

LUIGI PIRANDELLO E A RECEPÇÃO  
DA SUA OBRA EM PORTUGAL



# LUIGI PIRANDELLO E A RECEPÇÃO DA SUA OBRA EM PORTUGAL

Coordenação de Rita Marnoto

INSTITUTO DE ESTUDOS ITALIANOS  
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Título: *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*  
Coordenação e tradução: Rita Marnoto  
Edição: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade  
de Coimbra  
Série: “Leonardo”, 4  
Coordenação da Série “Leonardo”: Rita Marnoto  
Design e produção editorial: FBA, Ferrand, Bicker & Associados  
Impressão e acabamento: ??????????  
Data de edição: 2007  
ISBN: 978-972-95222-3-9  
Depósito Legal: ??????/07

Com o especial apoio do Instituto Italiano de Cultura

## INTRODUÇÃO

NO PANORAMA ARTÍSTICO e cultural da modernidade, o nome de Luigi Pirandello ocupa um lugar de primeiro plano, pela acuidade com que coloca e interpreta todas as grandes questões envolvidas por um contexto internacional denso e complexo. Mestre do ensaio, da escrita teatral, da poesia, do conto, da novela, do romance e da cena, o escritor siciliano foi distinguido em 1934 com o Prémio Nobel da Literatura, integrando uma galeria da qual fazem parte Giosuè Carducci (1906), Grazia Deledda (1926), Salvatore Quasimodo (1959), Eugenio Montale (1975) e, mais recentemente, Dario Fo (1997).

Pirandello visitou Coimbra e a sua Universidade no dia 26 de Setembro 1931. Veio a Portugal a convite de António Ferro, por ocasião do *V Congresso Internacional da Crítica*, que reuniu no Estoril e depois percorreu vários pontos do país. O seu programa compreendia também espectáculos de cinema, com a projecção de *Douro, faina fluvial* de Manoel de Oliveira e *A Severa* de Leitão de Barros, e de teatro, merecendo particular destaque a estreia mundial, em português, de *Um sonho (mas talvez não)*. A peça foi representada no Teatro Nacional, com interpretação de Amélia Rey-Colaço e Samwell Dinis, numa sessão em que Pirandello foi homenageado com a ordem de Santiago da Espada. Em Coimbra, os congressistas deram um passeio por Vale de Canas e pelo Penedo da Saudade, tiveram honras de recepção na Universidade e no Museu Machado de Castro, almoçaram no Astória e partiram para o Porto.

O teatro de Pirandello tinha pela primeira vez subido aos palcos portugueses no ano de 1923, quando a peça *Sei personaggi in cerca d'autore* foi representada em Lisboa, no âmbito da digressão internacional da companhia de Dario Niccodemi. Mas a recepção da sua obra abrange campos que, pela sua vastidão, em muito superam o âmbito do espectáculo, deixando em aberto um campo de estudos tão vasto quanto aliciente. Disso são exemplo o recente volume de Maria José

de Lancaster, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, ou a correspondência, até hoje inédita, que nos anos vinte foi trocada entre os procuradores de Pirandello e o editor e jornalista português Acúrcio Pereira, cujos originais foram trazidos ao Terceiro Encontro de Italianística por Giuseppe Mea e são editados, *infra*, por Pietro Frassica.

Os ensaios reunidos neste volume são as conferências apresentadas ao colóquio *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*. Desde 2003 que o Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra tem vindo a organizar regularmente os Encontros de Italianística, fórum que promove a discussão e a troca de ideias entre todos aqueles que, em Portugal, se interessam pelos estudos italianos e pelo intercâmbio cultural luso-italiano, no seu contexto europeu e internacional. O Terceiro Encontro de Italianística, *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*, realizou-se em Coimbra a 20 e 21 de Outubro de 2005. Com a edição dos seus trabalhos, pretende-se proporcionar a um público mais vasto o conhecimento de um autor que, em Portugal, tantas vezes apenas é perspectivado de forma aproximativa. Nesse sentido, os ensaios de Joseph Farrell (Universidade de Strathclyde, Glasgow, UK) e de Pietro Frassica (Universidade de Princeton, USA) expõem linhas de investigação e tendências críticas que actualmente estão a ser desenvolvidas em torno de domínios fulcrais da actividade de Pirandello. Quanto à sua presença em Portugal, Maria José de Lancaster (Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras da Universidade de Pisa, IT) apresenta os resultados de pesquisas que há vários anos tem vindo a efectuar acerca da viagem de Pirandello; Roberto Francavilla (Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Siena, IT) retoma o paralelo com Fernando Pessoa; Manuel Ferro (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) estuda os seus ecos no teatro da primeira metade do século XX; Rita Marnoto (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) refere-se à recepção de *Il fu Mattia Pascal*, considerando o diálogo falhado de Antonio Tabucchi, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*; Fernando Mora Ramos (Teatro da Rainha) reflecte sobre a sua própria experiência, enquanto encenador de Pirandello; e Pietro Frassica apresenta a correspondência trocada entre Acúrcio Pereira e os procuradores de Pirandello, pelo que diz

respeito aos direitos de autor da sua obra, num delicado momento de charneira, quando o chileno Manuel Aguirre, casado com a sua filha, Lietta, é substituído nesse encargo pelo seu filho, Stefano Pirandello. No objectivo de levar a um público tanto quanto possível alargado o tema do Terceiro Encontro de Italianística, deu-se preferência à tradução e antepôs-se a este conjunto de ensaios um texto-guia para o estudo do escritor italiano, onde o seu percurso intelectual é apresentado em correlação com a história da crítica e se incluem também orientações bibliográficas seleccionadas.

São muitos os motivos em virtude dos quais qualquer agradecimento que possa ser dirigido a quantos participaram no Terceiro Encontro de Italianística fica muito aquém da possibilidade de exprimir o sentido de dedicação cultural e académica com que o fizeram. Esse limite é motivo de uma alegria intelectual que, para o Instituto de Estudos Italianos, se traduz em forte incentivo não só à prossecução destes Encontros, como também ao incremento da colecção *Leonardo*. A Fernando Matos, Fernando Mora Ramos, Giuseppe Mea, João Pedro Vaz, Joseph Farrell, Maria José de Lancastre, Pietro Frassica, Roberto Francavilla e aos colegas do Instituto de Estudos Italianos, Alberto Sismondini, Lino Mioni e Manuel Ferro, são dedicados os frutos deste trabalho. À Reitoria da Universidade de Coimbra, à Fundação Calouste Gulbenkian, à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, ao Instituto Italiano de Cultura, à Universidade de Princeton e à Universidade de Strathclyde, agradece-se o apoio concedido.

RITA MARNOTO



# LUIGI PIRANDELLO

RITA MARNOTO



## 1. PERCURSO DE UMA VIDA E DE TANTAS PERSONAGENS

LUIGI PIRANDELLO nasceu na Sicília a 28 de Junho de 1867 e faleceu em Roma a 10 de Dezembro de 1936. A sua família vivia em Girgenti, uma pequena cidade do Sul da Sicília que a partir de 1927 se passou a chamar Agrigento, que era o seu nome antigo. Naquele ano de 1867, havia cólera na cidade, razão pela qual a sua mãe se retirou, por precaução, para uma propriedade rural, que era pertença do marido, situada nos arredores. O nome do lugar é, no falar local, Càvuso, forma dialectal directamente derivada da palavra grega *Caos*. Foi nessa localidade que nasceu o escritor italiano que, em 1934, recebeu o Prémio Nobel da Literatura.

O melhor retrato que de Pirandello se pode apresentar é o que ele próprio de si traçou. Foi encontrado entre os vários papéis do seu espólio, num conjunto de folhas soltas dactilografadas, sem que seja possível datar a sua redacção com segurança:

Não gosto de falar nas costas de ninguém e por isso, agora que prevejo que a minha partida esteja próxima, vou dizer a todos, cara a cara, as informações que darei se noutra lugar me forem pedidas notícias acerca desta minha involuntária estadia à face da Terra, onde numa noite de Junho caí como um pirilampo, por baixo de um grande pinheiro solitário, num campo de oliveiras sarracenas que fica na borda de um planalto de argila azul, debruçado sobre o mar africano. Sabe-se, os pirilampos, como são. A noite, a sua escuridão, parece que a faça para eles que, voando não se sabe por onde, ora para aqui, ora para acolá, abrem por um momento aquele seu lânguido jorro de luz verde. De vez em quando, cai um e vê-se e não se vê aquele seu verde suspiro de luz na terra que parece perdidamente longe. Assim caí eu ali naquela noite de Junho, quando tantos outros pirilampos amarelos entrelu-

ziam numa colina onde havia uma cidade que, naquele ano, sofria de uma grande mortandade. Com o susto que apanhou por causa dessa grande calamidade, minha mãe trazia-me ao mundo antes do tempo previsto, naquela solitária e longínqua aldeia onde se tinha refugiado. Um dos meus tios ia por aqueles campos com uma lanterna na mão à procura de uma mulher que ajudasse minha mãe a pôr-me no mundo. Mas minha mãe já se tinha ajudado por si própria e eu nasci antes de o meu tio regressar com a mulher. Tirado do campo, o meu nascimento foi registado na pequena cidade situada na colina. Entre as tantas pessoas que naquele ano diariamente morriam, um que nascia era como uma reaparição à qual era dada tanto mais importância, quanto mais era insignificante e mesquinha. Penso, porém, que era coisa certa para os outros, que devia nascer ali e não noutra sítio e que não podia nascer nem antes nem depois, mas confesso que acerca de todas estas coisas não tenho uma ideia precisa, nem tão pouco espero vir a tê-la. Minha mãe, que entre vivos e mortos, meninos e meninas, deu ao mundo nove filhos, nem ela nunca teve a certeza de que, para além da longa pena de os trazer dentro de si e das dores do parto, neles tivesse posto algo mais para lhes dar vida. Sabia bem que a vida, quem a dá e como a dá no habitual acto de procriação, é um mistério impenetrável ao qual tinha ficado alheia, apesar de nele ter participado cegamente. Amou sempre as suas criaturas, mesmo quando, sem o poder sentir, compreendeu que já não lhe pertenciam, e ficou como se fosse uma dessas criaturas, também ela uma criança, mas que perdeu algo para sempre e guardou a dor de apenas pertencer a si própria. Porque cada um, a certo ponto, sai do mistério do seu nascimento natural que ainda dura algum tempo depois de se nascer e, perante a incerteza de tudo, começa a nascer sozinho, para si próprio, e a formar, conforme pode, a própria vida, só: daquela solidão da qual se tem uma terrível consciência quando se está prestes a morrer.

Ora, eu não direi nada acerca da minha vida que, tal como a de qualquer outro, não tenha nenhuma importância, pelo menos do ponto de vista a partir do qual a quis olhar. De resto, já nem a vejo. Existe, enfim, com toda a Terra, como se não fosse nada. Será esta a razão pela qual não poderei dar qualquer informação acerca dela. Mal me liberte de toda a ilusão dos sentidos, serei como aquele indelével salpico imprevisto no qual se extingue uma bola de sabão. Luz e cor, movimento. Tudo será como nada. E silêncio.

*Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra, Saggi, poesie, scritti vari*, pp. 1105-1106

Este apontamento condensa aspectos essenciais para a caracterização do escritor. A partir do plano vivencial, ilumina a relação entre sujeito e objecto, o estatuto da ficção, os grandes temas e motivos que animam a sua obra, o seu fundo antropológico, a sua poética e o seu enquadramento histórico-literário. Ao falar de si como se fosse uma personagem, Pirandello apresenta temas, situações e motivos míticos que percorrem, transversalmente, todo o seu itinerário intelectual. O auto-retrato é construído a partir de um sentido geral de desdobramento e, da mesma feita, de distanciamento, que é transmitido através de elementos primordiais e onde ressalta, à transparência, o ambiente da sua terra natal. Do início ao fim do texto, fala de si como se fosse outro, colocando o seu nascimento ao mesmo nível do de uma personagem de ficção, semelhante às tantas que criou. Imerso num clima de fantasia que nunca nega a realidade, enquanto parte integrante de uma natureza vital, nela surpreende estranhezas que estimulam o interesse pela perscrutação dos seus interstícios. É um mistério oculto que afunda as suas raízes em histórias de pirilampos, envolvido por uma paisagem em que o Sul da Europa se mistura com os ecos de uma África onde latejam as origens da civilização mediterrânica. Mas a história estende-se por horizontes bem mais amplos, que desdobram a fluidez dos percursos que, da pequena localidade siciliana onde nasceu, o levaram pelo mundo fora. O texto retoma um relato autobiográfico, bastante semelhante, de um grande narrador inglês do século XIX, Thomas De Quincey.

A identidade do interlocutor que imagina encontrar no outro mundo, no mundo dos mortos, podemos supor, não é especificada. Mais importante do que isso, é a situação dialógica em si mesma. Ao falar de si, é como se falasse de um outro, cuja identidade está profundamente dependente da sua ligação às outras pessoas, ou seja, de uma relação de alteridade. Nasceu naquele dia, em Caos, apesar de o seu nascimento ter sido registado em Girgenti, por vontade alheia. Gera-se então um impasse. A força da natureza que o trouxe ao mundo, misteriosa e avassaladora, às vezes reconfortante, às vezes terrível, confronta-se com a sua própria forma de estar e com a alteridade que nela se aloja. Vão sendo progressivamente inundadas por uma melancólica solidão, temperada pela ironia da distância. Desta feita, a situação dialógica inicialmente criada acaba por se esboroar e

o todo dilui-se numa zona franca de símbolos em transe: luz, cor e movimento, o tudo e o nada, nascimento e morte, a palavra e o silêncio que conta.

No caos onde tem origem a vida, todas as formas existem como possibilidade. Todavia, facto é que quem nasce traz consigo uma forma que não escolheu, tal como a personagem de ficção não escolhe o papel que lhe é dado, mas lhe tolhe o livre movimento. O confronto entre as possibilidades do ser e o carácter fixo da forma que o contém, captado pelo crítico Adriano Tilgher, continua a ser uma das mais profícuas chaves de leitura do seu percurso de vida. Entre o movimento contínuo do ser e o cariz irremediavelmente fechado das formas que o transportam (a superfície das coisas, a rigidez de corpos e objectos, a cadeia dos significantes), não há conciliação possível. A existência carrega consigo uma irremediável fractura original. Vai sendo camuflada através da máscara, aliás, das várias máscaras que o homem carrega, mas que nunca lhe oferecem uma resposta definitiva. Acentuam antes a dimensão irónica, ridícula, da vida: *humorística*, na conceptualização de Pirandello. Sem significar uma solução para essa desfocagem, a máscara converte o escritor e as suas personagens em seres numa constante atitude de procura, condenados a viver *no limiar*.

