

## Eu, a máscara e eu

Roberto Cuppone \*

---

\* Ator, dramaturgo e diretor teatral. Universidade de Genova, Itália. Via Balbi, 5, 16126 Genova, Itália. Roberto.Cuppone@unige.it

## Resumo |

Existe uma espécie de pudor histórico para falar sobre a máscara dos atores da *Commedia dell'Arte*, tanto do passado como do presente; o autor, revivendo momentos da própria experiência com a máscara, encontra talvez os motivos latentes e não expressos dessa histórica "remoção": de um lado, a descoberta dos aspectos desagradáveis de si mesmo, de outro, a sensação de que, em algum momento, a máscara não tem mais nada a dizer ao ator que a usa.

**Palavras-chave:** Máscara. Ator. *Commedia dell'Arte*. História do teatro. Teatro cômico.

## Abstract |

There is a kind of historical shyness to talk about the mask by the actors of the *Commedia dell'Arte*, both of the past and of the present; the author, looking at some moments of his own experience with the mask, finds perhaps the latent and unexpressed motives of this historical "removal": on the one hand the discovery of unpleasant aspects of oneself, on the other the feeling that at some point the mask has nothing more to say to the actor who wears it.

**Keywords:** mask, actor, *Commedia dell'Arte*, theater history, comic theater

Contra todas as probabilidades, os pais da *Commedia dell'Arte*. (ANDREINI F., 1607; CECCHINI,1616; SCALA,1619; BARBIERI,1634; PERRUCCI,1699; RICCOBONI,1721) falam pouco da Máscara; talvez porque para eles é a fisiologia do teatro *tout court*; ou talvez porque, na tentativa de libertar sua arte, a percebem como uma herança um pouco antiga, quase um lastro da bufonaria, marco da escravidão:

A Comedia, que foi ordenada por Solazzo [...] deveria ser representada por muitos, mas essa diversidade de línguas e de costumes é aquela que traz consigo prazer e deleite, e a diversão seria maior, quando incorporada interiormente, Pantaloni de Veneza, Zanni de Bérgamo, Graziano de Francolino, Brinquedos de Cicilia, Capitani de Espanha, e várias outras partes, que diferentemente se representam, cujas peças embora divirtam, muitas vezes, rompem a linha da comédia, e assim as suas digressões fazem esquecer o assunto para o ouvinte, de forma que surge uma frágil conclusão, mesmo que a reputação da Comédia não tenha crédito, que eles riram sim: mas para algumas daquelas piadas, e levam para casa algumas palavras pouco relevantes da obra representada, que compartilham entre eles, *lhe dão pois o nome de uma bufonaria e não de uma Comédia* [grifo nosso], sim os que se encantam em fazer o papel ridículo, em respeito ao fato que o gracejar não quer se destacar, ou afastar-se do sentido que tem a comédia: mas caminhar para que isso não se perca (Cecchini, 1608).

Percorrendo a memória daqueles atores ou artistas contemporâneos que nos fizeram redescobri-la - Moretti (Cacco, 2004), Soleri, Sartori (1983), Fo (1987), Eduardo De Filippo – há muitas recomendações, embora não evidentes, para se proteger da máscara, como aquela conhecida, de Dario Fo:

*Vestir a máscara dói*. É incrível, para mim sempre tem algo de milagroso no fato que, após o primeiro obstáculo, depois de algum tempo trabalhando com a máscara, você pode se ver atuando mais relaxado do

