

## Commedia dell'arte și grummelot-ul

**Ciprian SCURTEA**

PhD candidate, University Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca  
scurtea@yahoo.com

**Abstract: Commedia Dell'Arte and the Grummelot**

*Commedia dell'Arte appeared in the 16th century in Italy. This theatrical genre expanded its existence for over two and a half centuries. Nevertheless, the true term "Commedia dell'Arte", in other words, its structure into a theatrical genre, is the theatrical form practiced during the 18th century. The name itself highlighted especially the professional aspect of this theatrical genre, as opposed to the occasional representations delivered by amateur theatre groups. At the end of the 17th century, the Italian actors were cast away from the Parisian stages, resulting in many of them performing in markets, at fairs, and even in the outskirts of the cities. This is when the grummelot, as an acting technique, starts playing a significant part on the stage of the commedia dell'arte. The technique of the grummelot has been an extremely generous source of inspiration for artistic expression in the case of Commedia dell'Arte actors, thus giving birth to numerous scenes based on the grummelot-technique.*

**Key words:** acting; grummelot; grummelot; Commedia dell'Arte; dialects.

Commedia dell'Arte, cunoscută și sub denumirile de Commedia Buffonesca, Commedia Istrionica, Commedia di Maschere, Commedia all'Improviso, Commedia a Soggetto, Commedia Italiana, a apărut în secolul al XVI-lea pe teritoriul Italiei. Ceea ce putem numi cu adevărat Commedia dell'Arte, adică structurarea ei într-un gen teatral, este forma teatrală practică de-a lungul secolului al XVIII-lea. Acest gen teatral s-a extins pe două secole și jumătate, având trei perioade: începutul, (aparține primei jumătăți a secolului al XVI-lea), apogeul (întreg secolul al XVII-lea) și declinul său (secolul al XVIII-lea), în funcție de interesul publicului.

O primă cauză a apariției Commediei dell'Arte a fost criza teatrului erudit, care începea să fie tot mai închisat și tot mai departe de realitatea vieții. Mesajul lui se epuizase. Își pierdea publicul datorită unor subiecte greoaie, închise și prea puțin înțelese de public. Commedia dell'Arte ne apare astăzi ca o adevărată revoluție teatrală în realitatea epocii respective.



Teatrul există doar atunci când stabilește o legătură cu publicul. Acesta este o entitate vie, vibrantă, în continuă mișcare și transformare, iar interesul publicului se schimbă de la o epocă la alta, în funcție de fiecare individ în parte. Secolul al XVI-lea este secolul în care au apărut noi clase sociale. Se naștea burghezia, o clasă socială cu gusturi nerafinate, dar dornică de afirmare, de cunoaștere, de descoperiri, de artă, lucru care a dus la apariția artiștilor burghezi. Pe lângă burghezie, începea să se manifeste social și țărănimea, o pătură socială simplă, rudimentară, dar cu bun simț. Aceste noi realități sociale au dus la o schimbare și în teatru. „Cea mai bună regulă care se găsește este ieșirea de la regulă”, considera Andrea Perrucci (Perrucci 1982, *apud*. Mărculescu 1984, 6). Orice formă nouă în artă apare în condițiile renegării formelor vechi: „să punem barosul pe teorii, poetici și sisteme. Să dăm jos acele vechi mulaje de ghips care ascund fața artei. Natura, cu legile ei, adevărul trebuie să insuflă, să inspire din nou arta”(Hugo 1963, *apud*. Mărculescu 1984, 6).

Aproape natural, realitățile sociale ale secolului al XVI-lea au dus la nașterea teatrului de improvizație. Un teatru născut în stradă și de stradă, ce este strâns legat de necesitățile imediate ale spectatorului. Spectacolul de improvizație se punea total în slujba spectatorului. Se schimba seară de seară, uneori chiar în timpul reprezentației, în funcție de actualitatea subiectului și interesul publicului față de tema propusă. Rezultatul era o adevărată explozie de viață, culoare, bucurie, un teatru cu încărcătură politică și socială, cu personaje noi, un tablou viu al relațiilor tocmai născute între noile categorii sociale, era un strigăt de libertate și iubire.

Posibilitatea și capacitatea de a improviza îi este proprie actorului dintotdeauna, dar numai odată cu *Commedia dell'Arte* improvizația a capătat o maximă importanță și întâietate în fața altor aptitudini. Dorința actorului de a sparge regulile într-o epocă extrem de inventivă și deschisă spre tot ce e nou l-au făcut să aleagă acest drum pentru a se exprima.

