

O TEATRO ITALIANO GROTESCO DO PRIMEIRO NOVECENTO

CAROLINA MASSI ALBANESE *

1.1. Questões e motivos

A fórmula — teatro grotesco — criada por Chiarelli e pela sua peça **A Máscara e o vulto** não concerne a um movimento definido nem tão pouco organizado: tem, todavia, valor longínquo no tempo, na história da poesia e da arte dramática italiana, e evoca as razões mais remotas e presentes do nosso teatro, desde a antiga expressão horaciana do *Italicum acetum* até o cômico dramático moderno.

Torna-se útil apresentar, embora sumariamente as questões e os motivos que impeliram o desabrocho do teatro italiano grotesco do primeiro novecentos.

O teatro italiano entre os séculos XIX e XX poderia ser classificado segundo três linhas que marcam o caminho, os influxos, as aberturas:

O teatro regional.

A comédia burguesa.

A comédia antiburguesa.

O teatro regional e a comédia burguesa apresentavam um panorama mais ou menos homogêneo, tendo como programa básico:

- a) Fornecer uma imitação estritamente fotográfica da realidade;
- b) Não permitir a intervenção do autor.

“Categorias divididas por altas e tétricas muralhas, abismos sem

* Carolina Massi Albanese é diplomada na Itália, onde nasceu, em Língua e Literatura Italiana e Livre Docente pela Universidade Federal do Paraná em 1974 com a tese *Il significato del Gattopardo*. Publicou vários artigos em revistas especializadas e, atualmente, leciona, na condição de Auxiliar de Ensino Língua Italiana na Universidade Federal do Paraná.

fundo, entre as realidades materiais e as ideais, entre a verdade e o sonho, princípios e caracteres constritivos como grilhões, relações entre causas e efeitos calculados nas balanças dos farmacêuticos (...) estas eram as leis que regiam o teatro"¹, diz Luigi Chiarelli, indignado e amargurado.

O Século XX, logo no início, revela sintomas de inquietação. Surgem reações à tradição primeiramente nebulosas, em seguida cada vez mais claras e determinadas. O mundo, que até então se apresentara sólido e em contínuo melhoramento, os ideais e as estruturas da sociedade burguesa, vinculados ao credo positivista, são sacudidos pela dúvida e pela decepção, as quais afugentam as ilusões ingênuas em cada campo, não excluindo a estética. Uma era estava morrendo e outra principiava a nascer. Uma crise profunda de especulação provoca a mudança da visão filosófica e artística e, paralelamente, a crise social e individual. O indivíduo sente que vacila: o protesto torna-se sua bandeira.

A tentativa de Gabriele D'Annunzio de reconduzir ao palco "l'esclusa la poesia", não consegue dizer uma palavra verdadeiramente nova.

É neste ponto que intervêm os futuristas:

— 1905, em Paris, com a tragédia satírica "Le Roi Bombance";

— 1903, com "Manifesto del Teatro di varietà", publicado na revista *Lacerba*. Afirma-se resolutamente: "Temos um profundo nojo do teatro contemporâneo (versos, prosa e música)"².

Na veste de incansável condutora e com a atitude de revolta, a vanguarda anuncia a criação de um teatro sintético, atécnico dinâmico e alógico. É a condenação em bloco da comédia burguesa. A iniciativa vanguardista supera o texto, para ocupar campos de realização; cenografia, indumentária, direção...

Apesar dos futuristas não conseguirem nesta obra fecunda de abertura o êxito que obtiveram em outros campos, têm eles o merecimento indiscutível de revolver as águas.

A verdadeira ação de ruptura será justamente levada a efeito pelos autores do grotesco. Chiarelli afirma: "Queremos ser nós mesmos, dizer a palavra de nosso tempo e não repetir rançosas roman-

1 CHIARELLI, Luigi. Il vero volto della-Merchera e il volto. Il *Dramma*, Milano (246): 50, mar. 1957.

2 PAVOLINI, Carlo. Futurismo. In: ENCICLOPEDIA dello Spettacolo. Roma, 1958. v. 4, p. 785.

ças, que não conseguem emocionar nem mesmo as velhas solteironas"³. Antonelli também comenta: "Eu respeito muito **A Dama das Camélias** e **A Ceias das Befas**. Gostaria de tê-las escrito muitos anos atrás... Mas hoje estão ultrapassadas"⁴.