O universo vivencial, antropológico e literário de Pirandello é o da pluralidade. Acompanhou as grandes tendências do seu tempo, mas acabou por criar um universo literário *seu*, bem definido, dotado de uma identidade tão forte que gerou uma corrente específica: o *pirandellismo*. Os grandes temas do Modernismo, da fragmentação ao desdobramento de alteridade [Artaud, Gardair, Ferroni], palpitam numa *sicilianidade* [Sciascia] feita de mistérios impenetráveis, para iluminarem aquele friso social da Itália de finais do século XIX e inícios do século XX. Trabalhou essa pluralidade de vectores munido de uma bagagem cultural de peso. Ao observar hábitos, costumes, monumentos e paisagens naturais, leva consigo as leituras dos autores da Antiguidade grega e romana. Contacta de perto com o clima *mittel-europeu* durante os anos da sua juventude, quando estuda na Universidade de Bona, e mais tarde viaja pela América e pelo resto da Europa. Observa os modos de vida da burguesia de Roma ou de Turim com a mesma atenção que dava às sagas dos contadores de histórias e aos espectáculos de marionetas da sua terra natal.

A Sicília de Pirandello não é uma Sicília folclórica, regionalista e pitoresca, construída a partir de arquétipos artificiais e falseadores. Gramsci mostrou como a sua sicilianidade se articula perfeitamente com a esfera do cosmopolitismo, motivo pelo qual é, ao mesmo tempo, um escritor siciliano, italiano e europeu. Pela sua localização geográfica, a Sicília é o coração do Mediterrâneo. Aliás, os pontos altos da sua história coincidem com aqueles momentos privilegiados em que se erigiu em lugar de encontro entre regional e supra-regional. Foi no Sul da Península Itálica que, em inícios do século XIII, surgiu o primeiro grupo de poetas que usou um vulgar italiano como língua literária, os poetas sicilianos. Reuniram-se em torno da figura do imperador Frederico II, foco dinamizador de uma corte verdadeiramente transcultural. Esse prestígio muito deve à variedade dos estímulos recebidos, vindos do Oriente mediterrânico, do mundo árabe, dos territórios alemães ou da Provença. A Sicília de Pirandello estende-se até às profundezas dos tempos: a civilização pré-histórica, os povos dóricos, a ocupação grega, a presença árabe. A sua dedicação à terra natal não é mera emoção e nada tem a ver com uma atitude bairrista. Levou-o a um trabalho intelectual e de investigação no campo da linguística. Estudou, em particular, o dialecto de Agrigento, para o qual traduziu, directamente do grego antigo, *O Ciclope* de Eurípidés, depois encenado por Nino Martoglio com a companhia *Teatro Mediterraneo*.

As modalidades de relacionamento social, o fulcro das intrigas e as tensões que vão animando as páginas da sua obra remetem para os hábitos de vida e os costumes de uma sociedade arcaica que a crítica tem vindo a identificar com a siciliana, notando, da mesma feita, que afinal esses conotados também reflectem perfeitamente os estilos de vida da burguesia que vive nos grandes centros urbanos. Revelam hábitos sociais marcados por inibições e interditos, mecanismos de controle de uma opinião social deformada e deformadora, fantasias grotescas e experiências de solidão. Essa *pequena Itália* pode ser a Sicília, pode partir da Sicília, mas o contraponto entre o caso e a norma é construído com uma tal destreza literária que as deformações que a burguesia siciliana carrega consigo reflectem, na verdade, os vícios das classes instaladas de Roma ou de outros grandes centros.

A criada que o educou, Maria Stella, nutria a sua fantasia com as ricas histórias do imaginário popular da ilha. Quando era pequeno e

fazia teatro em casa com os irmãos, gostava de pôr em cena personagens demoníacas. Essas lendas e esses mitos ilhéus reaparecerão em muitas das suas obras. A quem tem de percorrer caminhos perigosos, servem de guia seres do outro mundo, como acontece a Mariagrazia Ajello, em *Lo storno e l'angelo Centuno*, que é acompanhada por um esquadrão de almas do Purgatório e por um Anjo que lhe anuncia que morrerá quando chegar ao seu destino. E assim é de facto. *La nuova colonia* traz à ribalta um temor ancestral, o do mar a engolir a ilha. Noutros casos, são directamente representados problemas sociais concretos: a dureza do trabalho mineiro em *Ciàula scopre la luna*, a insurreiçãõ dos *Fasci Siciliani* contra a miséria dos trabalhadores das minas e do campo em *I vecchi e i giovani*, a condiçãõ subalterna da mulher em *L'esclusa*. Neste caso, Pirandello mostra uma certa compreensãõ pela capitulaçãõ da protagonista, envolvida nas maquinações do masculino. De uma geral empatia com o feminino, em *L'uomo, la bestia e la virtù* passa-se a uma cumplicidade corrosiva com a mulher que engana o marido embarcaçõ. Por sua vez, a personagem da Enteeda que em *Sei personaggi in cerca d'autore* garante a sobrevivência frequentando a casa de Madama Pace, ou Maddalena, a tontinha de *I Giganti della Montagna* que traz na face o sorriso do prazer que dá e que recebe, inspiram sentimentos de protecçãõ. Já a carga erótica de Fulvia Gelli em *Come prima, meglio di prima* e da Sara de *Lazzaro* implica situações que, do cenário siciliano, se estendem ao quadro da burguesia cidadina. Todavia, quando as mulheres chamam a si o poder que lhes é negado, a sua imagem torna-se malévola. Em *La favola del figlio cambiato*, vagueiam pelas casas alheias e roubam criançãs, pondo a descoberto uma natureza perversa e deturpada.

Quanto ao enquadramento social de família, Pirandello nasceu num agregado pertencente aos estratos daquela nova burguesia em ascensãõ que se formou com o *Risorgimento*. Este movimento de unificaçãõ culminou com a fundaçãõ formal do Estado italiano em 1861, pelo rei Vittorio Emanuele da casa de Savoia, apoiado em Garibaldi, o seu braço armado popular. No Sul, foi particularmente renhida a luta travada entre um poder que se estendia a partir do Norte, o Piemonte e a Turim dos Savoia, e a dinastia que há vários séculos governava aquele território, os Bourbon. A mãe pertencia a uma família que se orgulhava de ter combatido heroicamente pela unificaçãõ, os Ricci Gramitto.

Um dos tios maternos de Pirandello tinha lutado ao lado de Garibaldi em Aspromonte, a batalha de 1862 na qual as suas tropas foram destruídas pelo exército de Vittorio Emanuele, com receio que o Comandante instalasse uma república jacobina na Sicília. Por sua vez, o pai de Pirandello geria actividades de extracção e comercialização de enxofre em Agrigento, procurando tirar o melhor partido das oportunidades que, no clima pós-*Risorgimento*, eram oferecidas à expansão da burguesia.

Depois de ter completado o liceu em Palermo, frequenta a Universidade de Palermo durante um breve período e daí passa à Faculdade de Letras da Universidade de Roma, *La Sapienza*. Estranha o ambiente universitário romano e entra em conflito com o Director da Faculdade. Segue então os conselhos do filólogo Ernesto Monaci e parte para a Alemanha, para a Universidade de Bona, uma estadia que é possibilitada pela largueza de meios da sua família. Licencia-se em Filologia Românica nessa Universidade alemã em 1891 com uma tese, escrita em alemão, sobre o dialecto da sua terra natal, *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*. O siciliano que deixa a sua ilha mas não se adapta ao ambiente universitário romano vai encontrar um meio intelectual que lhe é congénere e do qual recebe fundamentais estímulos numa Alemanha distante. Entretanto, saem as suas primeiras edições, em Palermo, que são livros de poesia: *Mal giocondo* (1889) e *Pasqua di Gea* (1891). Interessa-se por Goethe e traduz as suas *Elegias romanas* que publica em 1896.

De regresso, estabelece-se em Roma, a cidade onde irá residir ao longo de toda a sua vida, apesar de se deslocar regularmente à Sicília e de todo o trabalho que veio a desenvolver no estrangeiro. A sua personalidade é muito discreta, os seus hábitos de vida e a sua casa são de uma simplicidade a toda a prova. Quem o conheceu de perto, diz que tinha aquele ar afável e sério de quem está em constante reflexão. Convive com o grupo de intelectuais, quase todos eles oriundos do Sul, reunido em torno de Luigi Capuana e de Ugo Fleres, dois meridionais que residem em Roma, figuras-chave da cultura italiana do tempo. Fleres (Messina, 1857 – Roma, 1939) foi jornalista e escritor. Capuana (Míneo, Catânia, 1839 – Catânia, 1915) é, juntamente com Giovanni Verga (Catânia, 1840 – 1922), uma figura de proa do *Verismo*, designação pela qual é conhecida a narrativa oitocentista italiana de pendor

realista. A ligação de Pirandello a esse grupo não será alheia à exploração mais intensa que passará a fazer da vertente narrativa, bem como à maior atenção que passa a dar ao ambiente onde a personagem se enquadra. Em 1893, escreve o seu primeiro romance, *Marta Ajala*, que se passa na Sicília e sairá em 1901 com o título *L'esclusa*. Em 1895, escreve o segundo, *Il turno*. Entretanto, vai publicando contos dispersos que depois reúne em volume. Assim continuará a fazer ao longo de toda a sua vida. Primeiro edita esses textos de medida breve em publicações dispersas e depois agrega-os em livro autónomo.

Em 1901, casa com Maria Antonietta Portulano, filha de um abastado empreendedor da actividade mineira, sócio de seu pai. Era órfã de mãe, tendo recebido uma educação severa nos meios religiosos em que fora criada. As cláusulas financeiras da união foram cuidadosamente combinadas pelas famílias. Casaram em Agrigento e foram viver para Roma, onde nasceram os seus três filhos. Stefano, o mais velho, foi autor de peças de teatro e acompanhou o pai em vários momentos do seu percurso intelectual. Usou o pseudónimo de Stefano Landi. O mais novo, Fausto, distinguiu-se como pintor. As suas telas, que manifestam uma evolução do Expressionismo para Neocubismo, encontram-se expostas nos grandes museus da Europa e da América. Por sua vez, Rosalía, chamada Lietta, casou com um diplomata chileno, viveu na América do Sul e manteve com o pai uma relação tão intensa quanto tumultuosa. A crítica tem tido alguma dificuldade em esclarecer os seus contornos, mas a edição da breve correspondência inédita, pertencente ao arquivo pessoal de Giuseppe Mea, trocada entre os representantes de Pirandello e o editor português Acúrcio Pereira, que é feita *infra*, neste volume, por Pietro Frassica, vem lançar nova luz sobre o assunto.

Em Roma, Pirandello divide-se entre várias actividades. Desde 1897 que era professor no *Istituto Superiore del Magistero*, instituição que formava docentes para o ensino primário e que, naquela época, se destinava a mulheres. Colabora em jornais e revistas com artigos de crítica, pequenos ensaios e contos.

Maria Antonietta Portulano possuía uma saúde muito frágil e a sua forte ligação ao ancestral mundo siciliano, no que de mais ameaçador tinha, impedia-a de compreender a dimensão cosmopolita da metrópole romana. Quando, em 1903, há uma inundação na mina, o pai de Pirandello perde todos os seus investimentos, incluindo o livre uso que

fizera do dote de Maria Antonietta. Ao receber a notícia, o seu estado de saúde física e mental agudiza-se. Sofre uma paralisia e é perturbada por graves crises de paranóia. Vive obcecada pelo ciúme e imagina cenas que envolvem as alunas do Instituto onde o marido ensina e até a própria família. Esta situação irá determinar uma repentina mudança nos hábitos de vida de Pirandello. A crítica biografista atribui-lhe uma importância exagerada. Contudo, é bem plausível que toda essa situação familiar tenha apurado a sua sensibilidade a certos temas. Pirandello vive num ambiente onde a própria mulher o trata como se ele fosse um outro, em crises de alucinação onde afloram os mais assustadores fantasmas de uma Sicília profunda. Quando a peça *Sei personaggi in cerca d'autore* é pela primeira vez representada em Roma no Teatro della Valle pela companhia de Dario Niccodemi, o público, chocado por um espectáculo que não segue os cânones teatrais correntes, grita, *Manicomio! Manicomio!*

Subitamente privado do apoio financeiro da família, tem de assegurar a subsistência da casa. Desdobra-se em explicações e aulas, dando primazia à colaboração paga em revistas periódicas e na imprensa. Além disso, intensifica a sua produção narrativa, com numerosos contos e com obras de maior fôlego, *Il fu Mattia Pascal* (1904), *I vecchi e i giovani* (1909, 1913), *Suo marito* (1911), *Si gira...* (1915 e 1925, sob título *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), e publica os volumes de ensaios, *Arte e scienza* e *L'umorismo* (1908). Aliás, o romance *Si gira...* surge na sequência da sua colaboração com os circuitos cinematográficos, escrevendo textos e indicando temas a tratar. A tenacidade com que se dedica ao trabalho de crítico e de escritor é recompensada pela sua favorável recepção. A publicação das suas obras é assumida pelo editor Treves de Milão, em 1908, e no ano seguinte consegue o ambicionado lugar de colaborador no *Corriere della Sera* que manterá até ao fim da sua vida.

Pirandello chega à grande cena teatral depois de se ter celebrado como narrador e como crítico. Não quer isto dizer, de modo nenhum, que a esfera dos palcos lhe fosse estranha. Na verdade, apesar de ter feito algumas incursões nesse domínio, nunca tinha tido grandes possibilidades de passar da escrita dramática para a cena. Teria sido Nino Martoglio, em particular, quem o levou a dedicar-se com mais afinco a essa área da sua produção. Nino Martoglio

(Belpasso, Catânia, 1870 – Catânia, 1921), além de escritor e jornalista, foi um dos mais importantes actores do seu tempo. Incentivou Pirandello a passar ao teatro o conto *Lumie di Sicilia*, que em 1910 leva à cena em Roma juntamente com *La morsa*, que também é um acto único. De Roma, o teatro de Pirandello chega a Milão com a sua primeira comédia em três actos, *Se non così ...*, em 1915.

Os anos seguintes são agitados por mais preocupações e desgostos de ordem familiar. Em 1915, morre a sua mãe. O filho Stefano está na frente de Guerra e será depois enviado para um campo de concentração. As condições de saúde mental da mulher são cada vez mais graves. Quando Stefano regressa, em 1919, a família decide interná-la numa instituição para doentes mentais, seguindo as indicações há muito dadas pelos médicos. É instalada numa artéria central de Roma situada perto de sua casa e lá permanecerá até ao momento da sua morte, em 1959. Para Pirandello, são anos de grande dedicação ao teatro. Experimenta, de novo, retomar o texto de contos que já tinha escrito para deles tirar peças. *Pensaci, Giacuminu!*, em siciliano, foi elaborada a partir do conto em italiano que tem o título correspondente. Angelo Musco encenou-a em Roma em 1916. Seguem-se-lhe, no mesmo ano, *'A birritta cu' i ciancianeddi*, em siciliano, que tem por precedente mais dois contos, e *Liola*, em dialecto de Agrigento, tirada de um capítulo de *Il fu Mattia Pascal*. São postas em cena logo a seguir, também em Roma, pela mesma companhia. Angelo Musco (Catânia, 1872 – Milão, 1937) era um actor dotado de excepcional talento para as partes cómicas, às quais conferia particular expressividade quando as falas eram em dialecto, como neste caso. Os êxitos teatrais alinhavam-se uns a seguir aos outros: *Così è (se vi pare)*, *Il piacere dell'onestà*, *Il giuoco delle parti*, *L'uomo, la bestia e la virtù*, etc. [vd. “Quadro cronológico do teatro de Pirandello”, *infra*].