Denumirea de *Commedia dell'Arte* sublinia în primul rând caracterul profesionist al acestui gen teatral, spre deosebire de reprezentațiile ocazionale jucate de trupele de amatori. Secolul al XVI-lea a fost un secol cu multiple frământări sociale și politice. Se încerca eliminarea actorului amator de pe scenă și aducerea în prim plan a actorului profesionist. Actorii în turneele lor din Italia au testat impunerea unui nou concept despre teatru. S-au autointitulat profesioniști, iar teatrul lor l-au denumit *Commedia dell'Arte*. Denumirea se impune târziu și rar o întâlnim înaintea secolului al XVIII-lea. Numele *Commedia* însemna în perioada respectivă teatrul ca atare, iar *Arte* nu însemna ceea ce noi numim astăzi artă, ci meșteșug, adică un lucru făcut cu pricepere, dar și faptul că acești actori făceau parte dintr-o breaslă, dintr-o companie anume.

Prin *Commedia all'Improvviso* se înțelegea spectacolul în care textul era improvizat și nu se baza pe un scenariu scris și dezvoltat dinainte. Actorul avea la dispoziție *canavaccio*, un scurt scenariu în care găsea câteva indicații pentru acțiune, explicații despre relațiile dintre personaje și uneori câteva motivații pentru acțiunile piesei. *Canavaccio* nu cuprindea niciodată textul ce urma să fie spus de



către actor. Cunoștințele, imaginația și spontaneitatea actorului trebuiau să fie la înălțime în *Commedia all'Improviso* pentru a atrage publicul cu jocul său într-un spectacol ce uneori dura și trei ore. De aceea, actorii alegeau să joace, deseori, de-a lungul unei întregi cariere, un singur personaj, care era dus la perfecțiune. Actorii ajungeau, în personajele studiate pe viață, la o putere de convingere uimitoare.

Luigi Riccoboni, actor și scriitor italian de teatru, director al *Comedie Italienne* din Paris între anii 1716 și 1731, declara: „Trebuie să recunoaștem că acest Teatru all'Improviso dă dovadă de o serie de calități cu care dramaturgia scrisă nu se poate lăuda. Improvizarea oferă posibilitatea de a varia jocul într-o asemenea măsură încât spectatorul poate vedea unul și același spectacol de mai multe ori și cu toate acestea să creadă că vede de fiecare dată o altă piesă” (Esrig 2016, 20).

Publicul teatral al secolului al XVI-lea era foarte restrâns, de aceea actorii făceau deplasări și jucau spectacolele în locuri diferite. Atunci când rămâneau pentru mai multe zile în același loc, pentru a atrage publicul, cel mai des recurgeau la schimbarea spectacolului în fiecare seară. Acest lucru era posibil doar într-un spectacol de improvizație, unde cu ajutorul unei scheme se putea improviza, iar dintr-o simplă temă se puteau naște mii de narațiuni. Totul depindea de talentul interpretului. La mijlocul secolului al XVI-lea, conform documentelor din acele vremuri, ne este relatată prezența unor actori italieni jucând un spectacol de *Commedia* bazat pe improvizație la Munchen și Landshut. Între aceste documente, cel mai important pare a fi cel al lui Massimo Troiano. Acesta a oferit o relatare amănunțită a reprezentației de improvizație, care a avut loc la Munchen în anul 1568 cu ocazia nunții prințului moștenitor Wilhelm von Bayern cu Renate von Lothringen.

În arhivele castelului Trausnitz s-au descoperit o serie de documente (scrisori, chitanțe) ce atestau prezența pe parcursul mai multor ani a unei trupe de *Commedia dell'Arte* la curtea lui Wilhelm din Landshut. În castel s-au păstrat picturi pe așa-numita „scară a mășcăricilor” și în „camera consiliului”. Ele reprezintă situații concrete de joc ale actorilor ce prestau la curte. În cele două picturi, realizate de doi pictori diferiți, apar doi Pantaloni în aceeași scenă. Massimo Troiano spunea, despre spectacolul prezentat, următoarele: „Seara, în prezența aleselelor doamne, a fost prezentată o *Comedie de Improvizație all'Italiana*; și chiar dacă majoritatea dintre domniile lor nu au înțeles despre ce se vorbea, *comedia* a fost, totuși, jucată cu atâta măiestrie, iar rolul venețianului Magnifico, interpretat cu atâta delicatețe de Messer Orlando di Lasso, așisderea și rolul lui Zanni, încât cei prezenți s-au tăvălit literalmente de răs” (Esrig 2016, 27).