que com o rosto completamente livre. Quero lhes contar uma piada: Marcello Moretti, o criador de todos os Arlecchini neste último meio século, se recusou a usar a máscara por anos; ele pintava o rosto com uma maquiagem preta a base de cera [...] Ele se recusou a usar a máscara por duas razões, e eu compartilho porque tive essa experiência diretamente. Primeiro, para um ator é uma angústia usar a máscara. É uma angústia não determinada tanto pelo uso como pelo fato de que, ao usá-la, você tem uma restrição do campo visual e do plano acústico-vocal. A voz canta por dentro, distorce, ecoa nos ouvidos, e enquanto você não se acostuma com ela, você não consegue controlar a respiração, você se sente estranho à máscara, que se transforma em uma gaiola de tortura. Pode-se dizer que tira a possibilidade de concentração. Essa é a primeira. Depois, existe outra, que é mítica, mágica. A sensação que quando você tira a máscara... pelo menos isso acontece comigo: sinto a angústia que uma parte do rosto fica presa... parece que a máscara está arrancando também meu rosto. Quando você tira a máscara depois de duas, três horas, você realmente tem a sensação de se anular... É estranho, mas Moretti, depois de dez anos, quando encarnava até o fim no jogo da máscara, ele não conseguia mais atuar sem uma máscara [...] Nunca permita que sua agilidade seja arruinada, a *veia cômica*, pelo uso excessivo da máscara. Digo isto especialmente para crianças que usam a forma "renegada", ou seja, sem discernimento e motivo. A máscara, às vezes deve ser esquecida, jogada fora, não aceita (Fo, 1987, p. 35-37).

É por isso que tento contar *minha* experiência com a Máscara: certamente não porque seja mais clássica do que outras, mas porque, seguindo a retórica, posso encontrar alguns impulsos de consciência que me marcaram e que, talvez, aos muitos "eu" que contagiam a narrativa, também para outros pode ter algum sentido de testemunho.

## 1. Caminhando com *Benandanti*

A primeira vez que eu encontrei a Máscara (entendo aquela verdadeira) foi no escaldante junho de 1980, em Villa Cereza, em Mestre: é áspera, é feiosinha, um *Zanni* qualquer emprestado dos amigos do TAG de Veneza das suas máscaras do baú, de um Mestre anônimo; narigão deformado e aquela tinta persa que chamamos “cabeça de negro” (expressão, na verdade, *politicamente incorreta*); enquanto o meu corpo, vindo de quatro anos de laboratório grotowskiano, dá o salto mortal para frente e para trás e tem vergonha de mostrá-los.

No âmbito de um projeto chamado Lab80, ambicioso percurso que une as mais interessantes companhias de pesquisa do Vêneto (TAG, Teatro Modo, La Capinera, Grammelot), dirigido por Giancarlo Nanni (1941-2010), se verifica o espetáculo *I benandanti*<sup>1</sup>, extraído do ensaio histórico de Carlo Ginzburg (GINZBURG, 1966): uma hipótese nova sobre a ambiguidade da bruxaria entre os anos quinhentos e seiscentos – chamados “benandanti” (feiticeiros) em Friuli, os mensageiros de um culto popular da fertilidade, no princípio defensores do povo contra bruxas e bruxos, mas, em poucas décadas, vítimas da repressão da Inquisição, que passaram a assumir a conduta por eles mesmos antagonizada.

Nanni tem estilo livre e imparcial; mas, apesar de ser um ícone do chamado Teatro Imagem, da vanguarda italiana mais em voga, no

---

<sup>1</sup> *Benandanti (Feiticeiros)*, por Carlo Ginzburg, dirigido por Giancarlo Nanni; cenografia Marco Del Re; multivision Manuela Knights; movimentos coreográficos Cecilia Nesbitt; com Leonardo Alecci, Laura Barozzi, Giorgio Bertan, Laura rugir, Barbara Borsato, Marilena Barghash, Alessandro Bressanello, Michele Chan, Roberto Cuppone, Ambra D'Amico, Vito D'Ingeo, Roberto Don & #224;, Giuseppe Emiliani, Eleonora fusor, Renato Gatto, Paola Garcia, Jayson Garner, John Keller, Linda Mavian, Daniela Molon, Adrian Paez, Stella Ravagnan, Sergio Tagliacozzo, Diego tensas, Loretta Tesser, Marina Testolin, John Telles, Rosanna Tang, Anna Zafar; evento único, Mestre (Veneza), 28-29 de junho de 1980.

fundo aproxima os atores, como talvez a *Commedia dell'Arte* sempre fez, pelas habilidades (e diferenças) que podem ser portadoras *neles mesmos*: se sabe cantar, cante; se sabe pular pule; se você não sabe fazer nada, se vira. Um diretor que está aqui e não está, um irmão mais velho: grande não-escola de teatro. Uma noite, em um átrio da vila – o espetáculo aconteceria em um parque com uma grande arquitetura, em posições invertidas: no centro, os espectadores e, em volta deles, quatro plataformas tendo ao fundo telas gigantes de projeção - Nanni nos pede para improvisar sobre nós mesmos, visando a criação do texto; no entanto, na montagem final, nada se fez com as cenas que cada um de nós experimentamos (e nem as máscaras seriam aquelas, de fantasia, que depois viriam a ser usadas no espetáculo, criado por Miri Mariarosa Vita).