Luigi Pirandello tem então cerca de cinquenta anos e é um autor apreciado e reconhecido. Até aos inícios da década de 1920, manteve-se afastado da política. No entanto, os ideais que partilhava seriam aqueles mesmos ideais patrióticos acalentados pelas camadas sociais burguesas que tinham apoiado o *Risorgimento*. Os seus valores eram os de uma família que tinha participado em Aspromonte e que sentia antipatia pelo estrato clerical e pela antiga nobreza. Não se identificava, contudo, com os sucessivos governos de Giovanni Giolitti, porque o

seu programa liberal servia de capa a uma crescente corrupção econômica. Descrente na retórica dos belos discursos e num debate de ideias que, em seu entender, era mera fachada, para ele a classe política que governava a Itália não era capaz de levar por diante o plano de unificação e de desenvolvimento nacional traçado pelos homens do *Risorgimento*. Todavia, também não se revia nem nas alternativas idealistas de Benedetto Croce (Pescasseroli, 1866 – Nápoles, 1952), que, aliás, não apreciou o seu teatro, nem muito menos naquelas tendências irracionais que lhe pareciam desembocar num vazio absoluto, nem num esteticismo cuja beleza formal era, para ele, um mero artifício falseador. Esse distanciamento em relação a correntes que, naquele momento, se encontravam genericamente difundidas nos meios intelectuais não é sinal de soberba. Pelo contrário, exprime a têtpera de um homem que se considerava demasiado pequeno para se enquadrar em qualquer uma delas.

As suas opções são ideológicas num sentido muito amplo, envolvendo simultaneamente anseios de ordem político-partidária, estético-literária e profissional. A noção de que os grandes ideais do *Risorgimento* estavam por cumprir e o desencanto resultante da acção dos sucessivos governos liberais, associados a uma ideologia de base socialmente conservadora, transmutam-se, com o fim da Primeira Guerra, na crença num padrão de vida enérgico, capaz de retomar e de pôr em prática os ideais patrióticos de um *Risorgimento* por completar. A esse propósito, tem vindo a ser posta em relevo a sua sintonia com a corrente vitalista que então era genericamente veiculada por vários movimentos de vanguarda, nomeadamente pelo Futurismo. Este elo poderá explicar a complexidade da sua ligação ao Fascismo, tanto nas suas implicações conceptuais como nas suas implicações literárias. As contínuas metamorfoses da vida são, para o escritor, uma cadeia dialéctica carente de solução, quer no que tem de ridículo, quer no que tem de ameaçador. O poder de um impulso forte corresponderia às expectativas de pôr fim à mobilidade, ao caos e à desordem do quotidiano, à tal fractura originária.

A adesão ao Partido Fascista deu clamor, não tanto pelo acto em si, levado a cabo por tantos outros intelectuais da época, como pelas circunstâncias que o envolveram, naquele preciso ano de 1924. Pirandello solicitou a inscrição no partido num momento em que o

*Duce* fazia alarde da face negra do seu regime ditatorial. O limite até ao qual a sua violência podia ir ficou exposto aos olhos de todos com o assassinio de Giacomo Matteotti. Provocou uma generalizada onda de indignação. Matteotti era deputado socialista e tinha denunciado as fraudes cometidas nas eleições que em 1924 tinham aparentemente legitimado o poder de Mussolini. Um ano depois, o *Duce* anunciará o fim do sistema representativo.

Também é possível que, numa óptica profissional, entivesse no Fascismo uma oportunidade para ampliar a dimensão do seu trabalho e aspirasse ser escritor oficial do regime. A carta através da qual solicitou a sua adesão foi logo tornada pública e utilizada como meio de propaganda. Em 1929, quando Mussolini funda a *Accademia d'Italia*, inclui-o no primeiro elenco de personalidades a integrar na instituição, ao lado de Marinetti. Em toda esta questão, haveria conveniências de parte a parte. O Fascismo serviu-se do seu nome e de aspectos da sua actividade para mostrar uma face moderna e expor as relações de colaboração com intelectuais famosos. Pirandello conseguiu apoio financeiro para a criação de uma companhia de teatro dirigida por si próprio, o *Teatro d'Arte di Roma* que iniciou a sua actividade em 1925 com o acto único *Sagra del Signore della nave*. Foi fundada por um grupo de escritores, entre os quais, Massimo Bontempelli, Orio Vergani, Giuseppe Prezzolini e Stefano Landi, e estava instalada no Teatro Odescalchi, completamente remodelado para o efeito. Pretendia levar por diante, programaticamente, uma renovação de todo o panorama teatral italiano. Entretanto, o seu interesse pelo mundo do espectáculo e pela encenação torna-se cada vez maior. *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e *Ciascuno a suo modo* (1924) são verdadeiras incursões pelos bastidores da representação teatral. Era essa a linha que queria explorar e a direcção de uma companhia própria oferecia-lhe as condições ideais para dar continuidade e desenvolver esse projecto. A iniciativa não recebeu, porém, um apoio regular e o *Teatro d'Arte* teve de fechar as suas portas em 1928.

Consta que foi um académico pouco participativo e que nunca se entusiasmou com os rituais da agremiação. Ao ser incumbido de celebrar Giovanni Verga, aproveita a ocasião para criticar a influência de Gabriele D'Annunzio sobre a cultura italiana. A obra de Verga põe a nu a crua realidade do Sul de Itália, que é apresentado como um

mundo fora da história, sem possibilidades de remissão, à luz de um pessimismo conservador. Gabriele D'Annunzio (Pescara, 1863 – Gardone, 1938) representava uma tendência literária radicalmente diversa, que explorava o simbolismo de sons, ritmos e cadências, alheio a preocupações de ordem social e até moral. Era idolatrado pelo grande público e recebeu inúmeras benesses do poder. Pirandello não teria deixado de reconhecer, na década de trinta, o vazio e a fatuidade de um regime construído a partir de ilusões. Afinal, o carácter inconclusivo da sua dialéctica revelava-se demasiado profundo para se coadunar com a lógica superficial, repressiva e violenta do Fascismo. Nunca quis assumir uma ruptura, embora as declarações que fez em público, nomeadamente no Brasil, em 1933, lhe tivessem merecido reparos por parte do aparelho de Estado. Quando lhe foi atribuído o prémio Nobel, as relações estavam já esfriadas e o regime preferiu não tirar partido da distinção.

A importância que nas suas peças têm, a partir de uma certa altura, os papéis para personagem feminina coincide com a sua ligação à atriz Marta Abba. O primeiro contacto dá-se em 1925, na sequência de um *casting* de actores para a *Sagra del Signore della nave*. Intui de imediato o talento da jovem atriz que recitava em italiano, inglês e alemão. Até ao fim dos seus dias, consagra-lhe uma dedicação absoluta. Quando estão longe um do outro por motivos de trabalho, trocam correspondência a todo o momento, como o mostra o seu vasto epistolário. Marta trata-o por *mestre* e o escritor, que procura promover a sua carreira por todos os meios, chama-lhe *a sua musa*. A diferença de idades entre os dois (quando se conhecem, Marta tem 25 anos, Pirandello quase 60) é considerada escandalosa pelos sectores conservadores da sociedade. Marta acompanha o seu afecto com a devoção de uma pupila. Apesar de todas as especulações em torno do assunto, a sua dedicação ao mestre nunca foi além do plano profissional, como o mostram as pesquisas empreendidas por Pietro Frassica, cujas conclusões são expostas no estudo editado *infra*.

O sucesso das peças de Pirandello por toda a Europa e na América, as suas consecutivas digressões internacionais e a colaboração no mundo do cinema, fazem com que viaje muito frequentemente. Em 1930, está em Hollywood para acompanhar as filmagens de uma fita inspirada em *Come tu mi vuoi*. Em 1934, parte para a Suécia a fim de

receber o Prémio Nobel. Nas cartas de Marta Abba, vai entreluzindo a voz da sensatez feminina que fala ao velho escritor. Exime-se a acompanhá-lo a Estocolmo, parecendo intuir, nesta como noutras ocasiões, a delicadeza do envolvimento com o regime fascista. É ela a herdeira dos direitos de autor das últimas obras.

Quando seguia a rodagem de um filme baseado em *Il fu Mattia Pascal*, nos estúdios de Cinecittà, Pirandello apanha uma pneumonia, à qual não resistirá. Morre na sua casa de Roma, a 10 de Dezembro de 1936.

## 2. A POÉTICA

A FIGURA DE LUIGI PIRANDELLO, pela sua estatura, destaca-se claramente, em primeiro plano, sobre o pano de fundo da literatura do seu tempo. É muito difícil integrá-la em correntes ou movimentos literários específicos. Mesmo quando segue caminhos já anteriormente trilhados, as suas criações revolvem profundamente as tendências literárias em voga. Na verdade, é difícil fazer coincidir exactamente a sua obra com as grandes correntes da viragem de século. Essa situação é típica do modo como qualquer grande escritor se insere no seu tempo: por um lado, acompanha os parâmetros epocais, por outro lado, dirige o seu olhar sempre para mais além. No caso de Pirandello, o enquadramento das suas posições escapa completamente a etiquetas rígidas, requerendo uma cautelosa ponderação crítica. Só assim se pode compreender que, ao mesmo tempo que proporciona a abertura da cultura italiana às experiências de Thomas Mann, Adolphe Appia, Stanislavski, Pitoëff ou Reinhardt, sirva de precedente a Camus, Sartre e Beckett.

No inabalável e persistente interesse com que indaga o mundo que o circunda, quer na sua contextura externa, quer nos seus interstícios, poderá ser descortinado um ponto de contacto com o *Verismo*. Contudo, Pirandello é refractário à admissão de qualquer tipo de relação determinante entre causa e efeito, aliás, mecanismo ao qual a narrativa italiana oitocentista não fora particularmente permeável. Além disso, a sua receptividade às novas modalidades de exploração da consciência leva-o ao aprofundamento de outras áreas do ser. Persevera na sua pesquisa com um vitalismo que é próprio da atmosfera respirada pelas vanguardas do século, antes de mais o Futurismo, e que reage contra a estetização do Decadentismo. O sentido de dispersão e de fragmen-

tação implicados pela negação dos elos de causalidade, pelos desdobramentos da ficção e pela abertura às novas dimensões que desponham com o Modernismo conferem à sua busca, porém, um carácter inconcluso, ao longo de um percurso evolutivo que ora se vai aproximando do grotesco, ora do onirismo, ora do absurdo. Entre cómico e trágico, Pirandello legou-nos uma das mais inquietantes e complexas conceptualizações estéticas da modernidade. Fernando Pessoa será um outro escritor da sua dimensão, e os pontos de contacto entre um e outro, que são sugestivos, são explorados neste volume, *infra*, por Maria José de Lancastre e por Roberto Francavilla.

O siciliano que estuda em Bona não é particular entusiasta dos nomes venerados na Itália do seu tempo. Por essa época, o foco que atraía todas as atenções era o poeta Gabriele D'Annunzio. Cultivava um estilo de vida exuberante, onde não faltavam maquinações publicitárias para promover os seus livros, com aventuras rocambolescas que electrizavam multidões. Era um lídimo representante das correntes que pretendiam converter a vida em arte. Visava alcançar um ideal de beleza por via estetizante, através de símbolos depurados. Contudo, para Pirandello essa era uma atitude deformadora que não o satisfazia, por não captar a realidade. Pelo contrário, encobria-a e falseava-a, visto que a sua carga simbólica estetizante não podia fazer a ponte entre o referente e o signo, mas tão só ofuscar essa relação. Por sua vez, aquelas tendências idealistas tão difundidas em Itália, que encontraram em Benedetto Croce um dos seus mais altos teorizadores à escala internacional, e que valorizavam a arte como modalidade de intuição estética, entravam em conflito com as suas mais elementares certezas. Se, para ele, a arte não era uma experiência pura, as funções do espírito não se podiam separar de forma rígida, entre sentimento, vontade ou fantasia, com todas as contradições que lhes eram inerentes. Além disso, não renunciava à explicitação das questões relacionadas com formas e técnicas compositivas específicas. Era muito diferente a sua sensibilidade às vias de exploração do mundo interior, que concebia em sentido analítico. Apesar de não haver certezas acerca das leituras que teria feito de Bergson, de Blondel e depois de Freud, em Itália Italo Svevo desbravava vias para a pesquisa do mundo interior, em paralelo com a exploração do fluxo da consciência e com o monólogo de Joyce.

O seu interesse pela recomposição da vida quotidiana e a incessante busca da verdade das coisas levou-o a interessar-se pela narrativa verista. Existe de facto uma sintonia com esse movimento literário que é também correlata à sua sicilianidade. Os seus dois expoentes máximos, Giuseppe Verga e Luigi Capuana, eram sicilianos. Do convívio com este último nos círculos intelectuais de Roma, recebeu muitos estímulos, como se disse, quando ainda se encontrava nos primórdios da sua carreira de narrador. O facto é tanto mais sintomático, tendo em linha de conta que, por aqueles anos, não era para Capuana e para o *Verismo* que se voltavam as atenções do grande público, mais atraído pelas extravagâncias do par D'Annunzio e Eleonora Duse, e depois pelas explorações do poeta-piloto aos comandos de um aeroplano.

Muitos dos temas que trata nos seus primeiros romances e nos contos encontram antecedentes na narrativa verista: o desempenho social, a vinculação a costumes e valores ancestrais, a ordem hierárquica, o papel subalterno da mulher, a manipulação da imagem de alteridade, a preocupação das aparências, o isolamento social. Capuana, nos seus primórdios, tinha seguido Zola, ao conceber a experiência do literato à semelhança da experiência do cientista. Na década de 1880, revê porém as suas posições e distancia-se do radicalismo do escritor francês. Adopta pontos de vista mais moderados, fazendo do realismo não tanto uma forma de perscrutar mecanismos, como uma modalidade de representar as coisas. Essa figuração do verdadeiro, do *vero* (daí o nome do movimento), renunciava a qualquer propósito de modificação da realidade, aceitando o sistema social tal como ele era. Ora, uma tal passividade não podia satisfazer um Pirandello em permanente atitude de busca, sempre *no limiar*.