Das afirmações de Chiarelli e Antonelli podemos deduzir que não se trata tanto de uma condenação da produção passada, quanto do reconhecimento de que aquela produção não está mais adequada à situação do tempo. A nova tomada de posição de protesto, de fato põe abaixo a última tradição teatral do Século XIX sem muito barulho. Não há estrondosas invenções: o caminho preferido é o da sátira e aplica-se a idéia dos clássicos temas burgueses (o adultério, o dinheiro, etc.). Entrementes, se a primeira fase é tradicional, a evolução progressiva dos personagens e a conclusão demonstram claramente que aqueles ingredientes tradicionais serviram para combater o naturalismo, isto é, são usados contra a comédia burguesa.

Por outro lado, o próprio Chiarelli define assim sua peça:

"**A Máscara e o Vulto** não é senão uma espécie de marcha contra o drama romântico burguês, feita com finalidade revolucionária, para poder em seguida colocar as novas posições do drama de acordo com a sensibilidade de nosso tempo, as aspirações de nosso espírito (...) o grotesco é uma arma"⁵.

1.2 A poética do Grotesco.

Em 29 de maio de 1916, no Teatro Argentina de Roma, é representada **A Máscara e o Vulto**, que o autor Luigi Chiarelli define como "um grotesco". Nos anos seguintes, vêm à ribalta **Marionetes, que paixão!** de Rosso di San Secondo, **A Ave do Paraíso** de Cavacchioli e **O homem que encontrou a si mesmo** de Antonelli. Trata-se de um cômico que não se sabe se provoca o riso ou o choro ou ambos, em suma, é aquela combinação que chamamos "grotesco" e que se apresenta com certos estrambóticos paradoxos.

Fala-se de uma nova escola teatral italiana, à qual é dado o nome da feliz expressão adotada por Chiarelli; "grotesco". Contudo é possível falar em verdadeira escola? Os comediógrafos em questão rejeitam esta classificação, afirmando cada um sua própria independência. Diz Chiarelli; "Fala-se muito na escola do grotesco, na qual vêm enfeixadas as obras mais diversas e com uma

3 CHIARELLI, Luigi. Anticipo alle mie memorie. *Il Dramma*, Milano (53): 35, ott. 1948.

4 CHIARELLI, Luigi. *La compagnia del teatro moderno. Commedia*, Milano, p. 44. 25 ago. 1920.

5 CHIARELLI, Il vero volto ..., p. 60.

apreciação sempre sumária e inexata... Uma escola propriamente definida do grotesco não existe"⁶.

Após uma indagação mais aprofundada, a poética de cada autor apresenta caracteres distintos; há, todavia, um elemento que permite reunir esta produção: por caminhos diferentes é executada a mesma ação de ruptura com a tradição verista. O ponto de partida desta ação polêmica é a demolição do suporte da concepção teatral burguesa; a arte encarada como reprodução da realidade. A reprodução da realidade pressupõe fé na realidade enquanto que a crise do pensamento da primeira metade do Século XX envolve a consistência da realidade. O quesito gnoseológico se contrapõe ao quesito moral típico da produção do Século XIX. A realidade, para Chiarelli, é "uma atitude de nosso pensamento. Uma coisa pensada é uma verdade (...), não há nada que seja verdadeiro, nada que seja falso"⁷.

Rosso di San Secondo postula a existência de uma dupla realidade na vida:

"Se a vida fosse uma só coisa, se tivesse um único aspecto, a humanidade não sentiria a necessidade da arte, pois seria completamente supérfluo reproduzir alguma coisa que todos indistintamente enxergam, que todos sentem, algo que se oferece por si de um determinado modo, sem a particular revelação do poeta"⁸.

Estas posições e, principalmente, a afirmação seguinte de Chiarelli;

"Na arte são somente verdadeiras aquelas verdades que encontram correspondência com as nossas formas mentais. O verdadeiro e o falso, o verossímil e o inverossímil não existem para a arte, a não ser enquanto estes têm fundamento em nossas idéias e não porque concordam com as realidades habituais"⁹, conclamam explicitamente o conceito de autonomia do teatro da realidade. Autonomia do teatro, porém, não significa abstração da vida; aliás, o teatro torna-se um meio para conhecê-la.

Diz Antonelli:

"Qual é a importância de, no fim do terceiro ato, ter eu contado ao público que fulana traiu o marido, que mais tarde nascera

6 CHIARELLI, Il vero volto ..., p. 67.

7 CHIARELLI, Luigi. *Fuochi d'artificio. Comedia*, Milano, p. 22. 1.º mar. 1923

8 ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *L'avventura terrestre*. In: FERRANTE, Luigi. *Teatro*. Bologna, Capelli, 1962. p. 84.

