

Londra 2018. Attori Shakespeariani recitano la Commedia dell'Arte: scenario come spazio transizionale.

di Maria Grazia Turri

I. Prologo

Apro la porta del *theatre studio* dove si svolge il laboratorio teatrale con leggerezza e varco la soglia quasi con circospezione. Cosa troverò dall'altra parte? Soprattutto, che esperienze mi aspettano, durante questo laboratorio sulla Commedia dell'Arte?

Su un lato della stanza c'è un tavolo coperto di maschere sistemate in bell'ordine. Spira un'aria di deferenza da quegli oggetti inanimati ma evocativi: le maschere di Arlecchino, di un generico Zanni, di Pantalone e del Capitano. Mentre attendo che si cominci e che arrivino gli altri partecipanti, osservo la facilitatrice che sta facendo esercizi ginnici complicati. Sarà una giornata di intenso lavoro fisico.

Durante il laboratorio, le maschere si trasferiscono una dopo l'altra dal tavolo ai nostri volti. Impariamo a camminare e a muoverci usando un campo visivo ridotto e peculiare. Ci alziamo e abbassiamo lungo l'asse verticale per esplorare gli spazi più abitualmente occupati dalle maschere (questa volta intese non più come oggetti ma come personaggi): abbassato a mo' di tacchino per Pantalone, saltellante come un gatto o una scimmia per Arlecchino. Ci impegniamo in brevi dialoghi, principalmente usando la voce in inflessioni gutturali o acute, con l'aggiunta di brevi interlocuzioni e olofrasi.

In treno, ritornando a casa, rifletto su quest'esperienza ormai passata: fisicamente sono stanca, emotivamente mi sento un po' scontenta. Nella mia attività di *deviser*, conosco l'importanza delle azioni fisiche nel linguaggio teatrale e sono abituata a laboratori dominati da esercizi che partono dal corpo per esplorare il movimento nello spazio, lo status del personaggio, le dinamiche relazionali. Ma pensando alla ricerca storica sulla Commedia dell'Arte e su attori del calibro di Isabella Andreini e dei suoi compagni, sento di aver partecipato a un tradimento.

II. Scenario come spazio transizionale

La Commedia dell'Arte è stata descritta come un fenomeno unico nella storia del teatro (Vianello 2021: 2): sia elemento fondante del teatro europeo della prima età moderna, sia stimolo alla reinvenzione del teatro contemporaneo ad opera di riformatori e pedagoghi del calibro di Stanislavski, Meyerhold e Copeau (Ruffini 2021: 241). Questa reinvenzione è stata caratterizzata dalla propensione a considerare l'improvvisazione e le maschere (intese come tipi fissi, o *stock characters*) come le caratteristiche costitutive della sua pratica scenica (Vianello 2021: 3; Taviani 2021: 19), creando una mitologia abbastanza distante dal fenomeno storico da indurci a «vedere doppio» (Taviani 2021: 18). La vertigine da diplopia descrive bene il mio stato d'animo all'uscita di più di un laboratorio sulla Commedia dell'Arte, dove questa sia stata pensata come «un genere teatrale popolato di maschere che fanno salti e smorfie, si bastonano e si innamorano con parole esagerate e gesti acrobatici». (Ferrone 2014: 3).

La vasta ricerca storica da parte di studiosi soprattutto, ma non solo, italiani, ha portato alla luce la discontinuità tra il fenomeno storico e la sua reinvenzione contemporanea (Balme 2021: 315-316), specie se per Commedia dell'Arte si voglia intendere la pratica recitativa di un numero ridotto di compagnie prestigiose, le «grandi compagnie dell'Arte» (Marotti 1980: 29) che dalla seconda metà del Cinquecento, e per due secoli, lavoravano nelle sale a pagamento delle città e nei teatri di corte. Questa definizione escluderebbe perciò quella pratica attigua ma non sovrapposta di ciarlatani e saltimbanchi che operavano nelle piazze (Marotti 1980: 29; Tessari 1981: 35-36), anche se esistevano certamente «punti di incontro-scontro» e «migrazioni» dall'uno all'altro settore» (Tessari 2000: 145).