Acesta se pare că este „într-adevăr, cea dintâi informație amănunțită despre *Commedia dell'Arte* pe care o avem”, este „primul document sigur despre un Spectacol all'Improviso, jucat de interpreți cu măști”, devenind astfel „cel dintâi scenariu care s-a păstrat până la noi” (Esrig 2016, 30).

La sfârșitul secolului al XVII-lea, actorii italieni au fost alungați de pe scenele pariziene. Mulți dintre ei ajungând să joace în piețe, târguri sau chiar la marginea



orașelor. A fost, de fapt, un fel de întoarcere la spațiul de început al Commediei dell'Arte. De asemenea, dialogul nu a mai fost permis trupelor de teatru italiene decât pe unele scene din Franța. Puși într-o astfel de situație, actorii italieni, ajunși înafara grațiilor autorităților franceze, au fost nevoiți să recurgă la unele subterfugii pentru a-și continua activitatea. Este momentul în care *grummelot* se impune pe scena Commediei dell'Arte ca tehnică actoricească. Dario Fo, specialist italian al acestei tehnici, o numește *grammelot* și încearcă o definiție a termenului: „*Grammelot* este un termen de origine franceză, creat de actorii Commediei, iar cuvântul în sine este lipsit de sens. Se referă la un babel de sunete care, cu toate acestea, reușesc să transmită sensul unui discurs. *Grammelot* înseamnă fluxul onomatopeic al vorbirii, articulate, fără rimă sau rațiune, dar capabilă să transmită, cu ajutorul unor gesturi, ritmuri și sunete, un discurs întreg” (Rudlin 1994, 59).

Etimologia cuvântului poate fi legată de mai multe surse. Termenul francez *grumeau*, derivat din vechiul *grummellu*, înseamnă *particulă mică*. În Italia există un sos, făcut dintr-un amestec de usturoi și pătrunjel, numit *gremolada*. În Germania antică apare termenul de *grummelu*. În limba suedeză se întâlnește termenul de *grymta*. Toate aceste denumiri se unesc sub aceeași traducere, mai mult sau mai puțin asemănătoare, dar care indică același sens: amestec, a mormăi, un sunet ciudat sau înnăbușit, a amesteca, a murmura, a scoate sunete de fiară.

Pentru actorii Commediei dell'Arte, tehnica *grummelotului* a fost un material extrem de ofertant în exprimarea lor artistică. S-au născut o mulțime de scene care au la bază tehnica *grumelotului*. De exemplu, actorii s-au folosit de această tehnică dezvoltând scene de dialog între un personaj, o mască și diferite părți ale corpului său, sau obiecte neînsuflețite care erau aduse la viață, sunete de diferite animale, etc. În *Commedia dell'Arte* întâlnim scene tipice, precum cele construite pe dialogul dintre Arlecchino, Pulcinella, Brighella și stomacurile lor flămândescene în care insecte îngurgitate de Zanni, nevrând să moară, iau în stăpânire corpurile acestor, dar și diverse scene de spionaj în care personajele folosesc un anumit limbaj-cod inventat pentru a nu fi descoperite de ceilalți. De asemenea, multitudinea de gângureli, gălgâieli, murmure, oftaturi, plescăieli, strigăte, gemete, icnete scoase de personaje în diverse situații, sunt specifice acestui tip de teatru. *Grummelotul* poate fi în strânsă legătură cu originea animalică a măștilor de *Commedia dell'Arte*. Orice creator de mască își ia ca model un animal în realizarea măștii. Astfel, actorul purtător de mască al Commediei, înainte de „a găsi vocea” personajului, studiază comportamentul și sunetele scoase de animalul din care este inspirată masca respectivă. De exemplu, actorul care interpretează personajul Pantalone poate începe procesul de studiere a vocii, analizând înainte sunetele scoase de păsări. Actorul ce studiază personajul Arlecchino poate observa și imita animale ca maimuța și pisica, iar actorul ce vrea să se apropie de personajul Pulcinella își poate începe studiul prin observarea comportamentului și sunetelor scoase de un urs, etc. Sunetele descoperite în studiul animalului ce in-



spiră masca pot fi folosite de actor pentru îmbogățirea personajului său, ele constituind limbajul *grummelot* al personajului interpretat.