9 CHIARELLI, *Fuochi...*, p. 15

um filho e sobreveio a reconciliação? Ainda que o público saia satisfeito, contei-lhe uma bem mísera história",¹⁰.

A temática agora muda; protagonista da comédia não é mais a vida cotidiana, e sim o momento da insegurança que põe em dúvida tanto a validade do mundo externo, quanto a compacidade da própria personalidade.

Na comédia burguesa, posta a situação, costumeiramente centrada no adultério ou no dinheiro, o evento enveredava por binários preestabelecidos até a demonstração da tese final, que rebatia a necessidade do sistema de vida e de regras existente. No teatro grotesco, ao invés, o personagem reflete a crise do homem como ele é nas formas da convivência social e como ele se sente no íntimo de sua alma: o jogo amargo, a alteração paradoxal do perfil humano e as lacerações internas, os disfarces da personalidade humana sob a violência das convenções e dos costumes. É revalorizado o momento crítico na arte e na vida, a presença na segunda, necessária para infringir os limites fixados pelas regras preconstituídas. Eis que nasce aquele misto entre vida-teatro, espetáculo-simulação, explorado por Pirandello e outros. Afirma Chiarelli: "Quero que a ação teatral seja mais vasta que o seu arco cênico. Hei de divertir o público e enquanto o divertir procuro fazê-lo pensar"¹¹.

Não é teatro de evasão, portanto, mas teatro que forneça algo ao espectador, que lhe dirija uma mensagem que o sacuda e obrigue a meditar. Esta é realmente a finalidade que os nossos autores querem alcançar: apresentando suas peças, recusam-se a arrastar e comover os espectadores e hipnotizá-los, pois propõem-se, por um lado, apresentar-lhes problemas que os envolvem, e por outro, despertar neles uma faculdade crítica que os leve a recusar ou, pelo menos, a julgar o mundo em que vivem e o espetáculo ao qual assistem.

Um dos expedientes mais eficazes para promover esta ação crítica é o personagem, coro ou eu-épico, como o chama Gigi Livio¹², que comenta o drama desvendando as ações e os sentimentos, para descobrir o verdadeiro significado ou a ausência de significado. A função desse personagem é, portanto, eminentemente crítica e desagregadora.

Em Chiarelli, as contradições humanas, o ser e não ser, a dor,

10 ANTONELLI, Luigi. *Lo scrittore si confessa*. Roma, Sciascia, 1943 p. 270.

11 CHIARELLI, Il vero volto ..., p. 51.

12 LIVIO, Gigi. *Teatro del Novecento* Milano, Mondadori, 1965 p. 81.

o ridículo mecanizam-se, tornam-se fatos, acidentes, isto é, exterioridade. A **Máscara e o Vulto** é a paródia da coerência e a grotesca revelação de uma fratura entre os preceitos de uma inexistente moralidade e o comportamento moral.

Em Rosso di San Secondo, o contraste entre o ser e o querer ser, entre aquilo que é subjetivo (o indivíduo) e aquilo que é objetivo (a situação) encontra uma solução em uma invenção necessária, em que o dado sensorial quase se dissolve, para assumir um valor lírico denso de reflexos psicofísicos.

Em Bontempelli, o grotesco nasce com a restituição do fato à sua "banalidade".

Em Cavacchioli, o dissídio sinceridade-simulação é representado paradoxalmente sobretudo na provocação teatral **Aquele que a ti se assemelha**. Observamos a descrição que o autor faz de seus personagens:

- "Leonardo. Quarenta anos, calvo, bigodudo, volumosa barriga: representa o senso estático, fanfarrão, medroso da vida.
- Gabriele. Longo, definhado, espectral,, lamentoso, é o ideal sempre recalcado.
- Gabriella. Jovem, cabelos verdes, volúvel, carnal, rancida no sentimento, encontra o ídolo só no sentimento de sua humanidade.
- O Mecânico. É o praticismo inexorável, maquinal da existência. Tem duas rodas no lugar dos olhos. Parece todo um maquinismo de alavancas, de pequenas engrenagens, em vez de homem"¹³.

O processo de desagregação do caráter, no grotesco, toca pontos extremos. As figuras de Rosso di San Secondo não apresentam evoluções, e o único caminho de saída é o suicídio (**Marionetes, que paixão!**) ou o homicídio (**O hóspede desejado, O delírio do taberneiro**).

