocomico: La compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928*. Palermo: Sellerio, 1987.

4 Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Mayenne: Actes Sud, 1995, p. 159.

5 The description of this method is partially documented in the book *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Laterza, 1988. There are also statements from some of the actors who participated in these experiments (such as Gorcakov and Toporkov). There does not seem to be a Portuguese translation, but a Spanish version was published in 1977: *El Trabajo del Actor sobre su papel*.

6 C. Stanislávski, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, op. cit., p. 232-234.

7 V. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni* (1949), a cura di F. Malcovati, Milano, Ubulibri, 1991, p. 137 e 139.

8 Cf Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2007. Pirandello and Craig share one common point of view: the two are disappointed in the actor. For both, the actor interferes in the fruition of artistic creation.

9 Among the most evident examples of this path of dehumanizing the actor are: Kleist's marionette, Craig's Supermarionette (Übermarionette); Meyerhold's biomechanic actor; Schelemmer's geometric dancers; and the Futurists' synthetic/technological theatre.

10 Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, vol. IV, Milano, Mondadori, 2007, p. 904.

11 Claudio Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, op. cit., p. 200-201.

12 Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, vol. IV, op. cit., p. 884-885.

13 Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995. Here, the meaning of the mask does not refer to the artfcat that covers the face or other parts of the body. Instead, it is a metaphor for the absence of the actor and the actor's takeover by the character.

14 Claudio Meldolesi, *Mettere in scena Pirandello: il valore della trasmutabilità*, in *Fra Totò e Gadda, sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma: Bulzoni, 1997, p. 147.

15 Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 123.

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

17 Cf Martha Ribeiro, *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2010.

## References

ALLEGRI, Luigi. **La drammaturgia da Diderot a Beckett**. 12. ed. Bari: Editori Laterza, 2006.

ALONGE, Roberto. **Luigi Pirandello, il teatro del XX secolo**. Bari: Editori Laterza, 1977.

BARATTO, Mario. **Le théâtre de Pirandello**. Paris: Debresse, 1957. p. 05-43.

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.

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

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

- GUINSBURG, Jacó (org). Pirandello: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MARINIS, Marco. *Capire il teatro, lineamenti di una nuova teatologia*. 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 sprecaite dal teatro italiano*. Roma: Bulzoni, 1987. p. 141-161.
- 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*, vol. IV. A cura di Alessandro D'Amico. Milano: Mondadori, 2007.
- 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.
- RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2010
- RUFFINI, Franco. *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma-Bari: Laterza, 2005.
- 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.

- GUINSBURG, Jacó (org). **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MARINIS, Marco. **Capire il teatro, lineamenti di una nuova teatologia**. 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.
- MELDOLES, 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.
- 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**. Moscu: 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**, vol. IV. A cura di Alessandro D'Amico. Milano: Mondadori, 2007.
- 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.
- RIBEIRO, Martha. **Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba**. Editora Perspectiva: São Paulo, 2010
- RUFFINI, Franco. **Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé**. Roma-Bari: Laterza, 2005.
- 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.