Forse si potrebbe valutare l'ipotesi che se c'è filiazione tra il fenomeno storico e quello contemporaneo, è alla pratica dei saltimbanchi di piazza che soprattutto attingono i recuperi contemporanei, pur riconoscendogli un carattere altamente poliedrico (Schino 2021). Vista la significatività del contributo di questi recuperi al rinnovamento del teatro europeo del ventesimo secolo, questa ipotesi non ha intento dispregiativo. È invece una provocazione per chiedere se abbia senso tentare nuovi recuperi della Commedia dell'Arte basati sulle conoscenze storiche più aggiornate. Come è stato detto, non si devono necessariamente allineare intenti performativi con intenti filologico-storici (Chaffee & Crick 2017: 1-2), ma non si deve neanche escludere che una ricerca basata su una pratica di ispirazione filologica, possa aprire le porte a nuove scoperte, anch'esse forse altrettanto ricche e potenzialmente rilevanti per il teatro di qua da venire.

L'esperimento che voglio discutere in questo saggio tenta di essere un primissimo passo in questa direzione, e non a caso ha avuto luogo al teatro *Shakespeare's Globe* di Londra. Qui, a detta di importanti studiosi, la ricerca filologico-performativa ha portato a esiti recitativi emozionanti e rilevanti per un pubblico moderno (Gurr 2008: xvii; Hildy 2008: 22), riguardo a una drammaturgia, quella di Shakespeare, che non può certo dirsi poco visitata.

Mentre riformatori del teatro e pedagoghi recuperavano e ancora usano la Commedia dell'Arte come fonte di ispirazione radicata in un lavoro fisico basato su improvvisazione e tipi fissi delle maschere, gli studiosi intenti a analizzare le tracce storiche lasciate da questo importante fenomeno culturale, vi scoprivano una letterarietà che l'accomuna ad altri fenomeni teatrali del Rinascimento, incluso il teatro inglese dell'epoca di Shakespeare (Artoni 1996: 167; Tessari 2000: 168). La prima età moderna è caratterizzata in Europa da una transizione tra cultura orale e scritta che nel teatro si manifesta in pratiche sceniche a cavallo tra oralità e letteratura (Henke 2010: 1). Questa zona di mezzo interessa, ad un estremo, i testi altamente letterari della drammaturgia di Shakespeare, solo una parte dei quali vengono pubblicati quando l'autore è in vita, e comunque con almeno due anni di ritardo rispetto alla prima messa in scena (Erne 2002). All'altro estremo troviamo *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, raccolta di scenari pubblicata dall'autorevole capocomico nel 1611. Quasi inventando un nuovo genere letterario (Taviani 2021: 28), Scala dà alle stampe la «scelta *summa* d'una drammaturgia d'attore» (Tessari 2000: 182) col doppio proposito di essere atta sia alla lettura che alla messa in scena (Ferrone 2014: 96).

Lo scenario rappresenta, secondo me, un anello importante ma ancora mancante al recupero performativo della Commedia dell'Arte il cui nome, nella forma plurale di "commedie", indica inizialmente una serie di copioni (o *fabule*) (Vianello 2021: 4). Nello stesso Scala troviamo l'idea di scenario come elemento essenziale dello spettacolo (Marotti 1980: 36), da cui partire per rivisitare improvvisazione e ruoli fissi delle maschere da un'angolatura più consona alla pratica recitativa delle grandi compagnie, nel suo contesto storico originario. Lo scenario cioè come documento generativo (Marotti 1980: 42-43) dal quale recuperare ancora la Commedia dell'Arte per reinventarla attraverso una nuova pratica scenica.