Cavacchioli quase sempre faz uso de personagens simbólicos. Antonelli leva ao palco animais falantes como em **A ilha dos macacos**, ou personagens desdobrados, um na frente do outro, como em **O homem que encontrou a si mesmo**.

Que ideais podem ser ainda considerados válidos? Recusando as estruturas sociais sentidas como simulações, que violentam

13 CAVACCHIOLI, Enrico. *Quello che t'assomiglia*. Milano, Mondadori, 1922 p. 2.

a liberdade do indivíduo, o único elemento que pode ser considerado positivo é o instinto. Para Antonelli, o bem perdido é o gaúdio do instinto; no Prólogo a **A ilha dos macacos** ele diz:

"Senhores! A amargura desta fábula que estais prontos para ouvir obrigou-me a vos dirigir algumas palavras antes que eu me torne macaco. São minhas últimas palavras, pelo menos, por esta noite, que eu pronunciarei como homem: e não são alegres, pois eu me tornarei macaco para me colocar contra os homens... Para esperar ainda alguma coisa dos homens e para crer em seu futuro, é preciso gritar por tudo aquilo que eles destruíam e se prepararam para destruir. Todo o bem que eles possuíam está no gaúdio de seu instinto! Se eles não o tivessem embrutecido, possuiriam ainda hoje a felicidade de existir [...] Existem criaturas pequeníssimas que navegam nos espaços e possuem todos os privilégios da terra e do céu. O homem tinha todos aqueles privilégios e um a mais, que lhe provinha da consciência de possuí-los. Pois bem, ele os destruiu! e hoje está reduzido a invejar os animais, quando está cansado de invejar o próximo. [...] Eh! Há um desespero nisto, que talvez ninguém imagina qual seja"¹⁴.

Para Rosso di San Secondo, o instinto e a paixão compreendem as sensações vitais que se afirmam violentamente contra as estruturas sociais e se identificam em uma desesperada exigência de liberdade. O mesmo serve como critério de composição da obra de arte. Chiarelli observa que da comédia burguesa eram banidos: "o capricho fechado como uma magnífica ave do paraíso na estreita gaiola das convenções; o caso, este fresco e vivo manancial que jorra de repente, sufocado sob as exigências da ciência psicológica e social"¹⁵, e reivindica a presença na obra poética de um elemento irracional: "o grande desconhecido que vive dentro de nós, rico de seus maravilhosos segredos, que nos atrai e nos guia com violência cega para executar a obra de arte"¹⁶.

Exige-se, portanto, uma criação livre de regras pré-fixadas, quase como desforra à coação contínua da vida social.

Infelizmente, os autores do grotesco chegaram ao excesso oposto, ou seja, à falta de um programa. Este é o ponto dolorido das poéticas do grotesco, sua validade exclusivamente polêmica, mas ao mesmo tempo é também sua força positiva, pois o teatro grotesco alcança a sua finalidade: dismantelar a tradição, de maneira que

14 ANTONELLI, Luigi. *L'isola delle scimmie*. Roma, Sciascia, 1943. p. 2.

15 CHIARELLI, Il vero volto..., p. 49

16 Ibid., p. 49.

o palco não hospede mais uma imitação da realidade que pretende ser objetiva, mas sim denuncie explicitamente as simulações da vida e aquelas da arte. O momento crítico, de resto, adquire em toda a arte do Século XX uma importância cada vez mais marcante ao lado do momento intuitivo.

1.3 A Máscara e o vulto

Precisamos justificar o porquê da escolha analítica de **A Máscara e o Vulto**, que não é certamente uma das melhores peças do teatro grotesco. É que o teatro grotesco deriva sua denominação de **A Máscara e o vulto** de Luigi Chiarelli.

A Máscara e o vulto nasce de uma posição crítica, além de filosófica e polêmica. Polêmica com respeito à convivência conjugal e a todas as consequências sociais. Filosófica, pois aborda com grande clareza e vivo senso do humano os problemas da personalidade. Crítica, porque subverte todas as regras da velha técnica teatral, desrespeitando os gastos esquemas imperantes sobre os quais se moldava a literatura dramática burguesa.