Para mim, na época, improvisação não é jogo, conquista da plateia, invenção linguística, ou melhor, uma espécie de *acting out*; então, exige pouco, porque a experiência dos meus companheiros – Giorgio Bertan, Nora Fuser, Alessandro Bressanello, todos os três grandes improvisadores, ainda hoje especializados em papéis de Vecchi – me seduz, me impele a colocar para fora, com toda a fisicalidade que conheço bem. Não me lembro especificamente dessa *fúria* eruptiva, dos temas ou piadas (e nem resultou no espetáculo, onde criei um jogo acrobático para o interrogatório da inquisição, quando eu era alternadamente Carrasco e Vítima): se ainda persiste alguma impressão do primeiro "exercício" com a Máscara, é porque liberou em mim uma espécie de energia avassaladora (agressiva ou resignada, não importa), uma inesperada e desagradável sensação de *violência*.

## 2. Brighella, Zanni

Dessa explosão de energia, dessa *violência*, lembro-me dela como o primeiro encontro *verdadeiro* com a máscara; embora ainda não tenha ocorrido *na frente de um público*, a partir daquele mesmo inverno, entre os anos 1980 e 1981, aconteceu em dois espetáculos.

Em *La bague magique, canovaccio* francês de Carlo Goldoni (Cooperativa Teatral Grammelot, direção coletiva, 1980-81), eu interpretava um Brighella (servo astuto), em um traje branco *zannesco* inadequado; por isso, um jurado do Teatro Goldoni de Veneza vê em mim uma criação merecedora de prêmio, apesar de nem eu nem a Máscara (de Carlo Presotto, pintada a pena!) sermos mais que um resultado biomecânico das teorias teatrais: produtos cerebrais justapostos.

No inverno seguinte, na *Commedia dell'Arte*, de Renato Stanisci (1981), companhia de *figli d'arte*, em uma operação de colagem, na esteira da *Comédia degli Zanni*, de Giovanni Poli, eu encarno um primeiro *Zanni*, parceiro do Médico, em *Cento e doze conclusões na oitava rima do mais que perfeito doutor Gratiano Partesana de Francolino*. Os canônicos - os *topoi* consolidados da pesquisa histórica de Poli e, antes dele, de Vito Pandolfi - de um lado ajudam, me emprestam o alibi cultural, mas por outro lado, congelam o relacionamento entre mim e a Máscara (desta vez, em papel machê mesmo: personalidade indecisa, volumes planos; uma cor normal, preta brilhante).

Talvez aquele primeiro estresse, aquela violência reencontrada entre os *benandanti* (*feiticeiros*), fez em mim escola de petulância, porque em ambos os espetáculos a acrobacia é produzida sem pudor, como um número em si; em certo sentido, a Máscara legítima, agora, minha composição *exibicionista*. Mas ainda, não aquela *narcisista*: Eu ajo como se ela não tivesse, como se fosse um truque um pouco mais pesado e material, uma hemiparesia facial. Não me dá força, antes, me absorve. Na *Labague magique*, me concentro em uma coreografia

executada até os limites da abstração (pontuada pelo texto, inevitavelmente, quase didático), na *commedia dell'arte*, me baseio na sagacidade da piada (intercalada por posturas que procuram a plateia, porém, sempre atrasadas).

Ainda não somos: 1 (máscara) + 1 (eu) sempre são 2.