Consideriamo innanzitutto la ben conosciuta questione dell'improvvisazione, che il ventesimo secolo ha inventato partendo da un travisamento di origine Romantica della tecnica dei comici dell'arte (Taviani 2021: 31). Ben diversa dalla metodologia improvvisativa (*improv*) praticata da molte compagnie contemporanee (Henke 2010: 12), la tecnica della Commedia dell'Arte, più correttamente chiamata *improvviso* (Vescovo 2021: 59), non era basata sulla spontaneità ingenua

del linguaggio quotidiano volta a colmare il vuoto di una mancata drammaturgia (Ferrone 1997: 9) ma su una vera e propria drammaturgia d'attore (Artoni 1996: 168) che si alimentava di un bagaglio di provenienza retorica e letteraria (Henke 2010: 15; Tessari 2000: 164-168). L'abilità nell'improvvisazione era così apprezzata e ritenuta incredibilmente difficile (Taviani 2021: 29), da indurre Pierre Rémond de Sainte-Albine, un giovane intellettuale francese poi autore di un trattato sulla recitazione, a sfidare nel 1716 la compagnia dell'Arte di Luigi Riccoboni, appena giunta a Parigi, a recitare all'improvviso un nuovo scenario da lui composto (Turri 2017: 61). Il recupero della centralità dello scenario ci permette di mettere in rilievo la storia (o *fabula*) come nodo centrale dell'interesse della Commedia, senza sminuire affatto l'importanza della gestualità e dell'estemporaneità. Se volessimo, come in quelle immagini della Gestalt dove cambiando la messa a fuoco si vedono figure diverse, portare alla luce lo scenario come spazio che contiene l'improvvisazione, allora forse capiremmo perché la drammaturgia d'attore, pur non tralasciando la gestualità, debba anche essere portatrice di un testo linguistico che oscilli verso il letterario.

È significativo a questo proposito che una delle "scoperte" della ricerca performativa dello *Shakespeare's Globe*, sia stata l'importanza della *fabula* (*story*) nella drammaturgia di Shakespeare (Rylance 2008: 106). Questo forse non dovrebbe stupire visto che sia il teatro di Shakespeare (Marenco 2000: 294-302) che la Commedia dell'Arte (Radcliff-Umstead 1989; Taviani 2021: 29) attingono da fonti comuni come le commedie del teatro classico e rinascimentale, la novellistica e altre fonti letterarie, quelle che sono, in primo luogo, delle belle storie.

Anche a proposito delle maschere e dei ruoli fissi, la messa a fuoco dello scenario ne consente una rivisitazione più prossima alla pratica delle grandi compagnie. Gli stessi comici di questa tradizione, come Francesco Andreini e Pier Maria Cecchini, «ci presentano il lavoro sulle "parti" soprattutto, se non soltanto, come un lavoro di letterati su materiali letterari» (De Marinis 1989: 240). Questa dichiarazione, seppur parziale, è più facilmente ammissibile quando si consideri l'ampio repertorio recitato dagli attori dell'Arte - non solo commedia ma anche tragedia, tragicommedia e pastorale (Ferrone 2014: 18-19) - e la conseguente necessità di possedere competenze sceniche articolate (Ferrone 2014: 88; Henke 2010: 30) anche in relazione al testo letterario, se lo stesso attore che recitava lo Zanni doveva, e sapeva, impersonare con successo un personaggio tragico (Taviani 2021: 30). E a questo proposito basti ricordare che nel 1573 i Gelosi di Flaminio Scala furono diretti dal Tasso per la prima della sua favola pastorale *L'Aminta* (Radcliff-Umstead 1989: 53).

Anche nell'ambito della recitazione comica, la specializzazione degli attori nel recitare un particolare ruolo non significava la scomparsa dell'attore dietro la "maschera" di un generico e tipico zanni,

capitano o innamorato, ma piuttosto «una individuale *poiésis* drammaturgico-rappresentativa che si applica alla parte» (Tessari 2000: 179) dove dietro la trasparenza della "maschera" è ben visibile l'attore, divo o diva che sia (Ferrone 2014: 90). Lo scenario è luogo privilegiato della dinamica recitativa del ruolo fisso, in quanto, come ben ci mostrano le 'favole rappresentative' dello Scala, è la storia che detta le sfaccettature del ruolo, con, ad esempio, un Pantalone che può essere padre saggio, marito geloso oppure vecchio libidinoso.