Caracterul nomad al trupelor de *Commedia dell'Arte* poate fi identificat, de asemenea, ca sursă de apariție a unui tip de *grummelot*. Italia secolului al XVI-lea nu era un stat unitar și nu avea o limbă oficială. Fiecare regiune, oraș, sau chiar sat, avea propria limbă, tradiție, obiceiuri. Astfel, actorii erau nevoiți, pentru a fi înțeleși, să învețe cuvinte și expresii din zona respectivă. Rezultatul era un discurs format dintr-un amestec ce conținea limba nativă a actorilor, și care era presărat, în punctele esențiale, cu expresii sau cuvinte specifice orașului unde avea loc reprezentația. Maurice Sand declară: „Ruzante a fost primul care a dus comedia către dialectele populare. Toate personajele sale vorbesc diverse limbi, de la cele din Paduan, Bergameze, Bolognese, Veneția sau Toscana, spaniolă italianizată și greacă modernă” (Maurice 1918, 283). Fiecare personaj vorbește în dialectul regiunii din care își trage originea. De exemplu, actorul care interpretează personajul Pantalone trebuie să aibă în vedere originea sa venețiană: „Cine joacă acest rol trebuie să stăpânească perfect limba venețiană, inclusiv toate dialectele, proverbele și vocabularul (Perruci 2018, 131). Dottore, licențiat în medicină, jurisprudență, astrologie, anatomie, etc. va vorbi întotdeauna în dialectul bolognez. Interpretul lui Capitano poate vorbi în spaniolă, napoletană sau siciliană. În interpretarea lui Brighella și Arlechinno actorii vor folosi dialectul bergamez. Pulcinella va fi interpretat cu dialect napoletan. Personajele Amorezilor, conform lui Andrea Perruci: „should study in order to have perfect knowledge of the italian language, with its tuscan vacabulary” (Perruci 2018, 194). Se poate observa natura poliglotă a spectacolului de *Commedia dell'Arte*. Acest lucru devine un atu și nicidecum un punct slab. În turneele din Italia, actorii folosesc rareori *grummelotul* în timpul reprezentației de *Commedia* și doar în punctele esențiale ale spectacolului, pentru a potența situațiile comice.

Tehnica *grummelotului* devine cu adevărat importantă când spectacolul *Commediei dell'Arte* depășește granițele a ceea ce numim azi Italia. Când trupele ajung în Franța, Spania, Germania și chiar Danemarca sau Rusia, *grummelotul* devine o parte importantă a vocabularului scenic al artiștilor. Necunoscând aceste limbi, actorii recurg la această tehnică, îmbinând sonoritatea limbii și ritmul ei cu câteva cuvinte învățate pe de rost din limba vorbită de spectatori. Expresiile din limba străină, alăturate gesturilor potrivite și unei corporalități expresive, reușesc să formeze un limbaj capabil să facă înțeles mesajul spectacolului.

Pentru a înțelege mai bine importanța *grummelotului*, trebuie să ne întoarcem în secolul al IV-lea, când în Roma se închid amfiteatrele. Actorii sunt alungați, iar spectatorilor le este interzisă prezența la alte manifestări decât cele cu caracter religios. Consiliul de la Elvira, din anul 306, obligă actorii ca, înainte să își urmeze chemarea, să fie primiți în biserică. Cei care refuză devin adevărați renegați. Aceștia rămân pe drumuri și sunt obligați să se întoarcă pe stradă și piețe, suportând, astfel, concurența jongleurilor și dansatorilor. Imperiul roman avea ca lim-



bă oficială latină, o limbă deloc pe placul spectatorilor din rândul oamenilor simpli. Astfel încât, pentru a rămâne aproape de public, actorii se văd nevoiți să inventeze o nouă „lingua franca”. Aceasta este o limbă folosită în bazinul mării Mediteraneene. Se mai numește și „franco” sau „saber”. Ea se folosea mai ales în porturi, înlesnind comunicarea între comercianți. Este un amestec alcătuit din majoritatea limbilor folosite în zona mediteraneeană. Este interesant de observat că *grummelotul* nu a fost folosit doar de actori pentru comunicarea artistică.