### 3. Mezzettino

No nosso segundo *verdadeiro* encontro, em 1986, a Máscara se chama *Mezzettino*, que não tem nada a ver com o mais frágil Mezetin, da *Comédie Italienne* e de Watteau: é achatada e franzida, como um Primeiro *Zanni* bêbado, marcada com traços fortes e cor branca; com um chapéu de aba muito pequena com uma colher de pau como um emblema acima da testa.

E não há dúvidas que seja eu: o mestre mascarado Stefano Perocco de Meduna cola no rosto o molde de gesso e, depois, desenvolve o *molde*. O lado positivo: se na frente Mezzettino é uma criação entre filosofia e teologia, atrás, com certeza, é a impressão do meu rosto.

O espetáculo que nasce é *Scaramuccia*, dirigido por Carlo Boso, outro diretor "que está e não está". Não existe texto, não existe esboço, só a experiência dos velhos companheiros *bernadanti* e a honra de ser chamado com o nome desse Evaristo Gherardi, evocado no título (e isso é suficiente, porque então no texto restará um fantasma). O "diretor", antes de chegar, nos deixa três dias à mercê de nós mesmos, e logo entro em pânico: o que posso inventar? Ainda insisto na acrobática mudança de caráter: eu começo a trabalhar em um *lazzi*, a cena do saco, no terceiro ato de *Artimanhas de Scapino*, de Molière (Scapino convence Geronte a entrar em um saco para se esconder; finge que chega um fanfarrão, um Basco, e até mesmo um bando de soldados em busca de seu patrão e, imitando suas vozes, aproveita para



bater na vítima dentro do saco. Mas ele gosta tanto, inflamado narcisisticamente com o próprio virtuosismo, que não percebe que Geronte espia pelo saco e percebe o engano – é o desenvolvimento narrativo de um número antigo dos bufões venezianos, apresentado ao inverso, o "falar por trás da cortina" imitando "brigadas de vozes," como descreve ARETINO (1534, dia I, raciocínio I), falando do Cimador).

Preparo as vozes, as mudanças repentinas de caráter, a coreografia das pauladas. Mas logo, com a chegada do "diretor", me torno vítima de uma outra transformação, de uma culpa histórica: Boso me faz refazê-la, propondo que eu entre no saco. Nasce uma pantomima muda - em seguida, também acompanhada de efeitos sonoros - onde entro em cena dentro de um saco misterioso, que se move de forma antropomórfica, tropeça, cai; na tentativa de me liberar e sair, eu produzo duas manobras e, finalmente, tiro a cabeça do saco, revelando para o público a minha identidade e o motivo do meu "disfarce". É como um jogo de "cuco" melhorado, pela longa preparação muda e, principalmente, pela máscara que, quando fora do saco – uma vez *em público* – faz-me desfrutar a emoção da surpresa, o fascínio da ansiedade; sinto-me capaz de um magnetismo novo.

É uma descoberta, que logo se espalha para outras cenas: primeiro, quando eu entro cantando "onde vai a sopa de torteline, eu prefiro a massa com molho " (naturalmente, a partir da ária do "palhaço amoroso", de Mozart); e depois, quando eu saio atrás de Zerbinetta, cobrindo os olhos e fingindo-me um monstro (sempre diferente, como o *genius loci*: o monstro de Florença, na Itália, *el copito de nieve* em Barcelona, o monstro de Düsseldorf, na Alemanha, etc.). Mas não são as pauladas que importam, agora eu entendo: *é a entrada*, aquela mesma que conduz à estrutura secreta do *canovaccio*, pulsação profunda do coração de qualquer narrativa teatral, aquela das entradas e saídas.

Assim, ando por aí com um figurino pesado – na turnê castelhana, em agosto, encenamos até fazer os figurinos ficarem em pé - fazendo-os balançar e dançar em volta do meu corpo como um exoesqueleto; as mãos correm espontaneamente na cintura, não por hábito, mas por arrogância ociosa; a boca, o meu lábio superior começa a deixar-se “capturar” pela Máscara, assumindo uma voz que não é mais minha, não ainda sua, no entanto, objetiva na sua deformação física.

Entendo como *surpreender*. Eu também faço rir, mas ainda não entendo o porquê.

1 + 1 ainda são 2.