Rivolgersi allo scenario significa riconoscergli quella funzione "concertante" delle drammaturgie d'attore (Ferrone 2014: 93) che funge da energia centripeta (Henke 2010: 13) mediatrice della contrastante dinamica tra spontaneità e controllo, soliloquio e dialogo, egocentrismo e apertura all'altro. Prendendo a prestito un termine psicoanalitico, mi riferisco allo scenario come spazio transizionale (Winnicott 2005) che permette alla creatività quasi onnipotente dell'attore-improvvisatore di mediarsi in relazione al contributo alla storia degli altri personaggi e alle risposte del pubblico, spingendo al massimo la duttilità dell'interpretazione. Non che questa duttilità non sia importante per il teatro letterario: un'altra scoperta, o forse meglio dire riscoperta, della ricerca performativa dello *Shakespeare's Globe* è stata quella di privilegiare la spontaneità di azione e reazione degli attori a scapito della fissità della regia, per permettere loro, ad ogni recita, di ricreare la performance in collaborazione con gli spettatori (Rylance 2008: 108-110). L'improvvisazione condotta dentro lo spazio espanso ma pur sempre confinato dello scenario permetterebbe così di produrre condizioni ottimali per l'incontro di attori e pubblico in un atto dialogico sempre emergente.

III. Attori shakespeariani recitano la Commedia dell'Arte allo Shakespeare's Globe

Dalla mia vertigine del vedere doppio, nasce l'esperimento di cui scrivo in questo saggio. L'evento faceva parte della stagione "Research in Action" del 2018 dello *Shakespeare's Globe* di Londra. Il progetto di ricerca aveva lo scopo più ampio di studiare le reazioni emotive del pubblico alla rappresentazione della pazzia, i cui risultati esulano dai confini di questo saggio e saranno presentati in un libro di prossima pubblicazione. Quello che mi interessa discutere qui è la verifica di un'ipotesi: che lo scenario possa essere usato come spazio transizionale in cui la drammaturgia di attori shakespeariani sia posta al servizio di una messa in scena efficace, coinvolgente e rilevante per lo spettatore contemporaneo. Come dice Tino Buazzelli nei panni di Nero Wolf, nella penultima scena

dell'episodio *Il pesce più grosso*, «io ho puntato tutto su questo principio e gli eventi mi hanno dato ragione».

Propongo alla mia collaboratrice, Bridget Escolme¹, che un allestimento di alcune scene de *La pazzia di Isabella* di Flaminio Scala possa essere effettuato a fianco di quello di scene della commedia del 1604 *The Honest Whore Part 1* di Thomas Dekker e Thomas Middleton. Presentare la Commedia dell'Arte come un genere letterario consono al teatro Elisabettiano non è scontato. Bridget Escolme, così come gli attori che hanno recitato durante l'evento, hanno espresso inizialmente sorpresa e poi un senso di gratificante scoperta.

L'evento è stato organizzato e sponsorizzato dal dipartimento di ricerca dello *Shakespeare's Globe*, grazie al supporto di Will Tosh². La performance è avvenuta nella *Sam Wanamaker Playhouse* – la riproduzione di un teatro *indoor* inglese dell'età di Shakespeare (Tosh 2018: xvii-xix) – di fronte a un pubblico di circa 60 spettatori. Il cast era composto di cinque attori, già collaboratori del teatro e con precedente esperienza nella recitazione di Shakespeare. Una settimana prima della recita si è tenuta una giornata di studio, in cui gli attori si sono familiarizzati con la trama e hanno improvvisato le scene per la prima volta. Questa preparazione è stata la sola a precedere l'evento, anche se gli attori hanno poi avuto una settimana di tempo per lavorare sulla loro parte in autonomia.

Nei limiti che la descrizione di un evento performativo consente, vorrei soffermarmi su tre aspetti di questo esperimento: l'importanza della *fabula*, così come emerge dallo scenario e dal suo argomento; l'applicabilità della drammaturgia d'attore ai ruoli definiti dallo scenario; la potenzialità dello scenario di creare una risposta emotiva nel pubblico caratterizzata da divertimento, empatia e riflessione.