No inconformismo que subjaz a essa procura, revê-se aquela forte marca de vitalismo que caracterizou os seus ideais estéticos. A publicação do manifesto de fundação futurista em 1909, por Filippo Tommaso Marinetti, fez estremecer a Itália e a Europa, ao proclamar o desprezo pelo passado. Pirandello estava bem distante desses propósitos radicalmente destrutivos, mas sentia uma mesma necessidade, urgente, de irrigar o tecido literário italiano com uma nova linfa vital. No campo do teatro, o panorama italiano mantinha-se fiel à tradição oitocentista, com o drama tardo-romântico, o drama histórico, a comédia de costumes e o teatro de poesia. Os caminhos que tinham sido

rasgados por um Strindberg, um Shaw ou um Cechov permaneciam-lhe substancialmente estranhos. Nos anos seguintes, há uma aproximação entre o seu trabalho teatral e a estética do grotesco, que visava, também ela, abalar as estruturas do teatro tradicional italiano. Faziam parte desse núcleo Luigi Chiarelli (Trani, 1880 - Roma, 1947), Enrico Cavacchioli (Pozzallo, Siracusa, 1885 – Milão, 1954) e Rosso di San Secondo (Caltanissetta, 1887 – Lido di Camaiore, 1956). O painel cénico era desagregado nos seus elementos constituintes de modo a tornar esquemáticos os movimentos das personagens, assim convertidas em marionetas, trágicas e cómicas ao mesmo tempo.

Pirandello levará a indagação de quadros relacionais e personagens muito mais longe, a partir de fundamentos estéticos em torno dos quais labora de forma quase obsessiva. Descrente numa lógica interrelacional, descrente numa intuição pura, inseguro dos princípios da mimese aristotélica, indaga insistentemente os elos possíveis entre figuras, tempos, lugares e situações que afinal existem como fragmentos. Em termos de construção narratológica, daí decorre uma rede de intrigas que se intersectam umas com as outras, em sucessão. Contudo, o elemento mais sensível desta estrutura literária é a personagem, que ganha uma feição absolutamente nova. A imagem unívoca da personagem romanesca oitocentista, retratada com precisão pelo autor, perde toda a razão de ser. A sua identidade decorre de um conjunto de factores onde se avolumam, de modo disperso, quer a forma como os outros a vêem, quer os meandros da sua intimidade, quer as próprias modalidades de comunicação interpessoal, gerando um mirabolante jogo caleidoscópico de desdobramento e repetição. Vejamos alguns casos concretos.

Marta Ajala, protagonista do seu primeiro romance, *L'esclusa*, é uma mulher adúltera porque o seu marido, o seu pai e a sociedade em que vive assim o entendem, apesar de ser uma esposa dedicada. Contudo, depois de já se ter relacionado com o homem que a tentara seduzir e do qual espera um filho, o marido chama-a a ocupar o lugar de esposa, num quadro familiar que quer preservar a aparência da normalidade. Mais do que por aquilo que efectivamente é ou faz, a sua identidade, o seu modo de vida e a sua actuação são ditados pela imagem que os outros dela têm. O ponto de partida de Pirandello poderá ser o da atenção ao *vero*. Mas os elos relacionais que o sustentam, além de não

terem uma explicação por via lógica, resultam distorcidos e falseados nos seus fundamentos.

Ao longo do seu percurso intelectual, o desdobramento da personagem manifestar-se-á através de muitas outras formas de elaboração diegética. As possibilidades que cada indivíduo contém dentro de si manifestam-se de modo diverso na sua vida de relação, consoante a situação de alteridade em que se encontra. É esse o desabafo da personagem do Pai em *Sei personaggi in cerca d'autore*:

[O Pai] O drama, para mim, está todo aqui, meu caro Senhor, na consciência que tenho de que cada um de nós – veja só – pensa que é “um”, mas não é verdade: é “tantos”, meu caro Senhor, “tantos”, em conformidade com todas as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este, “um” com aquele – extremamente diversos! E, no entanto, na ilusão de ser sempre “um para todos” e sempre “este um” que pensamos ser, em cada um dos nossos actos. Não é verdade! Não é verdade! Percebemos bem quando num dos nossos actos, por qualquer desgraça, ficamos de repente como que enganchados e suspensos: quero dizer, percebemos que não estamos todos naquele acto e que, portanto, seria uma atroz injustiça avaliarmo-nos a partir desse único acto, mantermo-nos enganchados e suspensos, no pelourinho, durante uma inteira existência, como se o seu somatório fosse aquele acto!

Por sua vez, a última das suas peças, *I Giganti della Montagna*, desdobra os meandros de uma interioridade misteriosa, cheia de espaços à espera de serem descobertos, que é explorada por um mágico capaz de fazer aflorar os fantasmas que cada um traz dentro de si. Vive rodeado por um grupo de estranhas personagens, longe de tudo e de todos, na encosta de uma montanha.

Como tal, a essência da personagem não pode ser definida em termos inequívocos. Daí decorre uma outra temática fundamental da estética pirandelliana, a máscara. É a ficção que encobre uma fractura originária. Todavia, nunca a resolve. Cada personagem vê-se a si própria na superfície aparente que oculta as suas profundezas. Mas a máscara e o rosto não coincidem. Por consequência, o sujeito nunca se pode livrar dela para ser autêntico. Vive preso a uma espécie de efeito de ilusão que o leva a trazer uma máscara que não é verdadeira, mas da qual também não se consegue libertar. O tema penetra tão profunda-

mente na obra de Pirandello que o escritor intitulou a compilação das suas peças teatrais *Le maschere nude*. Essa máscara pode ser usada de formas muito diversas. Todavia, os seus efeitos são sempre de um desassossego profundamente inquietante. Leone Galla, em *Il giuoco delle parti*, serve-se dela com grande esperteza, de modo a preservar a fachada social do seu casamento. Para as Personagens de *Sei personaggi in cerca d'autore*, é motivo de revolta, por complicar as relações entre pessoas. O protagonista de *Enrico IV* cobre-se com a máscara de uma suposta loucura para matar Belcredi, por ciúme.

Quando *Il fu Mattia Pascal* saiu em folhetim, alguns críticos censuraram o romance por acharem que a sua história era inverosímil. Pirandello apôs à edição de 1921 uma nota final na qual se defende dessas acusações, intitulada *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*. No seu texto, expõe a busca inconclusa que as personagens empreendem em torno do que fica para além da máscara, uma busca que não encontra senão um rosto nu:

[As personagens] Descobriram o seu rosto nu, individual, sob aquela máscara que as tornava marionetas de si próprias ou as punha nas mãos dos outros, que primeiro fazia com que parecessem duras, lenhosas, angulosas, sem perfeição e sem delicadeza, complicadas e desaprumadas, como tudo o que é concebido e construído não com liberdade, mas por necessidade, numa situação anormal, inverosímil, paradoxal, de tal forma que elas, por fim, não a puderam suportar mais e a destruíram.

A confusão, se existe, então é desejada, o mecanismo, se existe, então é desejado, mas não por mim: pela própria história, pelas próprias personagens, e descobre-se logo, de facto. Muitas vezes é orquestrado propositadamente e posto debaixo dos olhos no próprio acto de o orquestrar e de o conceber, é a máscara para uma representação, o jogo das partes, aquilo que queríamos ou devíamos ser, aquilo que parece aos outros que somos, enquanto aquilo que somos não o sabemos, até um certo ponto, nem nós próprios. A metáfora desajeitada, incerta, de nós; a construção, muitas vezes fantasiosa, que fazemos de nós, ou que os outros fazem de nós: portanto, na verdade, mecanismo, sim, no qual cada um, voluntariamente – repito –, é a marioneta de si mesmo e depois, no fim, o pontapé que manda tudo para o ar.

Creio que só me resta congratular-me com a minha fantasia se, com todos os seus escrúpulos, fez com que aparecessem como defeitos reais aqueles que ela

queria: defeitos daquela fictícia construção que as próprias personagens montaram, de si e da sua vida, ou que outrem montou por elas, em suma, os defeitos da *máscara* até que se descobre *nua*.

A personagem é como uma marioneta ou como uma máscara. Manietada pelo domínio que sobre ela é exercido, executa os movimentos que uma engrenagem a leva a fazer. Às vezes, é comandada por quem lhe determina os gestos, às vezes por ela mesma. Daí que pareça estranha e fora do comum. Contudo, é o que os outros querem que ela seja, sem que saiba bem, afinal, o que é. Nesse sentido, também é marioneta de si própria. Oscila entre a ânsia, que nunca consegue satisfazer, de conhecer o seu rosto nu e o controle a que é sujeita pelos costumes sociais, pelo olhar dos outros ou por pulsões que vêm não se sabe de onde. Mas não é essa a sua realidade, trata-se de um engano, dos defeitos da máscara que não se consegue libertar de si.

Revela-se, em toda a sua evidência, aquela inquietude resultante do desdobramento entre vida e forma, dois planos em permanente conflito, sem qualquer possibilidade de aproximação. A vida é movimento contínuo que flui e refluí entre pessoas, tempos e lugares. Por consequência, qualquer modalidade de expressão artística que a pretenda canalizar através de uma forma será necessariamente desadequada. Fixa e imobiliza o que não é nem estável, nem delimitável. A máscara, a marioneta ou a personagem são expedientes que forçam esse fluxo a constituir-se em forma. Encerram dentro de si a vida, no que tem de possível, de vário, de instável e de metamórfico. Ao torná-la invariável, roubam-lhe a sua possível liberdade e tiram-lhe o viço, levando-a a definhar, o que equivale a uma gradual aproximação da morte. É também esse o efeito das palavras, enquanto formas que não comportam nem o sentido da vida, nem o sentido do mundo, como desabafa a personagem do Pai em *Sei personaggi in cerca d'autore*:

[O Pai] Mas se está todo aqui, o mal! Nas palavras! Temos todos, dentro de nós, um mundo de coisas, cada um o seu mundo de coisas! Como nos podemos entender, meu caro Senhor, se nas palavras que eu digo ponho o sentido e o valor das coisas como estão dentro de mim, ao passo que quem as ouve as assume, inevitavelmente, com o sentido e o valor que têm para si, do mundo como o tem dentro de si? Pensamos que nos entendemos, e nunca nos entendemos!

É a partir desta perspectiva que melhor se podem compreender as personagens *carentes de autor*: personagens em vias de construção, personagens recusadas, personagens que batem à porta do escritor para lhe apresentarem possibilidades, anseios e desejos de vida. A obra onde esse tema, de ordem metadiegética, é apresentado com mais vivo clamor será, sem dúvida, a famosa peça que acabou de ser citada. No entanto, ele encontra-se presente na sua obra desde momento prístino. Também nos contos, *Personaggi* (1906), *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloqui coi personaggi* (1915), as personagens formulam pedidos acerca da sua construção literária. Mattia Pascal, funcionário de uma valiosa biblioteca deixada aos ratos e ao abandono na igreja des-sacralizada de Santa Maria della Libertà, redige o manuscrito onde conta as personagens que foi. As tensões implicadas por esse estatuto cruzam transversalmente toda a obra de Pirandello, embora seja, de facto, na peça *Sei personaggi in cerca d'autore* que afloram de um modo mais evidente, quando as Personagens se insurgem contra quem lhes dá expressão em palco, o encenador. Mas nem ele pode resolver a questão, visto que também se encontra na dependência do que lhe é trazido.

A esse propósito, o prólogo que acompanha a edição de 1925 é um pequeno tratado da poética pirandelliana:

Escrevi esta comédia para me livrar de um pesadelo.

Como já tenho dito, há muitos anos que se encontra ao serviço da minha arte (mas parece que foi ontem) uma criadita muito astuta, apesar de ser sempre nova na profissão, que é um tanto despeitosa e trocista e se chama Fantasia. Embora goste de se vestir de preto, ninguém pode negar que não seja, muitas vezes, extravagante. E ninguém acredita, por favor, que faça sempre tudo a sério e da mesma maneira. Mete uma mão no bolso, tira um barrete com cho-calhos, enfia-o na cabeça, vermelho como uma crista, e foge. Hoje para aqui, amanhã para ali. E diverte-se a trazer-me para casa, a fim de que eu deles tire novelas, romances e comédias, a gente mais insatisfeita que anda pelo mundo, homens, mulheres, rapazes envolvidos em casos estranhos e complicados donde não arranjam forma de saírem, contrariados nos seus projectos, defraudados nas suas esperanças, e com os quais, muitas vezes, é penoso lidar.

A inquietude da personagem encontra o seu paralelo no *pesadelo* do escritor. Ele depara-se com homens e mulheres que têm uma exis-

tência parcialmente autónoma, animados por uma tal carga de vitalidade que se lhe querem impor. Por um lado, é dramática a situação vivida pelas personagens: o Pai de *Sei personaggi in cerca d'autore* que sente que a estaticidade da forma das palavras entra em conflito com o seu significado subjectivo; o Mattia Pascal que oscila entre as metamorfoses do sujeito e as formas da escrita; o Serafino Gubbio que filma com a sua câmara uma cena de violência e perde a fala. Por outro lado, a carga de vitalidade da personagem coloca problemas de fundo ao autor que tem de lhes dar forma artística. É esta a pedra-angular da poética pirandelliana: o dissídio que invade, em paralelo, personagem e escritor. O drama de um é o drama de outro. Não é só a personagem que vive dividida entre a vida e a forma, é também o próprio escritor, que é quem molda as formas.

Quando as possibilidades da arte como mimese do mundo circundante são postas em causa, são os próprios princípios da poética aristotélica a serem sujeitos a indagação. *A vida, ou se vive, ou se escreve*, afirmou Pirandello em reiteradas ocasiões, pela sua boca ou pela boca das suas personagens. Quem colhe a diversidade da vida e a tenta transmitir numa forma de arte, que por si é inadequada, coloca-se no cerne do conflito expresso através do conceito de *humorismo*. Nele ficam sintetizadas todas as dilacerações interiores do indivíduo e todas as contradições de alteridade. Trata-se de um conceito muito elaborado, ao qual dedicou o ensaio com o mesmo nome, *L'umorismo*, de 1908:

Em certos momentos de silêncio interior, nos quais a nossa alma se despe de todas as ficções habituais e os nossos olhos se tornam mais agudos e penetrantes, vemo-nos a nós próprios na vida e a vida nela própria, quase numa nudez árida, inquietante. Sentimo-nos assaltar por uma estranha impressão, como se, num relâmpago, se iluminasse uma realidade diversa daquela que normalmente percebemos, uma realidade que vive para além da vista humana, fora das formas da razão humana. Com uma lucidez extrema, então, o esquema da existência quotidiana, quase suspensa no vazio daquele nosso silêncio interior, parece-nos desprovido de sentido, desprovido de objectivos, e aquela realidade diversa parece-nos horrenda na sua crueza impassível e misteriosa, pois todas as nossas fictícias relações habituais de sentimentos e de imagens se cindiram e se desagregaram nela. O vazio interior alarga-se, ultrapassa os limites do nosso corpo, torna-se vazio à nossa volta, um estranho vazio, como

uma paragem do tempo e da vida, como se o nosso silêncio interior precipitasse nos abismos do mistério. Com um esforço supremo procuramos então readquirir a consciência normal das coisas, reatar as nossas habituais relações com elas, reunir ideias, sentirmo-nos vivos de novo como dantes, do habitual modo. Mas nessa consciência normal, nessas ideias que reunimos, nesse habitual sentimento da vida, já não podemos confiar, porque sabemos então que são um nosso engano para vivermos e que por baixo delas existe uma outra coisa perante a qual o homem não se pode debruçar, sob pena de morrer ou de enlouquecer. Foi um momento, mas perdura em nós a sua impressão, como uma vertigem, em contraste com a estabilidade, apesar de vã, das coisas: ambiciosas ou míseras aparências. Então, a vida, que rodopia na sua habitual pequenez entre estas aparências, quase parece já não existir de verdade, sendo como uma fantasmagoria mecânica.