#### 4. Arlechino

Precisamos de um terceiro encontro.

Desta vez, é com Arlechino: o chamo assim, retiro o 'c' por modéstia, porque ele é o próprio Arlecchino criado por Amleto Sartori (1915-1962), por Jean-Louis Barrault, em 1955, e agora reproduzida para mim por seu filho Donato (1939-2016), em um raro exemplar autografado: Arlecchino, um verdadeiro gato, à francesa, características geométricas, neoclássicas, marcadas em vermelho, tingida de couro *natural*, pele cinzelada, o nariz pretensioso; mas, acima de tudo, dois grandes olhos (olhos, não são buracos) bem abertos, amplificados por dois arcos amplos, retesados de espanto ou terror.

A *famiglia d'arte* Carrara, depois da minha experiência na TAG, me pediu uma dramaturgia sobre a *Locandiera*, de Goldoni. Eu, desta vez também autor (infelizmente!), consegui alinhar uma história grosseira sobre a *guerra dos sexos*<sup>2</sup>, em uma pousada veneziana onde

---

<sup>2</sup> *A Hospedeira, ou a guerra dos sexos*, de R. Cuppone, direção de Ferruccio Soleri; máscaras de Donato Sartori, música de Fiorenzo Carpi, cenas de Roberto Innocente, figurino de Clara Bertuzzo; com Argia Laurini, Armando Carrara, Roberto Cuppone, Carlo Properzi Curti, Roberto Innocente, Mariolina Coppola, Saida Puppoli, Ursula Pfister, Luciano Lora (comp. La Piccionaia I

três mulheres se contrapõem (a Hoteleira, com Hortência e Gerania, suas servas) e três homens (o Cavaliere, Cetruglio e Balanza), incluindo a vítima, evidentemente, o Arlechino assexuado: uma espécie de regressão da *Locandiera* às fontes prováveis da *Commedia dell'Arte* - o mesmo erro que Goldoni cometeu na França, quando reduziu o seu próprio texto a esboços (*Camille aubergiste*, Comédia Italiana, 1º de maio de 1764).

Já em 6 de fevereiro, Goldoni escrevia aos Albergados: "Quanto antes se dará uma comédia minha, intitulada *Camille aubergiste*. Esta foi extraída da minha Hospedeira, mas de fato tornou-se outra coisa, sendo uma comédia em dois atos e quatro personagens... O caráter da personagem quase mudou... Até mesmo o caráter de Célio, que é o inimigo das mulheres, é moderado." Assim o autor tinha destruído sua obra-prima. O cenário não agradou. "Sans succès", comenta Des Boulmiers. E o D'origny: "*Camille aubergiste* n'eut pas un seul instant l'espérance de faire fortune". E Grimm: "Quoiqu'elle soit regardée comme une des meilleures pièces de Goldoni, elle n'a point eu succès au théâtre de Paris" (ORTOLANI, 1934).

Temos o melhor que podíamos esperar: a direção de Ferruccio Soleri.

Aqui estamos: um Arlechino (embora com um 'c' só) em um texto meu, dirigido por ele: o sonho é interrogá-lo, roubar seu ofício, o "segredo" da *Commedia dell'Arte* que não existe. E isso é apenas uma ilusão. Porque, de fato, a sua direção revela-se técnica, "strehleriana": cena por cena, personagem por personagem, piada por piada; e pouco espaço para trabalhar o tema. As circunstâncias exigem que eu jogue

---

Carrara); com os Solisti del Madrigale (quinteto); prima rappr. Salzburg, 6 de agosto de 1988, reapresentado também em Zurique, Stoccarda, Almagro, Fécamp.

fora os diálogos experimentados, que permanecem como uma espécie de pequenos *texte établi* divertidos, que os atores aprendem a decorar e sobre os quais tivemos dez dias embaraçosos de estudo de mesa. Quanto a Archelino, a minha máscara, talvez seja aquela aonde Soleri habita menos, a ponto de que gostaria de saber como deve ter sido *realmente* a passagem entre ele e Moretti, além da retórica da mudança de entregas e a aparente continuidade de uma aventura histórica como o *Servidor de dois anos*, do Piccolo Teatro di Milano.