III.1 La valorizzazione della fabula

La commedia *La pazzia di Isabella* si svolge interamente a Genova, ma è preceduta da un sostanziale *Argomento* che ne narra l'antefatto. Lo scenario indica che i personaggi racconteranno l'antefatto all'inizio del primo atto, usando come pretesto una casuale conversazione. Nel nostro evento, gli attori hanno deciso di raccontarlo attraverso una narrazione collettiva che precede la recita delle scene di pazzia.

Isabella incontra Orazio ad Algeri, lei donna dell'harem e moglie di un capitano turco, lui fatto schiavo durante un viaggio in mare. Innamorati, decidono di fuggire insieme con la promessa che lei

¹ Bridget Escolme, Professor of Theatre and Performance, Department of Drama, Queen Mary University of London

² Will Tosh, Lecturer and Research Fellow at *Shakespeare's Globe*, London

si convertirà al cristianesimo, e che poi, raggiunta Genova, si sposteranno. Per una serie di ostacoli avvenuti durante la loro fuga, Isabella si vede costretta (o decide?) di sparare al marito turco mentre costui tiene in braccio il loro figlioletto di due anni, che inizialmente Isabella aveva inteso portare con sé nella fuga. Per amore di Orazio ella invece finisce per ucciderlo assieme al marito. Una volta arrivati a Genova, però, Orazio, pur vivendo con Isabella, esita a sposarla perché nel frattempo ha incontrato Flaminia, sua innamorata prima che la schiavitù lo costringesse esule.

La prima scena recitata dagli attori è una conversazione a cui Isabella assiste non vista. Orazio promette a Flaminia di avvelenare Isabella per togliere di mezzo l'unico ostacolo al loro matrimonio. Flaminia lo lusinga, ma intanto lo sta attirando in una trappola mortale: alla fine della scena lo accoltella, in parte ~~anche~~ perché delusa dal suo carattere incostante rivelatole anche dal comportamento di lui verso Isabella. La disperazione di Isabella al vedersi tradita così ignobilmente da Orazio si trasforma in perdita di senno quando Pedrolino³ le comunica che Orazio è stato ucciso (in realtà le coltellate di Flaminia si riveleranno facilmente guaribili).

Durante la recita della scena di pazzia, c'è consapevolezza nel pubblico della posta in gioco: la vanificazione di tutti i sacrifici (nel senso concreto del termine!) di Isabella le dà un'aura quasi sacra. I rimandi tra antefatto e azione scenica si coagulano intorno a un nucleo tematico che invita riflessioni sul predominio maschile, l'uxoricidio, ma anche la potenzialità della solidarietà femminile e l'autodeterminazione (ante litteram) di donne decise a scegliere il proprio destino, seppur questa scelta rimanga confinata in ruoli sociali ristretti come quello di moglie e madre. L'*Argomento* cioè contestualizza le azioni dei personaggi tramite la *fabula*.

III.2 Drammaturgia d'attore

Le costrizioni materiali del progetto (finalità comparative con scene da *The Honest Whore*, studio delle risposte del pubblico, budget e tempi limitati) ci hanno imposto di operare una riduzione dello scenario che permettesse di concentrare la recitazione sul materiale rilevante alle scene di pazzia. Dopo la narrazione collettiva dell'*Argomento* e la scena tra Orazio e Flaminia descritta sopra, assistiamo alla prima scena di pazzia di Isabella, in duo con lo zanni Pedrolino, in cui la protagonista, uscita di senno, prima si dispera stracciandosi la camicia; poi scambia Pedrolino per un infante e lo costringe a sottomettersi ad essere imboccato; infine, lo aggredisce rincorrendolo per bastonarlo e così giustificando l'uscita di scena dei due personaggi. A questo punto ritorna il Dottore, che era già

³ Nello scenario il servitore di Isabella è in realtà Burattino, ma nel nostro rifacimento l'abbiamo chiamato Pedrolino in parte per giustificare il fatto che l'attore recitava senza maschera.