*L'umorismo, Saggi, poesie, scritti varii*, pp. 152-153

É neste sentido de engano, no vazio interior, na vertigem que oscila entre ilusão e desilusão, que se encontram os fundamentos da poética do humorismo. A consciência normal é um engano para viver, como a máscara que a personagem usa. Nem uma nem outra resolvem os conflitos da existência. O humorismo é o sentimento do contrário resultante da consciência do choque entre a vida real e o ideal humano, entre aspirações e misérias, cujo principal efeito é a mistura de choro e de riso. Tem por consequência um cepticismo de fundo que caracteriza observações e retratos humorísticos, feitos com um apurado e malicioso sentido de observação. Nota Pirandello que um dos maiores humoristas, sem o saber, foi Copérnico, que desmontou não propriamente a máquina do universo, mas a orgulhosa imagem que dela tínhamos construído.

Condição da personagem, é a sua constante reflexão acerca do engano, da ilusão, do jogo. As suas tentativas de compreender o mundo acabam por se defrontar sempre com obstáculos ao seu esclarecimento. Virados e revirados, torneados e circundados, esses anseios nunca recebem uma resposta satisfatória, apesar de todos os esforços, razão pela qual as ilusões são também desilusões. Como na tragédia grega, e quase numa antecipação de Camus, a personagem carrega dentro de si os gérmenes de uma condição à qual não pode escapar e na qual está envolvida desde o início. A dilaceração da condição humana é perene,

dato que a vida está cheia de contradições irresolúveis. As leis e os costumes sociais são opressivos, as palavras não asseguram a comunicação, o indivíduo não é capaz de conhecer as suas profundezas e a acção não é eficaz. *A loucura*, mais do que um estado, é uma condição, como o mostrou Elio Gioanola. Entre a máscara e o rosto, a marioneta e a mão que a comanda, o escritor e a personagem, abre-se um abismo. Na estética pirandelliana, o riso é sério e cómico, ponderado e louco. Estas dualidades desdobram-se em muitas outras, em catadupa: a figura e a sombra, a esposa e a amante, o nascimento e a morte. A sua multiplicação, porém, mais parece engrandecer os contornos do dissídio. É resultado da perseverança vital e da lucidez com que continuam a ser analisados os mais desgastantes enlaces e as mais recônditas quinas da condição humana, ininterruptamente. Essa atitude já foi designada como cerebralismo, enquanto ímpeto que força o indivíduo a refazer constantemente os seus esquemas analíticos.

As consequências desta concepção poética estendem-se, da personagem, à construção da intriga. A história vai rodopiando em torno de um mesmo nó que não é resolvido mas do qual não se afasta: espelha-o noutras intrigas menores. Geram-se, assim, efeitos de condensação dramática que têm por veículo primordial a personagem, com os seus dramas interiores. O quadro daí resultante é muito atractivo e o receptor fica cativado pelas tensões e pela animação da cena. Chega-se até a encher de uma componente histriónica que corresponde à própria hipocrisia daquelas tipologias literárias que fazem uma exuberante profusão de si e das modalidades da ficção. Nesses momentos privilegiados, aflora todo o caos latente, ligado a rituais carnavalescos e à libertação do espírito dionisíaco. Mas o desfecho de cada obra, seja um conto, uma novela ou uma peça, acaba por relançar novos desafios. É impossível fechar um conflito que é, por si, irresolúvel. Temas e figuras fluem numa turbulenta corrente que procede em espiral. Para concluir, seria necessário escolher entre a máscara e o rosto, entre a forma e a vida. E nenhuma delas se separa da outra. Apenas se mostram nas personagens de um drama que, para utilizar a designação de Peter Szondi, é afinal *impossível*.

A ilha Pirandello, *l'isola Pirandello*, foi a feliz formulação que Giovanni Macchia encontrou para emblematizar um universo literário no seio do qual todos os elementos estão ligados por fortes elos

de intercomunicabilidade. Pirandello foi escritor, ensaísta, trabalhou no teatro, na rádio, no cinema e compôs libretos que tiveram acompanhamento musical. Escreveu em italiano e em vários dialectos. Interessou-se quer pelas novas técnicas do cinema, que conhecia bem, quer pela encenação, da qual se foi progressivamente aproximando. Aliás, o romance *Si gira...*, que conta a história do operador de câmara Serafino Gubbio, é construído segundo uma técnica muito semelhante à da montagem cinematográfica. Escreveu os guiões para filme de *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Acciaio* e *Terra di nessuno*. A par do reconhecimento dos textos teatrais de Pirandello, hoje em dia é também muito valorizada a técnica de cena que desenvolveu. A atenção que lhe dispensou fica bem patente nas didascálias das suas peças, onde são descritos com pormenor cenários, objectos e roupas. A partir da década de 1920, escrita e mundo do palco iluminam-se mutuamente. As peças do chamado teatro no teatro trazem para a cena a esfera dos bastidores, a elaboração e a produção do espectáculo. Reentram nesse domínio aspectos não directamente literários, como os meios técnicos utilizados e a direcção de actores, o que tem por resultado uma dimensão experimentalista que se abre às reacções e até à participação do público.

Entre as modalidades de expressão artística que trabalha, os vários géneros literários que cultiva e as suas reflexões de ordem poética, há uma perfeita coerência conceptual. Mas, além disso, há tiradas, frases, títulos e elementos narrativos, por vezes até muito precisos, que vão sendo sucessivamente retomados para serem trabalhados, uma e outra vez, em novos contextos. As suas personagens saem dos contos e entram para o palco, daí passam às páginas dos ensaios e depois para o grande ecrã, num rodopio contínuo em torno da ilha Pirandello. Algumas das páginas do ensaio *L'umorismo* parecem ditadas por Mattia Pascal, a quem é aliás dedicada a sua primeira edição, de 1908: *à boa alma de Mattia Pascal, bibliotecário*, diz a epígrafe. Os actores de *Sei personaggi in cerca d'autore* ensaiam a comédia *Il giuoco delle parti*, que está em cartaz. A Companhia da Condessa representa a *Favola del figlio cambiato*, que tinha sido musicada por Gian Francesco Malipiero, com estreia mundial no Landtheater de Brunswick, logo proibida pela polícia nazi, e estreia italiana em Roma no Teatro Reale dell'Opera.

A explicitação dos princípios da poética pirandelliana facultava-nos igualmente uma melhor compreensão do renovado interesse que, na actualidade, a sua obra tem vindo a suscitar, também em Portugal. Para o público português, a aproximação entre o escritor italiano e Fernando Pessoa, com os seus heterónimos, é imediata. O poeta português sabe bem que é um fingidor e também ele tem a máscara tão colada ao rosto que não a pode tirar, como escreve o Álvaro de Campos da *Tabacaria*:

O dominó que vesti era errado.  
 Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.  
 Quando quis tirar a máscara,  
 estava pegada à cara.

Contudo, aos elos que ligam Pirandello ao *Verismo* e ao vitalismo das vanguardas, por mais ténues que sejam, substituem-se, no caso de Pessoa, laivos mais ou menos latentes de um Decadentismo que se infiltra pela literatura portuguesa do século XX. Mas, para além de Pessoa, estende-se um vastíssimo campo de indagação acerca da sua presença em Portugal, como o mostra o estudo de Manuel Ferro, publicado *infra*, acerca do teatro da primeira metade do século XX.

As facetas da poética pirandelliana que hoje se mostram mais atraentes correspondem, afinal, aos grandes vectores do Modernismo e das vanguardas de início de século: a fragmentação, o duplo, a ficção. Pirandello captou-os no ambiente do seu tempo, para depois os reelaborar num sistema próprio. Todavia, ao longo do século XX, o seu desenvolvimento foi perdendo impacto, tendo entrado numa fase de estagnação nos anos da Segunda Guerra. Muitos desses aspectos são actualmente objecto de novas indagações por parte daquele Posmodernismo apostado em explorar facetas adormecidas do Modernismo. Ora, o interesse que Pirandello suscita nos nossos dias remontará, precisamente, a essas origens do Moderno, àquela rica massa de elementos de ruptura em estado potencial, pronta a ser retomada.

### 3. A OBRA

A DIVISÃO DA OBRA DE PIRANDELLO em fases nem sempre é seguida. O facto decorre do carácter compacto da sua própria fisionomia, a ilha Pirandello, por onde circulam intensamente personagens e situações, num constante intercâmbio entre formas de manifestação artística diversificadas. A sua divisão por géneros, entre ensaio, poesia, conto, novela, romance e drama, poderá ter um interesse sistemático, sob risco de trair, porém, um dos seus aspectos mais característicos, a inter-comunicabilidade que entre eles se estabelece. Além disso, às inevitáveis flutuações entre essas tipologias há a somar a sua especificidade quando está em causa a própria obra de Pirandello. A crítica continua a hesitar na designação das suas narrativas breves como contos ou como novelas. É paradigmático o caso de *Suo marito*, que ora é considerado um conto, uma novela ou um romance.

À questão da divisão do percurso de Pirandello em fases alude Joseph Farrell, no ensaio publicado *infra* neste volume, esboçando uma repartição do teatro de Pirandello em três fases: o teatro do grotesco, que vai até 1921, ano em que sobe à cena *Sei personaggi in cerca d'autore*; o teatro no teatro; e o teatro dos mitos, que se inicia em 1928 com *La nuova colonia*. Esse crítico tem em vista a produção dramática de Pirandello, mas as indicações contidas nesse faseamento valem como quadro de referência susceptível de orientar uma leitura da globalidade da sua obra.

A faceta menos conhecida da sua produção literária é a poesia. E, no entanto, as primeiras obras que publicou foram de poemas. A crítica não lhes atribui particular importância, no quadro geral dos seus escritos. Na verdade, não é nessa área que se manifestam os aspectos mais inovadores do seu trabalho. As sucessivas recolhas vão

saindo a um ritmo cada vez mais espaçado: *Mal giocondo* (1889), *Pasqua di Gea* (1891), *Elegie renane* (1895), *Zampogna* (1901), *Fuori di chiave* (1912). Continuará a escrever em verso ao longo da sua vida, embora essa faceta vá recebendo cada vez menos relevo, à medida que as solicitações no campo do teatro vão sendo mais prementes. Essas recolhas ilustram bem os caminhos do jovem Pirandello. Nos seus primórdios, está bastante próximo dos modelos de fim de século, num hibridismo onde o impulso realista se mistura com laivos de emotividade através de formulações clássicas. A procura de um estilo próprio traz no ouvido o equilíbrio modelar de Leopardi e de Carducci, como uma retórica de escola. Em comum com o primeiro, tem um melancólico pessimismo. Com o segundo, dividia aquele olhar crítico para com a ineficácia dos grupos dirigentes da Itália unificada. Já então se evidencia que não é atraído pelo simbolismo e pelo esteticismo. A sua poesia pode ter um fundo autobiográfico, mas logo se vê que não segue os caminhos da intuição lírica. Mais do que isso, as suas comoções põem a descoberto a estreiteza de um horizonte demasiado acanhado. A contemplação não se faz prazer, atravessada pela angústia das coisas e do ser e pela sensibilidade às contradições. O aspecto das suas primeiras recolhas de poesia que mais tem vindo a atrair a crítica diz respeito à embrionária presença de temas que depois irão sustentar todo o seu universo literário. Aliás, o título do livro *Fuori di chiave*, em cujos versos apresenta a inquietude de um sujeito lírico insatisfeito e desenquadrado, representa a condição das suas personagens.

É também em torno desses temas que se desenvolvem as suas primeiras experiências narrativas. O romance *L'esclusa* (1901 em folhetim, 1908 em volume) muito deve às modalidades de indagação que caracterizam a narrativa oitocentista. Marta Ajala é apresentada como uma mulher a braços com o estatuto social feminino e com o juízo público, numa Sicília mesquinha e intriguista. Na sua história, encontram-se contidos os gérmenes daquele sentimento do contrário que será definido como humorismo.

Já em *Il turno* (escrito em 1895 e editado em 1902) a ironia é mais franca. Pepè Aletto espera, com sucesso, pela sua vez de casar com Stellina, que entretanto se une por matrimónio a figuras bizarras. Cenas rocambolescas, mortes, mistérios e manipulações semelhantes às de

marionetas, na sua singularidade, mostram como Pirandello se vai aproximando dos caminhos do grotesco. A feição alucinada desse grotesco fica muito viva nas novelas que compõe por esses anos, tanto nas que têm por pano de fundo uma Sicília arcaica, submersa em costumes obscuros que por vezes parecem nos limites do diabólico, como nas que se enquadram no mundo da burguesia urbana, cujas obsessões e ideias de morte são trabalhadas de forma a criar efeitos cómicos.

Concomitantemente, escreve contos que vai publicando de forma dispersa e depois reúne em volume. São pedaços de mundo, personagens carismáticas, estranhos casos que trabalha no dia-a-dia da sua oficina literária. O seu entusiasmo é tal que as recolhas se sucedem a um ritmo crescente: *Amori senza amore* (1894), *Befte della morte e della vita* (1.ª s. 1902; 2.ª s. 1903), *Quand'ero matto...* (1902), *Bianche e nere* 1904, *Erma bifronte* (1906), *La vita nuda* (1910), *Terzetti* (1912), *Le due maschere* (1914), *La trappola* (1915), *Erba del nostro orto* (1915), *E domani, lunedì...* (1917), *Un cavallo nella luna* (1918), *Berecche e la guerra* (1919), *Il carnevale dei morti* (1919). Esse tipo de escrita irá interessar Pirandello ao longo de todo o seu percurso intelectual. Nos últimos anos da sua vida, quando são tantas as solicitações para tarefas específicas, continuará a reservar uma significativa parte do seu tempo à respectiva escrita. Em 1922, traça um plano geral para a edição dos seus contos, intitulado *Novelle per un anno*, que previa 24 volumes, cada um dos quais teria o título do primeiro conto. Era um projecto imenso, com um texto para cada dia do ano. Desses volumes, apenas saíram 14, entre 1922 (*Scialle nero*) e 1934 (*Berecche e la guerra*), aos quais há a acrescentar o volume póstumo *Una giornata*, desta feita título da última novela.