Entre todos os problemas com a estruturação – descubro-me pouco maleável, sobretudo mentalmente, a respeito da dança dos pés, das mudanças de direção, do ritmo frenético; não se encaixam às reviravoltas familiares e fatalistas do meio velho Mezzetino e dos meus 81 kg – o que mais me assombra é o "golpe da máscara", do qual Soleri é mestre, essa imagem estática, onde Arlecchino prende o público por um momento, antes de uma ruptura cômica. Por que ele faz isso? Não consigo encontrar a resposta dentro dele, senão nas justificativas contingentes das piadas individuais: aqui é porque está refletindo; aqui porque é estúpido; aqui porque é neurótico... Mas, nesse meio tempo, eu sinto que esta Máscara, com aqueles olhos bem abertos e duplicados que parecem irradiar no rosto como duas ondas concêntricas, no momento de fixação é bem mais do que um personagem: é uma verdadeira janela para a alma.

E me lembro de um sonho de muito tempo atrás, após meu primeiro espetáculo, com dezesseis anos, no Teatro Olimpico, em Vicenza; naquela noite, eu imaginei que o público permanecia suspenso na minha respiração: se eu parasse, ele parava; como em um jogo em que o ator é um relógio biológico capaz de parar o tempo ou de articulá-lo como quisesse; na verdade, foi a minha *primeira experiência de teatro*, e não por acaso esse sonho se tornou recorrente até pelo menos os quarenta anos.

Neste momento de suspensão, no qual o tempo para, eu me vejo no "golpe da máscara"; naquele momento em que a máscara prende o público e todas as peças do *puzzle* começam a encaixar-se na minha cabeça: Arlecchino diabo, a Máscara como evocação do *revenant*, a "magia" do teatro, espiritual e espírita. Quando a Máscara se fixa no espectador (o "escolhe"), é o espírito que o prende com a imobilidade da morte, quase uma chamada do além, um mergulho no coração; um momento de autêntico medo (não manifesto e talvez indescritível), figura do *memento mori*; imediatamente, interrompida pelo fluxo vital do corpo do ator que, se colocando em movimento e desviando aquele olhar imóvel, mortífero, libera o espectador dessa suspensão irreal, com a ruptura cômica.

Entendo, finalmente, o que é engraçado na *commedia dell'arte*: não se ri por malícia, cumplicidade ou a escárnio (ou, não apenas); se ri para aliviar o medo. E sobre o resto, basta refletir: qual máscara da *commedia dell'arte* é "ridícula"? Todas são angustiantes, assustadoras. *Devem* provocar medo, para depois nos permitir rir. E isso também explica porque a *commedia dell'arte*, entre história e mito, dura há séculos: se tivesse sido apenas caricatura, paródia, não se transformaria em paradigma do teatro *tout court* (comédia e tragédia) para muitas das vanguardas históricas e para aqueles, como nós, em descoberta de si mesmos.

Não sei mais do que isso para basear a confiabilidade desta minha intuição. No entanto, a experiência e o sonho, que já não é pouco, me dizem que o teatro é isso: aquele momento onde você congela o tempo. O resto, é espetáculo. Porque é quando 1 + 1 já não existe: não existe tempo, não há nenhuma distinção, nem mesmo uma vida após a morte e o lado de cá; só o estupor, aquele antigo e eterno do homem que, diante da morte, sente-se mais vivo.

## 5. Leporello e os outros

Os encontros subsequentes são chamados Leporello, ainda *Zanni*, Arlecchino: mas são poucos e menos importantes; substituições, manifestações, leituras.