transitato per il palcoscenico in un breve intermezzo durante la prima scena di pazzia. Egli ritorna dalla casa di Flaminia, dove ha curato le ferite di Orazio. Incomincia così la seconda scena di pazzia, in cui Isabella si intromette nella conversazione tra il Dottore e Flaminia, parlando a sproposito, e viene infine catturata e convinta dal Dottore a bere un fantomatico rimedio a base di elleboro. La guarigione le permette di confrontare Orazio, che nel frattempo è guarito, e la recita si conclude con l'attesa riconciliazione degli innamorati e l'unione di Isabella e Orazio in matrimonio.

Gli attori recitano senza maschera. Per esigenze intrinseche al progetto, la recita viene ripetuta due volte di fronte allo stesso pubblico. Il testo segue lo stesso filo logico ma le parole sono improvvisate e perciò diverse nelle due versioni. Una programmata differenza tra le due versioni è che nella prima gli attori usano la convenzione della quarta parete, mentre nella seconda si rivolgono al pubblico con uso di "a parte" comici. Pedrolino, ad esempio, li usa varie volte per sollecitare l'empatia del pubblico di fronte ai maltrattamenti che riceve da Isabella.

Le risate sono continue in entrambe le versioni. Nella replica, gli attori improvvisano ulteriori motivi comici approfittando del fatto che gli spettatori conoscono ora la trama. Ad esempio, nella seconda versione della scena tra Flaminia e Orazio, il pubblico sa che Flaminia sta bluffando e, pur fingendosi interessata a lui, ha intenzione di accoltellarlo. Quando Orazio le promette di uccidere Isabella per amor suo, lei risponde «Grazie, di cuore, finché morte non ci separi»⁴, a cui il pubblico risponde con una sonora risata, riconoscendo il sottinteso. La stessa cosa succede quando Isabella entra per la seconda scena di pazzia e incontra per la prima volta il Dottore. Nella seconda versione, al commento del Dottore che dice a Pedrolino: «Ah, è questa la donna impazzita!», Isabella lo guarda ed esclama «Dove ti ho già visto?».

Gli attori hanno sottolineato l'importanza del tenere viva la tensione tra improvvisazione, creazione di gruppo e conoscenza della tessitura della trama. Essi hanno anche individuato in precedenti esperienze di recitazione di testi drammatici la fonte principale del materiale usato nella performance. Ad esempio, in una delle versioni, quando Orazio complotta per uccidere Isabella, prende in considerazione l'opzione di avvelenarla e commenta: «Potrei mettere il veleno nel suo pranzo... o nel suo orecchio...». Il pubblico scoppia in una gran risata per l'evidente richiamo ad *Amleto*. L'attrice che ha impersonato Isabella ha spiegato di aver utilizzato conoscenze provenienti da altri testi drammatici per derivarne immagini utili alla recitazione delle scene di pazzia, ma allo stesso tempo di essersi anche sorpresa di come le immagini emergevano durante la recitazione senza che lei le avesse premeditate. L'attore che impersonava Pedrolino ha attinto alla sua

⁴ Testo originale in inglese, tutte le traduzioni in italiano delle citazioni dal testo scenico sono mie.

esperienza nella recitazione del clown in drammi di Shakespeare. Gli altri due attori hanno fatto riferimento a commedie di Molière come modelli per il personaggio del dottore e della seconda innamorata.

III.3 La risposta del pubblico

Il successo del progetto può anche essere giudicato in base alla risposta del pubblico. Come si può verificare dalla visione della videoregistrazione dell'evento (disponibile presso l'archivio dello *Shakespeare's Globe*) il pubblico scoppia continuamente a ridere durante entrambe le versioni. Nella discussione post-evento diversi spettatori ammettono di essere stati positivamente sorpresi dallo stile della recitazione, molto diverso da quello che avevano avuto modo di aspettarsi in base ad altre performance o seminari di Commedia dell'Arte. Questionari usati per misurare le risposte emotive del pubblico ai personaggi affetti da pazzia, la cui analisi dettagliata esula dallo scopo di questo saggio, rivelano due cose interessanti: che alcuni spettatori si identificano con Isabella (dichiarando, nei questionari, che al posto di Isabella "potrei esserci io") e che molti spettatori si relazionano a lei con un sentimento di compassione.