Uma das obras mais representativas desta fase do percurso de Pirandello, que é também um dos romances mais carismáticos da produção europeia da primeira década do século, é *Il fu Mattia Pascal* (1904, em folhetim e em volume). O protagonista conta a sua estranha história, numa analepse escrita na primeira pessoa. Nascido numa pequena cidade da Ligúria, Pascal desde muito novo se viu envolvido numa troca de papéis mercê da qual o aspecto público e o privado, pelo que diz respeito aos seus relacionamentos amorosos e às suas responsabilidades paternas, não coincidiam. Acaba por fazer um casamento sem entusiasmo. Levado por uma força quase diabólica, ganha

uma grande quantia de dinheiro no casino de Montecarlo e, quando se prepara para regressar a casa, lê nos jornais a notícia da sua morte. Um corpo encontrado na aldeia fora identificado, pela sua mulher, como sendo o seu. Em vez de regressar a casa, segue viagem para Roma, na ânsia de iniciar nova vida, e escolhe um novo nome, Adriano Meis. Mas sem documentos, preocupado em esconder a sua história, sente-se mal e é burlado. Decide então encenar o seu próprio suicídio no rio Tibre e regressa à aldeia. Encontra a mulher casada de novo e com uma outra família, mas não reclama os seus direitos civis. Retoma o seu trabalho de funcionário de uma biblioteca sem leitores, escreve a sua história e leva regularmente flores à campa do desconhecido que tem uma lápide com o seu nome.

O protagonista morreu duas vezes, uma na sua aldeia, outra em Roma, e continua vivo. Pretende encontrar-se a si próprio, mas a vida amorosa da sua juventude é um jogo de duplos. Em Roma, esconde a sua identidade e quando, por fim, decide regressar às suas origens, confronta-se com o seu próprio túmulo. Fica assim condenado a ser outro, já que cada tentativa de ser ele o enreda num envolvimento ficcional cada vez mais mirabolante. O romance é muito rico em símbolos e elementos caricatos. A visão deformada e deformante de tudo e todos encontra o seu correspondente no olho torto de Mattia Pascal, ao qual Adriano Meis é operado em Roma. Trata-se de uma das mais famosas situações criadas por Pirandello, pela ironia com que apresenta as contradições da existência. A normalização da forma que é o seu corpo de modo nenhum proporciona a Meis a ambicionada tranquilidade. A escuridão em que tem de ficar por uns tempos é perversamente explorada e o regresso à aldeia de um Mattia Pascal com o olho torto corrigido torna-se ainda mais fantástica. A técnica narrativa acompanha a evolução da história na primeira pessoa, com sucessivas deslocções do ponto de vista, em consonância com as metamorfoses de uma personagem que é também narrador.

O sucesso do romance foi tão clamoroso que um ano depois de ter sido publicado em Itália logo foi traduzido para alemão e para francês (1905). Da intriga de um dos seus capítulos iniciais, sairá a peça *Liolà* (1917, texto em dialecto com tradução italiana ao lado), que é o nome da sua personagem principal, inicialmente escrita no dialecto de Agrigento. Tira partido do cinismo, da duplicidade e da vontade de

potência do protagonista, que são exasperados. Mattia Pascal fixa as características essenciais da personagem pirandelliana, dividida entre os tantos outros que a habitam e empenhada numa procura pessoal que é sempre frustrada, mais parecendo uma fuga de si próprio. Ao longo da sua vida, Pascal lida constantemente com a morte e, o que é mais, com a sua própria morte, que aceita, que encena e sobre a qual se vai informando. A inseparável mistura de morte e vida torna impossível a construção de uma existência em moldes tradicionais.

O sucessivo romance de Pirandello, *I vecchi e i giovani* (1909 em folhetim, 1913 em dois volumes), está ligado à Sicília e ao quadro histórico que se estende da unificação de Itália aos primeiros governos liberais e à revolta dos *Fasci Siciliani*, na sua origem um movimento anarquista que incitava os trabalhadores a reclamarem justiça social. Apresenta duas gerações, a que participou no *Risorgimento*, cujos ideais foram esvaziados, e a que veio a seguir, incerta na escolha dos seus caminhos. Desta feita, o jogo pirandelliano da ilusão e da desilusão envolve a história e a política. Seguem-se *Suo marito* (1911), *Si gira...* (1915 em folhetim, 1916 em volume; em 1925 passa a intitular-se *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) e *Uno, nessuno e centomila* (1925-1926 em folhetim, 1926 em volume, mas escrito a partir de 1912). *Suo marito* apresenta sob uma óptica crítica estratégias e condicionalismos do sucesso intelectual, colocando no seu centro uma mulher, a escritora Silvia Roncella. *Si gira ...* leva ao seu extremo a questão da representação do real, quando o operador se identifica com a máquina com que filma, impassivelmente. De captador das coisas, faz-se engrenagem de apreensão, dominado não só pelos mecanismos do aparelho que maneja, como também pelos mecanismos do mercado do espectáculo. Por sua vez, *Uno, nessuno e cento mila* tem no seu cerne uma questão de identidade. A partir daquele momento em que a mulher de Vitangelo Moscarda lhe diz que o seu nariz está inclinado para a direita, inicia-se uma busca atormentada da sua identidade que lhe mostra como ele é um outro. A narração processa-se com fluência através da voz de uma primeira pessoa que detém o ponto de vista da focalização, num fluxo que pode ser posto em paralelo com Svevo, Proust ou Joyce.

Muitos dos textos que começam a ser levados à cena, a partir de 1910, são actos únicos: *La morsa*, *Lumie di Sicilia*, *Il dovere del medico*,

*Cecè, All'uscita*, num labor que fica entre língua padrão e dialecto. Geralmente, as peças escritas em dialecto têm depois versões em italiano, susceptíveis de chegarem a um público mais vasto. Pirandello tinha escrito o seu ensaio *L'umorismo* em 1908 e continuava a reflectir sobre esse sentimento do contrário, sério e cómico, passando então para o teatro casos que o ilustravam. De facto, esses dramas representam, com uma ironia desconcertante, um mundo de trágicas angústias, cuja crueldade se estende por vezes até aos limites da violência. A sua aproximação do teatro procede em crescendo. O favorável acolhimento das primeiras peças é, para ele, um estímulo que o leva a dedicar-se cada vez com mais afincio à escrita teatral. Paralelamente, vai também penetrando no funcionamento dos mecanismos do palco e em toda a actividade de encenação. Os êxitos sucedem-se: *Pensaci Giacuminu!*, *'A birritta cu' i ciancianeddi*, *Così è (se vi pare)*, *Il giuoco delle parti*, *L'uomo la bestia e la virtù*, etc.

O teatro de Pirandello parecia desconcertante. As personagens não reentravam nos padrões de racionalidade orgânica dominantes e desdobravam-se em imagens de alteridade de vária ordem, como o duplo e a máscara, que ganhavam ênfase em palco. Depois da experiência da vanguarda futurista, era o seu teatro que fazia o corte com o teatro naturalista. Mas se a ruptura com o passado que o futurismo se propunha fazer era compreendida por poucos, Pirandello modelava situações que, com a sua singularidade, estavam ligadas às vivências dos espectadores. Aquele modo de representar a herança histórica da Itália do *Risorgimento*, da Itália liberal, e, depois, aquele friso da Itália do posguerra, com os seus antecedentes provincianos e médio-burgueses, atraía o público, na sua estranheza. Preocupações de ordem comunicacional levaram-no a usar cada vez menos o dialecto. Pirandello trabalhou de modo próximo com Nino Martoglio, como foi referido, um actor cómico de excepcional talento, que se destacava em papéis escritos em dialecto. O seu teatro dialectal não é linguisticamente uniforme. É escrito no falar de Agrigento e num dialecto genericamente designado como siciliano, idealmente comum a toda a Ilha, mas onde ganham frequentemente relevo inflexões características do falar de Catânia. Usa o dialecto de Agrigento nas representações de *Liolà* e de *'A giarra* realizadas em 1916. Todavia, logo se dá conta de que a veste linguística desses textos limita a sua compreensão a um núcleo de público muito

reduzido. Passa então a usar mais o dialecto siciliano, que tem uma abrangência superior. Verifica que, mesmo assim, são muitos os problemas de comunicação que subsistem, pelo que vai elaborando versões desses textos em italiano.

No entender de Farrell, *infra*, um dos motivos pelos quais o enquadramento do conjunto de peças desta fase no teatro do grotesco não foi captado na sua evidência decorre do facto de o seu nível se elevar muito acima do nível dos outros membros daquele grupo. O papel de personagem cômica sofre uma deslocação. Sem se despojar da sua comicidade, ganha uma dimensão cerebral e reflexiva, transmitida pela sagacidade de todos os seus actos. Tem por representante de primeira grandeza o Leone Gala de *Il giuoco delle parti*. Numa sociedade feita de contradições, expõe a sua luta pela sobrevivência através de raciocínios claros e penetrantes, que escavam e desmontam esses paradoxos de modo obsessivo. Todavia, não os contraria frontalmente, adapta-se a eles, tentando tirar o melhor partido dos seus aspectos incoerentes. A família é uma das instituições que melhor mostra os enganos da sociedade, com o triângulo marido, mulher e amante, que tanto pode ser do homem como da mulher. Em *Il berretto a sonagli*, é mostrada a impotência do orgulho feminino perante a infidelidade masculina, o que faz com que a única opção viável seja a passividade. Em *L'uomo, la bestia e la virtù*, é a mulher que, com a cumplicidade do amante, programa maliciosamente a sedução de um marido indiferente, para encobrir a gravidez. A situação remete para um autor que Pirandello apreciava, Maquiavel, que conclui a sua famosa peça, *Mandragora*, com o triunfo de um triângulo amoroso. *Pensaci Giacomino!* apresenta um agregado familiar que não é constituído por amor e que contraria os usos sociais, com a união entre um velho professor e uma moça. É uma maneira de proteger a jovem mãe desamparada, que será herdeira da pensão do professor, e de enganar o Estado. Essa dialéctica exasperada mostra personagens cuja ambição é a mera sobrevivência, no seio de uma sociedade desregulada e insensata. Para isso, usam com talento manhas que fazem das tragédias da vida uma comédia. Mas o sucesso desses esquemas muito deve à técnica de construção dos diálogos, mais que patente já nos primeiros textos de Pirandello. Tíradas construídas à perfeição traduzem de modo impiedoso relações de agressividade e propósitos de defesa.

Como se referiu, Pirandello estava cada vez mais interessado pelo plano da construção cénica, com os vários níveis da produção, a contratação de actores, os mecanismos de palco e a encenação. Quando essa esfera entra para o drama e se constitui em centro da representação, inicia-se aquela fase da sua actividade teatral designada como teatro no teatro. Em termos genéricos, a produção literária desse período caracteriza-se pelo aprofundamento da exploração da mais variada gama de jogos de desdobramento. Mas os enganos da condição humana são potenciados pelo choque entre o que no teatro é literatura e o que fica para além disso, a mostrar a impossibilidade de se chegar a uma solução. A direcção do *Teatro d'Arte* de Roma é uma oportunidade fundamental que se lhe oferece e à qual se dedica intensamente. Proporciona-lhe condições para desenvolver o seu trabalho de dramaturgia, seleccionar, formar e dirigir actores. Explora então novas modalidades de representação, ao mesmo tempo que escreve os textos que as integram.

A grande peça desta fase costuma ser considerada *Sei personaggi in cerca d'autore*, de 1921. Uma companhia de actores prepara-se para ensaiar *Il giuoco delle parti*. É então que entra de rompante um grupo de Personagens que interrompe um ensaio que afinal não começa. São Personagens de uma obra rejeitada pelo autor, que não foram acabadas de construir e que esperam que o encenador o faça. Os seus nomes são funções de relação no seio de uma estrutura familiar: o Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, o Jovem e a Menina. Era esse o típico xadrez de personagens do drama burguês. Pirandello apresenta-o à luz de relações falsas e corrompidas, cujo moralismo serve de capa a perversões e pulsões torpes. As limitadas e degradantes aparências de uma família burguesa são ainda acentuadas pelas dificuldades económicas que levam a Enteada a prostituir-se em casa de uma equívoca Madama Pace.

As estratégias do teatro no teatro envolvem a peça numa rede de paradoxos. O drama das Personagens é irrepresentável porque elas não foram acabadas, são seres em busca. No entanto, estão em cena a fazer o seu papel, inacabado. A irrepresentabilidade do drama das Personagens que não o são tem por veículo, afinal, o teatro. À medida que o Encenador vai insistindo na necessidade de levar por diante o ensaio que nunca começou, mais evidente se torna o falhanço. A peça serve-se de um processo de distanciamento, feito da observação de

todos os mecanismos teatrais, que é porém muito diferente do distanciamento brechtiano, como o sublinha a intervenção do encenador Fernando Mora Ramos editada *infra* neste volume. No mundo de Pirandello, não há heroísmo possível, dado que a dilaceração da condição humana não permite distinguir a ilusão da desilusão, o verdadeiro do falso: *a vida, ou se vive ou se escreve*.

*Sei personaggi in cerca d'autore* lançou o nome de Pirandello, definitivamente, nos circuitos internacionais. A companhia de Dario Niccodemi fez uma digressão que também passou por Lisboa, onde foi representada no Teatro Politeama em 1923. Em 1922, foi encenada pela *Stage Society* no Kingsway Theatre de Londres e por Brock Pemberton no Princess Theatre de Nova Iorque. Em 1924, Max Reinhardt levou-a à cena em Berlim, no *Kömedie*. Todavia, a encenação mais famosa é a de Georges Pitoëff, o actor e encenador russo que viveu em França. Apresentou-a em Paris, no Théâtre des Champs Élysées, em 1923, com retumbante sucesso. Fez uma encenação ousada, a começar pela entrada das Personagens, no início do espectáculo, através de um montacargas do Teatro. Estão vestidas de preto e é como se viessem de um outro universo. Desta feita, Pitoëff distingue nitidamente o grupo dos Actores que tentam ensaiar *Il giuoco delle parti* do das Personagens à procura de autor. Situa-as numa posição, relativamente aos Actores, que é mais de domínio do que de confronto. Pirandello assistiu à encenação e apreciou a leitura de Pitoëff. A primeira edição do texto, de 1921, foi a representada pela companhia de Dario Niccodemi em Roma, em Milão e na sua digressão internacional. Foi de novo impressa em 1923 e 1924. No entanto, em 1925 Pirandello publica uma outra redacção, com texto revisto e um célebre prefácio. Encena-a no mesmo ano, com o *Teatro d'Arte*, e Lamberto Picasso no papel de Pai e Marta Abba no papel de Enteadada. Depois das primeiras representações no Odescalchi, a companhia entra em digressão europeia. Nesta versão, também ele diferencia o sítio por onde entram Actores e Personagens. Além disso, retoma outras ideias do encenador russo, como a de colocar os Actores a tocarem piano e a dançarem antes da chegada do Encenador.