Reparei que, na essência, mesmo sem saber e um pouco sem querer, acabo por seguir o conselho de Dario Fo sobre a Máscara, "esquecê-la"; mas não tanto pelas duas razões que ele lembra (porque é uma "gaiola de tortura" quando a usa e, quando a tira, "arranca o rosto"), mas sim por um terceiro motivo, qual seja, como ensina Grotowski, além da descoberta do sentido de algo, resta apenas sua negação, sua travessia. Parece-me quase que, para mim, a Máscara tenha encerrado o seu dever de "guia", e que todo o resto - o estudo para "dar corpo", tempos, ritmos, estilização dos movimentos -, em confronto com aquela sua principal, antropológica "magia", seja pouca coisa, uma dedução, um colaborador um pouco mecânico e, no fundo, repetitivo, um *exploitation*. Pareço encontrar aquela velha prudência, aquele pragmatismo de Cecchini, ou talvez essa sabedoria de Perrucci, não por acaso expressa como um paradoxo:

na Comedia, então considero a máscara ridícula não apenas conveniente, mas necessária, pela mesma razão, que exclui a tragédia, qual seja, o mover ao riso (PERRUCCI, 1699, p. 80)

## Referências |

ANDREINI, F. *Le brauure del Capitano Spauento di Francesco Andreini da Pistoia Comico Geloso diuise in molti ragionamenti in forma di dialogo*, In **Venetia**: appresso Giacomo Antonio Somasco, 1607. Ed. moderna a cura di R. TESSARI. Pisa: Giardini, 1987.

ARETINO, P. *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia fatto in Roma sotto una ficaia composto dal divino Aretino per suo capriccio a correzione dei tre stati delle donne*, Venezia, 1534. Ed. moderna in ID., **Sei giornate**, a cura di NICOLÒ, B., *La supplica: discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame: diretta à quelli che scriuèdo, ò parlando trattano de Comici trascurando i meriti delle azzioni uirtuose. Lettura per què galanthuomini che non sono in tutto critici, ne affatto balordi*, In **Venezia**: per GINAMMI, M. 1634. Ed. moderna a cura di TAVIANI, F. Milano: Il Polifilo, 1971.

CACCO, S. *Maschera viva. L'Arlecchino di Marcello Moretti*, tesi di laurea. Venezia: Corso di laurea in **TARS-Tecniche Artistiche e dello spettacolo**, rel. prof. Roberto Cuppone, a. a. 2003-2004.

CECCHINI, P. M. **Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare**, 1608, ms. Roma, Biblioteca Teatrale del Burcardo, I CART. 18, trascrizione di fine ottocento del ms. originale distrutto nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino nel 1904.

\_\_\_\_\_. **Brevi discorsi intorno alla Comedia, Comedianti & Spettatori di P. M. Cecchini Comico Acceso et Gentilhuomo di S. M. Cesarea dove si comprende quali rappresentationi si possino ascoltare e permettere**. Napoli: Gio Domenico Roncagliolo, 1616 (estratto in MAROTTI, F. e ROMEI, G. **La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro**. Roma: Bulzoni, 1991).

FO, D. **Manuale minimo dell'attor**. Torino: Einaudi, 1987.

GINZBURG, C. **I benandanti**. Torino: Einaudi, 1966.

ORTOLANI, *Scenarii goldoniani*. In: GOLDONI, C. **Opere complete di Carlo Goldoni. Edite dal municipio di Venezia nel secondo centenario dalla nascita**. A cura di MADDALENA, E.; MUSATTI, C.; ORTOLANI, G. Venezia: Tip. Dell'Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1907-1960; volume XXXIII. 1934.

PERRUCCI, A. **Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso**. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi. Napoli: Mutio, 1699. Ed. moderna a cura di BRAGAGLIA, A. G. Firenze: Sansoni, 1961.

RICCOBONI, L. **Discorso sulla commedia all'improvviso**, 1721-1743?. Bibliothèque Nationale de France, Rés. ThB 102 (8-14), oggi in ID., **Discorso sulla commedia all'improvviso e scenari inediti**. A cura di MAMCZARZ, I. Milano: Il Polifilo, 1973.

SCALA, F. [primo] **Prologo a Il finto marito**. Venezia: Baba, 1619 [ma 1618] (ed. moderna in MAROTTI, F.; ROMEI, G. **La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro**. Roma: Bulzoni, 1991).

SARTORI, D.; LANATA, B. (a cura di). **Arte della maschera nella Commedia dell'Arte**. Firenze: Centro Maschere e Strutture Gestuali; La casa Usher, 1983.