A peça, qualificada pelo autor de "grotesco em três atos", visa evidenciar a deformação originada em nós pelo contraste entre aquilo que queremos parecer e aquilo que de fato somos. O propósito desta peça é, portanto, a acentuação do desprestígio em que acaba se encontrando o indivíduo, diante de uma sociedade que mortifica a vida e ofende a íntima moralidade. **A Máscara e o vulto** conseguiu um enorme sucesso, que o autor assim interpreta:

"Se **A Máscara e o Vulto** foi definida como obra de libertação e obteve unânimes aplausos, e não só na Itália, significa que nela foram reconhecidos elementos que respondiam a uma necessidade por todas sentida; isto é, significa que o velho drama estava morto"¹⁷.

O primeiro grotesco gira em torno do medo da derisão e coloca em cena o costumeiro triângulo e um corrompido ambiente burguês. A peça parte de premissas normais e se complica, em seguida, com casos extravagantes, dos quais são extraídas "trágicas" conclusões. Chiarelli vitaliza velhos motivos com um novo fermento de idéias. Dentro de uma moldura cênica tradicional, a renovação é obtida na estrutura interna do personagem.

Durante uma recepção em sua vila, perto de um lago, Paolo Grazia declara que, se fosse traído pela mulher, a mataria, pois

17 — CHIARELLI, *Il vero volto* ..., p. 51

"um marido que perdoa é ridículo" e "para um tal marido não resta senão o suicídio depois"¹⁸.

Na mesma noite ele descobre que a esposa Savina o trai. Sua verdadeira intenção seria perdoar; mas agora essa solução diante dos amigos e da sociedade lhe é vedada, mais ainda depois de suas afirmações. Paolo obriga então a esposa a esconder-se no exterior sob falso nome e diz ter jogado a adúltera no lago. Absolvido após ter sido defendido calorosamente pelo próprio amante da esposa, que é advogado, Paolo volta a sua casa e é recebido como um triunfador. Por isso é tomado por um sentimento de revolta: "Não há nada de sério neste mundo? Torna-se ridículo até o drama mais angustioso!?. . . E é por causa dessa gente que eu. . . Palhaços?"¹⁹.

É a lógica do ridículo, Basta pouco: obrigar alguém a manter a palavra, a ser coerente! Paulo deverá matar a esposa que o engana, mas não saberá matar. Fingirá então, e, graças a uma vingança somente inventada, a um uxoricídio não realidado, mas em que todos acreditam, ele terá apoio e renome. A situação torna-se mais paradoxal quando o amante da esposa é obrigado a acusá-la vilmente no tribunal. Será feita justiça, à maneira moralmente grotesca do comum engano. A esposa arrependida e apaixonada volta, e Paulo reconcilia-se com ela, correndo o risco de ser condenado por simulação de crime: "matei-a e me absolvem. . . não a matei e me mandam para a prisão"²⁰. O casal escapará da condenação, fugindo e dando as costas a uma sociedade mais disposta a aceitar a hipocrisia do que a verdade.

Teatro de efeito, eis um atributo usado para o grotesco. O efeito é uma temática constante em nossos autores; não será, porém, um efeito macabro (embora o encontremos em algumas peças grotescas), e sim progressivo. Pensamos na cena do cadáver encontrado no lago de Como, na qual todos, inclusive o marido, reconhecem Savina; ou naquela outra arquitetada por Savina, que vai ao suposto funeral e avança no meio da multidão, vestida de luto, com o rosto escondido por um espesso véu, impenetrável.

O tema da despersonalização se acentua no desenrolar do enredo; o tema da solidão também: uma solidão em que o ser se encontra, imposta, não desejada.

Mais ainda do que a aventura em si, interessam as digressões do personagem Cirillo, coro ou eu-épico, que expõe e discute os

18 CHIARELLI, Luigi. *La Maschera e Il Volto*. Firenze, Libreria del Teatro, 1931. p. 14.

19 Ibid., p. 32

20 Ibid., p. 66

mitos burgueses, infiltrando-lhes o estro grotesco, um fio sutil de ironia intelectual e ofertando-os ao público, esvaziados e inertes.

Apesar do desenvolvimento da peça ser linear, de uma simplicidade e, diríamos, de um mecanismo infantil, isto não impede que seja completamente abstrata a concepção do drama, o eixo da engrenagem: o drama da limitação da pessoa humana por obra dos "outros" e da esquematização de sua vitalidade fixada paradoxalmente em "caras" convencionais. Há uma sutileza na ironia com que a vítima se subtrai à violência da sociedade, excogitando formas aparentes para esconder seu vulto de uma situação difícil e "jogar" assim a sociedade: *uma longa sátira de compromissos aos quais Paulo deve sotopor-se*.