Na actividade que desenvolve nestes anos, enquanto autor de textos para teatro, promotor de espectáculos e encenador, fica contido um decisivo contributo para a afirmação do estatuto do encenador. O tea-

tro italiano, à semelhança do que se passava em muitos outros países, colocava o actor no centro do espectáculo. O nome do actor principal identificava a companhia ou o espectáculo. Era ele quem modelava o papel à sua maneira e era ele quem orientava o trabalho das restantes figuras em cena. Pirandello considerava a sua intervenção excessiva e no ensaio de 1908, *Illustratori, attori e traduttori*, contesta o papel de mediador entre autor e público que lhe cabia. É com as suas posições críticas e com a sua actuação à frente do *Teatro d'Arte* que a figura do encenador, enquanto responsável por uma tarefa específica, ganha visibilidade. Chama a si a função de intermediário entre autor e actor, reconduzindo a intervenção do actor para a representação. De facto, é ao Encenador que se dirigem as Personagens *in cerca d'autore*.

No âmbito da fase do teatro no teatro, costuma ser dado relevo a três peças, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. *Ciascuno a suo modo* retoma uma situação de base semelhante à do romance *Si gira...*. Está em causa o suicídio do noivo de uma famosa actriz, Delia Morello. A história é apresentada como supostamente real e as pessoas nela envolvidas assistem ao espectáculo, revivendo o seu drama. Por sua vez, *Questa sera si recita a soggetto* apresenta o trabalho de improvisação feito por um grupo de actores. É dirigido pelo célebre Doutor Hinkfuss, encenador, tendo por texto de referência um conto de Pirandello, *Leonora addio!* A identificação entre actor e personagem é levada tão longe que a actriz principal desmaia em palco.

Mas a peça que escreve, no rescaldo da imediata recepção de *Sei personaggi*, é *Enrico IV*. Tem vindo a ser interpretada como uma resposta àqueles estratos de público que não tinham apreciado ou não tinham percebido o uso da ironia sarcástica e da fantasia. Encontra-se mais próxima de algumas convenções do velho teatro oitocentista, que são exploradas de forma corrosiva, do que do teatro no teatro. A máscara do protagonista é a própria loucura, uma loucura tão enranhada que ele a explica com absoluta limpidez. Para compreender a vida é necessário afastar-se dela, vivê-la como um estranho, criando mecanismos próprios de distanciamento. Um nobre cai num desfile histórico em que ia mascarado de Henrique IV. O acidente deixa-o imerso num estado psicopático que o leva a identificar-se com essa personagem histórica. As suas posses permitem-lhe viver numa mansão onde todos

fingem que é de facto o rei Henrique IV. Quando, 20 anos depois, um grupo de amigos o visita, verifica-se que o seu desregulamento não só é fingido, como é uma defesa do sofrimento causado pela vida em sociedade. Aproveita-o para assassinar Belcredi, num desafogo dos ciúmes acumulados ao longo de anos.

Nas peças escritas a partir deste momento, avolumam-se conflitos e tensões problemáticas e as aspirações de autenticidade da personagem confrontam-se, de um modo cada vez mais cruel, com a farsa encenada pelo jogo social: *Vestire gli ignudi*; o acto único *L'uomo del fiore in boca*; *Diana e la Tuda*; *L'amica delle moglie*; etc. Volta a ganhar relevo o tema da aparência de honestidade nas relações matrimoniais.

Pirandello é chamado a colaborar cada vez com mais frequência no cinema e os grandes palcos de todo o mundo solicitam a sua presença. Em 1930, vai a Hollywood para acompanhar as filmagens da fita tirada de *Come tu mi vuoi*. Greta Garbo foi preferida a Marta Abba, cujo estilo de declamação não se adaptava ao cinema americano. Está presente em quase todas as estreias mundiais. *Diana e la Tuda* é pela primeira vez representada em Zurique no ano de 1926, em versão alemã; *Lazzaro* em Huddersfield, com texto inglês, em 1929; *Questa sera si recita a soggetto* em Königsberg, no ano seguinte; *Quando si è qualcuno* na cidade argentina de Buenos Aires, em espanhol, no ano de 1933. Neste contexto, também a Portugal cabe a sua parte com a estreia mundial de *Sogno (ma forse no)*, no Teatro Nacional, em 1931. Pirandello assistiu ao espectáculo. Tinha sido convidado por António Ferro a participar num congresso de escritores por ele organizado, em circunstâncias que foram detalhadamente estudadas por Maria José de Lancastre.

A sua sicilianidade é um conotado antropológico em estado latente, mesmo nas peças que dedica, durante este período, aos ambientes da burguesia. Aflora, em particular, na *Sagra del Signore della nave* (1924). Na fase sucessiva, a do chamado teatro dos mitos, surge com toda a sua energia expressiva. Assim são explicitamente denominadas três peças: *La nuova colonia* (1928), o mito social; *Lazzaro* (1929), o mito da fé através da ressurreição dos corpos; e *I Giganti della Montagna*, inacabada, o mito da arte. A acção amplia-se, tirando partido da alteridade da personagem, para envolver a cena num mistério profundo. A máscara, o duplo e a marioneta, que são os elementos-chave que tra-

balha ao longo de todo o seu percurso intelectual, revelam, desta feita, um mundo diabólico onde se alojam forças ancestrais. Os mistérios da sicilianidade coincidem, sob o ponto de vista da construção literária, com o esquema da tragédia grega.

A sua última peça, *I Giganti della Montagna*, tem vindo a merecer grande atenção por parte da crítica e continua a desafiar a encenação. Trata-se de uma obra muito particular. A sua elaboração arrastou-se por um período de tempo bastante dilatado, pelo menos desde 1930, e o seu texto nunca chegou a ser acabado. Na correspondência com Marta Abba, Pirandello vai-lhe confiando todas as suas hesitações com uma voluntariosa dedicação à sua escrita. O desfecho foi esquematizado pelo filho Stefano a partir das indicações que lhe foram dadas pelo pai no leito de morte. Uma companhia de actores que quer recitar *La favola del figlio cambiato* aproxima-se de um grupo que vive isolado na encosta da Montanha, os Azarentos. São seres disformes e grotescos, reunidos em torno do mágico Cotrone. Os actores anseiam representar, mas não encontram condições de trabalho e o público não lhes corresponde. Diferentemente, os Azarentos perderam a crença nas possibilidades sociais da arte. Desvalorizam a razão, deixam fluir a imaginação e libertam os fantasmas que cada um traz dentro de si. A Companhia não aceita o convite dos Azarentos para ficar a viver com eles. Então, todos juntos, dirigem-se para a população que habita no cume da Montanha, os Gigantes, gente brutal e insensível, a fim de representarem a *Favola*. São rechaçados e alguns deles morrem.

Atracção pelo fantástico, ironia das surpresas cénicas e jogos de desdobramento, corroboram uma visão muito negativa das possibilidades sociais da arte. O teatro dos mitos manifesta a necessidade de recuperar uma certa riqueza da interioridade mas o seu último momento, conforme foi ditado por Pirandello, antes de morrer, ao filho Stefano, fixa o carácter intransponível das barreiras sociais.

Os mistérios que fazem parte do ambiente dramático de *I Giganti della Montagna* duplicam-se nas opções que têm de ser feitas por qualquer encenador que pretenda levar a peça à cena. Também ele tem de dar *forma* a um ser cheio de *vida*, o qual não foi, porém, acabado, à semelhança do que aconteceu àquelas Personagens *in cerca* de um autor. Giorgio Strehler pôs três vezes em cena *I Giganti della Montagna* com o *Piccolo Teatro di Milano*, em 1947, 1966 e 1994. Em 1947, assinala o

segundo aniversário deste *Teatro Stabile*, instituição que foi criada com o estatuto de serviço público. Usa tonalidades expressionistas com um entusiasmo pedagógico típico do clima do pós-guerra, o que o leva a simpatizar com a Companhia dos Actores. Nas sucessivas encenações, o seu ponto de vista vai evoluindo no sentido de um cepticismo. Nos apontamentos da encenação de 1994, anota que, como é sabido, os Gigantes vencem sempre.

O último conto de Pirandello, *Una giornata*, resume a vida de uma personagem, entre sonho, pesadelo e alucinação. Sai de um comboio em viagem nocturna numa estação que não conhece, numa terra que não conhece, mas onde tem casa, família e é reconhecido e respeitado por todos. Subitamente, atravessa toda a sua vida, da meninice à senilidade, e quando, por fim, se quer levantar da cadeira, já não tem forças para isso. A velocização do tempo tem ao seu serviço uma estrutura narrativa onde todos os ingredientes são calibradíssimos. Evanesência da vida humana, dilaceração perenemente mascarada: *De certeza que tive um dos mais absurdos sonhos*, são as suas últimas palavras.

#### 4. QUADRO CRONOLÓGICO DO TEATRO DE PIRANDELLO

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>L'epilogo</i> , “cenas dramáticas”, depois intitulado <i>La morsa</i> , “epílogo num acto”	1892	Roma, 9-12-1910, Teatro Metastasio, companhia <i>Teatro Minimo</i> de Nino Martoglio	1898
<i>Il nibbio</i> , “drama em quatro actos”, intitulado <i>Se non così</i> em 1915 e <i>La ragione degli altri</i> em 1919, “comédia em três actos”	1895	Milão, 19-4-1915, Teatro Manzoni, companhia de Marco Praga, actriz principal Irma Gramatica	1916
<i>Lumie di Sicilia</i> , “comédia num acto”	1910?	Roma, 9-12-1910, juntamente com <i>La morsa</i> , Teatro Metastasio, companhia <i>Teatro Minimo</i> de Nino Martoglio	1911
<i>Il dovere del medico</i> , “um acto”	1911	Roma, 20-6-1913, Sala Umberto I, companhia <i>Teatro per Tutti</i> de Lucio d'Ambra e Achille Vitti	1912
<i>Cecè</i> , “comédia num acto”	1913	Roma, 14-12-1915, Teatro Orfeo, companhia <i>Teatro a Sezioni</i> de Ignazio Mascacchi e Arturo Falconi	1913
<i>Lumie di Sicilia</i> , versão em dialecto siciliano	1915	Catânia, 1-7-1915, Arena Pacini, companhia de Angelo Musco	1993

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>Pensaci, Giacominu!</i> , “comédia em três actos”, em dialecto siciliano	1916	Roma, 10-7-1916, Teatro Nazionale, companhia de Angelo Musco	1993
<i>All'uscita</i> , “mistério profano”	1916	Roma, 29-9-1922, Teatro Argentina, companhia de Lamberto Picasso	1916
<i>'A birritta cu' i ciancianeddi</i> , “comédia em dois actos”, em dialecto siciliano	1916	Roma, 27-6-1917, Teatro Nazionale, companhia de Angelo Musco	1988
<i>Liolà</i> , “comédia campestre em três actos”, em dialecto de Agrigento	1916	Roma, 4-11-1916, Teatro Argentina, companhia de Angelo Musco	1917, em dialecto com tradução italiana ao lado
<i>'A giarra</i> , “comédia num acto”, em dialecto de Agrigento	1916	Roma, 9-7-1917, Teatro Nazionale, companhia de Angelo Musco	1963
<i>Pensaci Giacomino!</i> , em italiano	1917	Milão, 11-11-1920, Teatro Manzoni, companhia de Ugo Piperno	1917
<i>La morsa</i> , em dialecto siciliano	1917	Roma, 6-9-1918, Teatro Manzoni, companhia de Giovanni Grasso junior	1993
<i>Così è (se vi pare)</i> , “parábola em três actos”	1917	Milão, 18-6-1917, Teatro Olimpia, companhia de Virgilio Talli	1918
<i>Il piacere dell'onestà</i> , “comédia em três actos”	1917	Turim, 27-11-1917, Teatro Carignano, companhia de Ruggero Ruggeri	1918
<i>L'innesto</i> , “comédia em três actos”	1917	Milão, 29-1-1919, Teatro Manzoni, companhia de Virgilio Talli	1919

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>La patente</i>	1917- -1918	Turim, 23-3-1918, Teatro Alfieri, companhia de Angelo Musco	1918
' <i>A patenti</i> , em dialecto siciliano	1917?	Roma, 19-2-1919, Teatro Argentina, companhia <i>Teatro Mediterraneo</i> de Nino Martoglio	1986
<i>Ma non è una cosa seria</i> , "comédia em três actos"	1917- -1918	Livorno, 22-11-1918, Teatro Rossini, companhia de Emma Gramatica	1919
<i>Il berretto a sonagli</i> , em italiano	1918	Roma, 15-12-1923, Teatro Morgana, companhia de Gastone Monaldi	1918
<i>Il giuoco delle parti</i> , "em três actos"	1918	Roma, 6-12-1918, Teatro Quirino, companhia de Ruggero Ruggeri, actriz principal Vera Vergani	1919
<i>L'uomo, la bestia e la virtù</i> , "apólogo em três actos"	1919	Milão, 2-5-1919, Teatro Olimpia, companhia de Antonio Gandusio	1919
<i>Come prima, meglio di prima</i> , "comédia em três actos"	1919	Veneza, 24-3-1920, Teatro Goldoni, companhia Ferrero-Celli-Paoli	1921
<i>Tutto per bene</i> , "comédia em três actos"	1919- -1920	Roma, 2-3-1920, Teatro Quirino, companhia de Ruggero Ruggeri	1920
<i>La signora Morli, una e due</i> , "comédia em três actos"	1920	Roma, 12-11-1920, Teatro Argentina, companhia de Emma Gramatica Sob título <i>Due in una</i> , Florença, 14-5-1926, Politeama Nazionale, companhia <i>Teatro d'Arte</i> de Luigi Pirandello com Marta Abba	1922