Compiendo una triangolazione tra l'analisi della video-registrazione, i commenti post-evento e le risposte ai questionari, si può ragionevolmente concludere che la recita da parte di attori shakespeariani di scene de *La pazzia di Isabella* abbia prodotto uno spettacolo divertente, emotivamente coinvolgente e rilevante per un pubblico contemporaneo.

Bibliografia

Artoni, Ambrogio

1996 *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Costa & Nolan, Ancona-Milano.

Balme, Christopher B.

2021 "Conclusion: Commedia dell'Arte and Cultural Heritage", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 311-319.

Chaffee, Judith e Crick, Olly

2017 "Introduction", in *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Routledge, London: pp. 1-4.

Dekker, Thomas e Middleton, Thomas

1604 *The Honest Whore – Part I*, Dodo Press.

- De Marinis, Marco
1989 "Appunti per uno studio diacronico della recitazione nella commedia dell'arte", in *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, Ed. Domenico Pietropaolo, Dovehouse Editions Inc., Ottawa (Canada): pp. 239-256.
- Erne, Lukas
2002 *Shakespeare and the Publication of his Plays*, in «Shakespeare Quarterly», n.53(1), pp.1-20.
- Ferrone, Siro
1997 *La Commedia dell'Arte*, in «Quaderns d'Italià», n.2, pp.9-20.
2014 *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVII secolo)*, Einaudi, Torino.
- Gurr, Andrew
2008 "Foreword", in *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment*, Ed. Christie Carson and Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, Cambridge: pp. xvii-xx.
- Henke, Robert
2010 *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hildy, Franklin J.
2008 "The 'Essence of Globeness: Authenticity, and the Search for Shakespeare's Stagecraft", in *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment*, Ed. Christie Carson and Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 13-25.
- Marenco, Franco
2000 *Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno*, in Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume primo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento, Einaudi, Torino: pp. 277-472.
- Marotti, Ferruccio
1980 *La figura di Flaminio Scala*, in «Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte. Atti del convegno di studi di Pontedera», a cura di Luciano Mariti, Bulzoni, Roma: pp. 21-43.
- Radcliff-Umstead, Douglas
1989 "The Erudite Comic Tradition", in *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, Ed. Domenico Pietropaolo, Dovehouse Editions Inc., Ottawa (Canada): pp. 33-58.
- Ruffini, Franco
2021 "Stanislavsky and Meyerhold", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 229-242.

- Rylance, Mark
2008 "Principles of Performance at Shakespeare's Globe", in *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment*, Ed. Christie Carson and Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 103-114.
- Scala, Flaminio
1976 *Il teatro delle favole rappresentative [1611]*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano.
- Schino, Mirella
2021 "Commedia dell'Arte and Experimental Theatre", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 298-310.
- Taviani, Ferdinando
2021 "Knots and Doubleness: The Engine of the Commedia dell'Arte", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 17-33.
- Tessari, Roberto
1981 *Commedia dell'Arte: La maschera e l'ombra*, Mursia, Milano.
2000 *Il mercato delle maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume primo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino: pp. 119-191.
- Tosh, Will
2018 *Playing Indoors: Staging Early Modern Drama in the Sam Wanamaker Playhouse*, Bloomsbury, London.
- Turri, Maria Grazia
2017 *Acting, Spectating, and the Unconscious*, Routledge, London.
- Vescovo, Piermario
2021 "Between Improvisation and Book", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 56-63.
- Vianello, Daniele
2021 "Introduction: Commedia dell'Arte: History, Myth, Reception", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 1-13.
- Winnicott, Donald W.
2005 *Transitional Objects and Transitional Phenomena*, in «Playing and Reality», Routledge, London: pp. 1-34.