O significado moral da peça é de um pessimismo profundo. O homem, portanto, não consiste a não ser por um impulso reflexo, é um empastamento de reações, o que os outros ou as situações o tornam. É privado, pois, de uma certa autonomia própria.

No entanto, ao contrário da maioria das peças grotescas, nesta há uma saída: Paolo consegue de certa forma resgatar sua liberdade.

Em **A Máscara e o Vulto**, Chiarelli segue a tese dos autores do grotesco; a reivindicação do instinto, que se identifica com um anseio de liberdade. O drama nasce da luta entre as convenções sob as quais a vida se torna máscara e se esconde, e a espontaneidade do instinto vital que se reafirma contra elas.

RESUMO

Em 29 de maio de 1916 é representada **A Máscara e o Vulto**, que o autor Luigi Chiarelli define como "um grotesco". Nos anos seguintes, vêm à ribalta peças de Rosso di San Secondo, Antonelli, etc. Fala-se de uma nova escola teatral italiana à qual é dado o nome da feliz expressão adotada por Chiarelli: "grotesco". Os comediógrafos em questão rejeitam esta classificação, afirmando cada um sua própria independência. A poética de cada autor, de fato, apresenta caracteres distintos; há, todavia, um elemento que permite reunir esta produção: por caminhos diferentes é executada a mesma ação de ruptura com a tradição verista. A temática agora muda; protagonista da comédia não é mais a vida cotidiana, e sim o momento da insegurança que põe em dúvida tanto a validade do mundo externo, quanto a compacidade da própria personalidade.

Um dos expedientes mais eficazes para promover esta ação crítica é o personagem, coro ou eurépico, que comenta o drama desvendando as ações e os sentimentos, para descobrir o verdadeiro significado ou a ausência de significado.

RIASSUNTO

Il 29 maggio di 1916 viene rappresentata *La Maschera e il Volto* che l'autore Luigi Chiarelli definisce "un grottesco".

Negli anni successivi vengono alla ribalta opere di Rosso di San Secondo, Antonelli ecc. Si parla di una nuova scuola teatrale italiana a cui viene dato il nome dalla fortunata formula adottata da Chiarelli: "grottesco". I commediografi in questione rifiutano questa classificazione affermando ognuno la propria indipendenza. Ad una indagine approfondita le poetiche dei singoli autori presentano caratteri distinti, c'è però un elemento che permette di riunire questa produzione: per vie diverse è operata la stessa azione di rottura con la tradizione verista.

La tematica adesso cambia: protagonista della commedia non è più la vita quotidiana, ma sì il momento dell'insicurezza che mette in dubbio tanto la validità del mondo esterno quanto la compattezza della propria personalità. Uno degli espedienti più consapevoli e riflessi per promuovere questa azione critica è il personaggio, coro o io epico, che commenta il dramma scandagliando i retroscena delle azioni e dei sentimenti per svelarne il vero significato.

Rifintando le strutture sociali sentite come finzioni che violentano la libertà dell'individuo e il sistema di valori borghesi, svuotato di senso, l'unico elemento che può considerarsi positivo è l'istinto che viene ad identificarsi con una esasperata esigenza di libertà.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONELLI, Luigi. *L'isola dell'oscimmie*. Roma, Sciascia, 1943. 112 p.
----- . *Lo scrittore si confessa*. Roma, Sciascia, 1943, 290 p.
- CAVACCHIOLO, Enrico. *Quello che l'assomiglia*. Milano, Mondadori, 1922, 96 p.
- CHIARELLI, Luigi. *Anticipo alle mie memorie*. *Il Dramma*, Milano, (53) ott. 1948.
----- . *La compagnia del teatro moderno*. *Comoedia*, Milano, 25 ago. 1920.
----- . *Fuochi d'artificio*. *Comoedia*, Milano, 1.º mar. 1923.
----- . *La Maschera e il Volto*. Firenze, Libreria del Teatro, 1931. 70. p.
----- . *Il vero volto della Maschera e il Volto*. *Il Dramma*, Milano, (246) mar. 1957.
- LIVIO, Gigi. *Teatro del Novecento*. Milano, Mondadori, 1965. 190 p.
- PAVOLINI, Carlo. *Futurismo*. In: *ENCICLOPEDIA dello Spettacolo*. Roma, 1958. v. IV.
- ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria. *L'avventura terrestre*. In: FERRANTE, Luigi. *Teatro*. Bologna, Cappelli, 1962. 181 p.