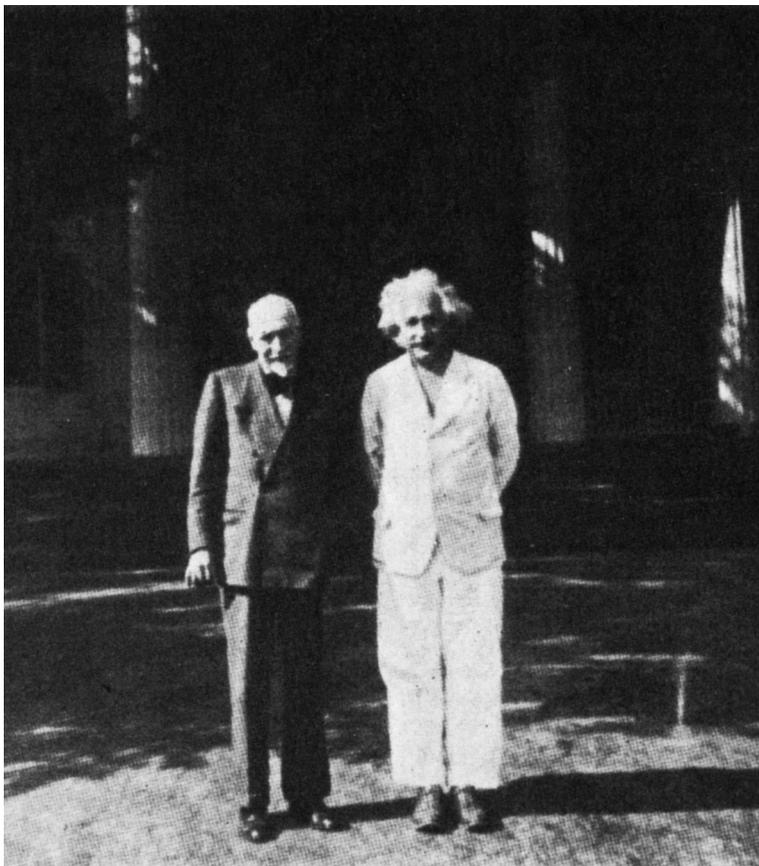
Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> , “comédia a fazer”	1920-1921	Roma, 9-5-1921, Teatro Valle, companhia de Dario Niccodemi, com Vera Vergani e Luigi Almirante	1921; nova ed. rev. e com prefácio, 1925
<i>Enrico IV</i> , “tragédia em três actos”	1921	Milão, 24-2-1922, Teatro Manzoni, companhia de Ruggero Ruggeri e Virgilio Talli	1922
<i>Vestire gli ignudi</i> , “comédia em três actos”	1922	Roma, 14-11-1922, Teatro Quirino, companhia Maria Melato-Annibale Bertone	1923
<i>L'imbecille</i> , “comédia num acto”	?	Roma, 10-10-1922, Teatro Quirino, companhia de Alfredo Sainati	1926
<i>L'uomo dal fiore in bocca</i> , “diálogo”	?	Roma, 21-2-1923, Teatro degli Indipendenti, companhia <i>Indipendenti</i> de Anton Giulio Bragaglia	1926
<i>La vita che ti diedi</i> , “tragédia em três actos”	1923	Roma, 12-10-1923, Teatro Quirino, companhia de Alda Borelli	1924
<i>Ciascuno a suo modo</i> , “comédia em dois ou três actos com intermezzi corais”	1923	Milão, 22-5-1924, Teatro dei Filodrammatici, companhia de Dario Niccodemi com Vera Vergani e Luigi Cimara	1924
<i>L'altro figlio</i> , “comédia num acto”, em dialecto toscano vernacular, adaptação de Ferdinando Paolieri	?	Roma, 23-11-1923, Teatro Nazionale, companhia Raffaello e Garibalda Niccoli	1923
<i>Sagra del Signore della nave</i> , “comédia num acto”	1924	Roma, 2-4-1925, Teatro Odescalchi, companhia <i>Teatro d'Arte</i> de Luigi Pirandello	1924

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>La salamandra</i> , guião cénico, música de Massimo Bontempelli	1924	Turim, 7-3-1928, Teatro di Torino, companhia <i>Teatro della Pantomima Futurista</i> , encenação de Enrico Prampolini	1960
<i>Diana e la Tuda</i> , “tragédia em três actos”	1925-1926	Zurique, 20-11-1926, Schauspielhaus, em versão alemã, <i>Diana und die Tuda</i> Milão, 14-1-1927, Teatro Eden, companhia <i>Teatro d’Arte</i> de Luigi Pirandello, actriz principal Marta Abba	1927
<i>L’amica delle mogli</i> , “comédia em três actos”	1926	Roma, 28-4-1927, Teatro Argentina, companhia <i>Teatro d’Arte</i> de Luigi Pirandello, com Marta Abba	1927
<i>Bellavita</i> , “um acto”	1926	Milão, 27-5-1927, Teatro Eden, companhia Almirante-Rissone-Tofano	1928
<i>Liola</i> , em italiano	1927?	Roma, 12-11-1929, Teatro Orfeo, companhia de Ignazio Mascacchi Milão, 8-6-1942, Teatro Nuovo, companhia Tofano-Rissone-De Sica, versão revista	1928
<i>La nuova colonia</i> , “mito – prólogo e três actos”	1926-1927	Roma, 24-3-1928, Teatro Argentina, companhia <i>Teatro d’Arte</i> de Luigi Pirandello com Marta Abba e Lamberto Picasso	1928

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>Lazzaro</i> , “mito em três actos”	1928	Huddersfield, 9-7-1929, Theater Royal, em tradução inglesa de C. K. Scott Moncrieff Turim, 7-12-1929, Teatro di Torino, companhia de Marta Abba	1929
<i>Sogno (ma forse no)</i>	1928- -1929	Lisboa, 22-10-1931, Teatro Nacional, em tradução portuguesa de Caetano de Abreu Beirão, <i>Sonho (mas talvez não)</i> , com Amélia Rey-Colaço e Samwell Diniz Transmissão radiofónica, 11-1-1936, Ente Italiano Audizioni Radiofoniche Génova, 10-12-1937, Giardino d'Italia, Filodrammatica del Gruppo Universitario di Genova	1929
<i>Questa sera si recita a soggetto</i>	1928- -1929	Königsberg, 25-1-1930, Neues Schauspielhaus, tradução alemã de Harry Kahn, <i>Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt</i> Turim, 14-4-1930, Teatro di Torino, companhia de Guido Salvini formada para a ocasião	1930
<i>O di uno o di nessuno</i> , “comédia em três actos”	1929	Turim, 4-11-1929, Teatro di Torino, companhia Almirante-Rissone-Tofano	1929
<i>Come tu mi vuoi</i> , “três actos”	1929	Milão, 18-2-1930, Teatro dei Filodrammatici, companhia de Marta Abba	1930

Título	Redacção	Estreia	1.ª edição
<i>La favola del figlio cambiato</i> , “três actos em cinco quadros”, música de Gian Francesco Malipiero	1930-1932	Braunschweig, 13-1-1934, Landtheater, tradução alemã de Hans Redlich, <i>Die Legende vom vertauschten Sohn</i> Roma, 24-3-1934, Teatro Reale dell’Opera, maestro Gino Marinuzzi, com interpretação de Florica Cristoforeanu e Alessio De Paolis Bari, 27-7-1949, Teatro Piccinni, pelo <i>Piccolo Teatro della Città di Bari</i> , texto sem acompanhamento musical	1933
<i>Sgombero</i>	1931	Taormina, 2-2-1951, Palazzo Corvàia, Teatro Ciellepi de Giovanni Cutruelli, com Paola Borboni	1938
<i>Trovarsi</i> , “três actos”	1932	Nápoles, 4-11-1932, Teatro dei Fiorentini, companhia de Marta Abba	1932
<i>Quando si è qualcuno</i> , “representação em três actos”	1932	Buenos Aires, 20-10-1933, Teatro Odeón, tradução espanhola de Homero Guglielmini, <i>Cuando se es alguien</i> San Remo, 7-11-1933, Teatro del Casino Municipale, companhia de Marta Abba	1933
<i>Non si sa come</i> , “drama em três actos”	1934	Praga, 19-12-1934, Teatro Nacional, tradução checa de Venceslao Jirina, <i>Clovek ani neviak</i> Roma, 13-12-1935, Teatro Argentina, companhia de Ruggero Ruggeri	1935

<b>Título</b>	<b>Redacção</b>	<b>Estreia</b>	<b>1.ª edição</b>
<i>I Giganti della Montagna</i> , texto incompleto, com notas para a elaboração do terceiro acto	1930- -1934	Florença, 5-7-1937, Giardino di Boboli, companhia de Renato Simoni com Andreina Pagnani e Memo Benassi	Sob título <i>I fantasmi</i> , ed. primeiro acto, 1931; segundo acto, 1934



Fotografia de Luigi Pirandello e Albert Einstein, Princeton, 1935

Fonte: *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio d'Amico, Roma,  
UNEDI, 1975, vol. 8, 153-154

## 5. BIBLIOGRAFIA

HÁ DUAS GRANDES INSTITUIÇÕES, em Itália, vocacionadas para o estudo da obra de Luigi Pirandello, o *Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo* de Roma e o *Centro Nazionale di Studi Pirandelliani* de Agrigento. O primeiro encontra-se instalado na casa onde o escritor habitou ultimamente, em Roma, situada na Rua Antonio Bosio. Tem a seu cargo o escritório e a biblioteca de Pirandello, bem como o estudo do seu espólio. Reúne os trabalhos que lhe vão sendo dedicados e publica duas colecções, uma intitulada *Saggi*, outra *Quaderni*. O segundo, sediado em Caos, na casa onde nasceu, tem por objectivo a recolha de testemunhos sobre a sua obra, promovendo o respectivo estudo e difusão. Dirigido por Enzo Lauletta, organiza congressos, espectáculos, sessões de trabalho abertas e actividades pedagógicas. Editou cerca de 70 volumes.

As obras completas estão a ser publicadas em edição crítica pela Mondadori na colecção *Meridiani*, com vários volumes já publicados. Há vários anos que a obra de Pirandello se encontra disponível em três edições de bolso preparadas pela Mondadori, pela Garzanti e pela Einaudi, em volumes precedidos de introdução e acompanhados por aparato crítico de diversa índole. Poesia, textos teóricos e dispersos foram compilados em *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Arnoldo Mondadori, [1960] 1993.

Recordem-se os elencos bibliográficos: Manlio Lo Vecchio-Musti, *Bibliografia di Pirandello*, Milano, A. Mondadori, 1952, 2.<sup>a</sup> ed. rifusa e aggiornata; Alfredo Barbina, *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*, Firenze, Le Monnier, 1967; Corrado Donati, *Bibliografia della critica pirandelliana 1962-1981*, Firenze, La Ginestra, 1986; *Pirandello nel mondo. Per una bibliografia delle edizioni straniere*, a cura di Antonio Perniciaro, Rosetta D'Affronto, Cleora Saieva, saggio introduttivo di Stefano Milioto, Palermo, Agrigento, Regione Siciliana, Biblioteca Museo Luigi Pirandello, 2004

A interpretação da sua obra conta com uma história crítica onde se distinguem as intervenções fundacionais de Adriano Tilgher (*Studi sul teatro contemporaneo*, 1922; reed. *Il problema centrale*, 1973), Antonin Artaud (*Le théâtre et son double*), Benedetto Croce (*La letteratura della nuova Italia*, vol. 6), Antonio Gramsci (*Quaderni del carcere*), Walter Benjamin (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) e Peter Szondi (*Theorie des modernen Dramas*).

Para uma apresentação global de Pirandello, vd. os ensaios de síntese:

- Alonge, Roberto, *Luigi Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, [1972] 1977
- Costa, Simona, *Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1978
- Genot, Gérard, *Pirandello*, Paris, Seghers, 1970
- Giudice, Gaspare, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, [1963] 1980
- Guglielminetti, Marziano, *Pirandello*, Roma, Salerno, 2006
- Lauretta, Enzo, *Storia di un personaggio fuori chiave. I luoghi, il tempo, la vita, le opere, l'ideologia*, Milano, Mursia, 1980
- Leone de Castris, Arcangelo, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, [1962] 1992
- Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Roma, Bari, Laterza, 1992
- Manota, Marco, *Luigi Pirandello*, Milano, Bruno Mondadori, 1998 [com entradas organizadas por ordem alfabética]
- Monti, Silvana, *Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1974
- Munafò, Gaetano, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, [1968] 1997
- Virdia, Ferdinando, *Invito alla lettura di Pirandello*, Milano, Mursia, [1975] 1998

Os seguintes capítulos de histórias da literatura oferecem perspectivas analíticas dotadas de grande riqueza: Gianfranco Contini, *La letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, [1968] 1997; Giovanni Macchia, “Luigi Pirandello”: *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, vol. 9, Milano, Garzanti, 1969 (reed. em *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, [1973] 1995; e *Pirandello e la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, [1981] 2002); Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, [1991] 2005; e Marco Santagata, Laura Carotti, Alberto Casadei, Mirko Tavoni, *Il filo rosso*, Bari, Laterza, 2006, vol. 3.

Para uma sucessiva abordagem do percurso intelectual e da obra de Luigi Pirandello, são essenciais:

- Alonge, Roberto, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997
- Angelini, Franca [a cura di], *Il punto su Pirandello*, Roma, Bari, Laterza, 1992
- Artioli, Umberto, *L'officina segreta di Pirandello*, Roma, Bari, Laterza, 1989
- Artioli, Umberto, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Roma, Laterza, 2001
- Baratto, Mario, *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, Napoli, Liguori, 1990
- Barilli, Renato, *La linea Svevo-Pirandello* [1972], Milano, Mondadori, 2003
- Borsellino, Nino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Roma, Laterza, 1991
- Borsellino, Nino, *Il dio di Pirandello*, Palermo, Sellerio, 2004
- Debenedetti, Giacomo, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, [1971] 1995
- Caputo, Rino, *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma, La Gogliardica, 1996
- Donati, Corrado, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, Fossombrone, Metauro, 1998
- Ferrario, Edoardo, *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica ed estetica in Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1978
- Frassica, Pietro, *A Marta Abba per non morire. Sull'epistolario tra Pirandello e la sua attrice*, Milano, Mursia, 1991
- Ganeri, Margherita, *Pirandello romanziere*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2001
- Gardair, Jean Michel, *Pirandello. Fantasmies et logiques du double*, Paris, Larousse, 1972, trad. it., *Pirandello e il suo doppio*, presentazione di Giovanni Macchia, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Abete, 1977, com um fundamental ensaio de G. F., “Pirandello e la critica psicanalitica”
- Genot, Gérard, *Pirandello, un théâtre combinatoire*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993
- Gioanola, Elio, *Pirandello la follia* [1983], Milano, Jaca Book, 1997
- Krysinski, Wladimir, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 1988
- Leone de Castris, Arcangelo, *Il Decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, Laterza, [1974] 1995
- Lugnani, Lucio, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, [1970] 1973
- Macchia, Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, [1981] 2000

– Mazzacurati, Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987 [1995]

– Puppa, Paolo, *Fantasmî contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Patron, [1978] 1984

– Puppa, Paolo, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987

– Sciascia, Leonardo, *Pirandello e la Sicilia* [1961], Milano, Adelphi, 1996

– Vicentini, Claudio, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, [1970] 1985

Para um enquadramento na história do teatro, vd.: Paolo Puppa no cit. vol. da *Storia della letteratura italiana*, Garzanti; Gigi Livio, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976; Giovanni Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, [1986] 1996; *The History of Italian Theatre*, ed. Joseph Farrell, Paolo Puppa, Cambridge University Press, 2006. Úteis os instrumentos: *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, UNEDI, com 12 vol. publicados, fundada por Silvio D'Amico; e *Enciclopedia Garzanti dello spettacolo*, Milano, Garzanti, vv. ed.

Sobre a ligação de Pirandello ao palco, vd.: Roberto Alonge [et al.], *Testo e messa in scena in Pirandello*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1986; Alessandro D'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, Palermo, Sellerio, 1987; *Triologia del teatro nel teatro. Pirandello e il linguaggio della scena*, a cura di Enzo Lauletta, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 2002.

Quanto a volumes de actas, salientem-se igualmente: *Pirandello e l'oltre. Atti del XXV Convegno Internazionale, Agrigento, 5-9 dicembre 1990*, a cura di Enzo Lauletta, Milano, Mursia, 1991; *Pirandello e le avanguardie*, a cura di Enzo Lauletta, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999; *Magia di un romanzo. Il fu Mattia Pascal prima e dopo*, a cura di Pietro Frassica, Novara, Interlinea, 2005.