În anul 1697, regele Ludovic al XIV-lea hotărăște printr-un decret scoaterea în afara legii a actorilor italieni. În acele vremuri, măsura luată de rege pare extrem de ciudată, fiind cunoscută plăcerea cu care regele urmărea spectacolele de improvizație ale actorilor italieni încă de mic copil. Cu timpul, el devenise sponsor și apropiat al acestor trupe, fiind chiar nașul unuia dintre copiii lui Domenico Biancolelli, celebru interpret al lui Arlecchino. Ciudata hotărâre își are răspunsul, după unii istorici, în faptul că regele s-a simțit extrem de jignit de scenariul unuia dintre spectacolele aflate în pregătire a unei trupe italiene. Piesa *La falsa madrigna* (în franceză *La fause prude*) conținea calomniile aduse reginei. Odată cu această hotărâre, regele a interzis orice aluzie la evenimente actuale sau la personaje cunoscute. Actorii italieni erau renumiți pentru aceste lucruri și multe dintre scenariile lor conțineau astfel de materiale.

Se pare că măsura luată de Ludovic al XIV-lea a avut considerații pur economice, cu scopul de a diminua cheltuielile regatului, care era implicat în mai multe războaie. Cert este că actorii italieni rămăneau astfel pe drumuri. Mulți dintre ei refuzând să se întoarcă în țara natală. Erau deja vorbitori de limbă franceză, iar unii aveau cetățenie franceză, dobândită prin căsătorie.

Spectacolul italian de improvizație se întoarce în stradă. La presiunea actorilor francezi, care încercau să scape de concurență, Parlamentul interzice dialogul în spectacolul de teatru al actorilor italieni. Astfel, actorii italieni se văd puși în situația de a improviza soluții pentru a-și susține reprezentațiile. Ei recurg la pancarte scrise sau la suluri de hârtie pe care scriau textul și care erau aruncate în public, recurg la pantomimă, balet, schimbări sofisticate de decor, folosirea de marionete.

Emil Campardon susține că ceea ce numim *grummelot* este forma prin care actorii italieni din Franța au încercat să înlocuiască dialogul în limba franceză, care le era interzis. Acesta își are originea într-un limbaj de jargou, inventat de actori, care se aseamăna cu latina veche. S-a păstrat un singur text scris din acea perioadă, în acest jargou, care se intitulează *Arlequin Barbet, Pagode et Medicin, pièce chinoise en deux actes en monologue, mêlée de jargon*. A fost jucat în anul 1723 la Foire Saint-Germain.

O altă ipoteză destul de apropiată de realitate ar fi aceea că actorii italieni din Paris au folosit *grummelotul* cu mult înainte de a fi scoși în afara legii. Tocmai pentru a-și apropia spectatorii vorbitori de limbă franceză.

*Grummelotul* a reprezentat un mijloc de expresie extrem de important pentru actorii Comediei dell'Arte. Cu ajutorul acestuia, ei au reușit să depășească bari-



era lingvistică. Nimeni până atunci nu reușise acest lucru. Spectacolul de teatru este de multe ori tributar limbii în care se joacă. Încă o dată, actorii Commediei dell'Arte s-au dovedit a fi extrem de implicați în arta lor. Spectacolul de Commedia a fost un eveniment viu, care nu a rămas blocat în forme sau reguli ce ar fi putut să ducă la dispariția lui. Protagonistii, mereu atenți la nevoile publicului și aflați într-o continuă cercetare și aprofundare a mijloacelor lor de expresie, au reușit să apropie arta lor de arta actorului profesionist modern. Spectacolul de Commedia devine internațional și datorită *grummelotului*.

În secolul al-XX-lea, Jacques Copeau preia această tehnică de la circarii italieni. Copeau consideră clovnul de circ cea mai îndepărtată formă a teatrului popular, care a supraviețuit până în zilele noastre. De la el începe Copeau studierea Commediei dell'Arte. Pentru el, circarii sunt moștenitorii teatrului de improvizație. Jean Dasté preia de la Copeau tehnica *grummelotului* și i-o transmite mai departe lui Jacques Lecoq.

Dario Fo crează un întreg limbaj bazat pe tehnica *grummelotului*, prezent în mai multe spectacole de-ale sale. În discursul de acceptare a premiului Nobel pentru literatură din anul 1997, Dario Fo își arată recunoștința pentru acest tip de limbaj și pentru dramaturgul secolului al XVI-lea, Angelo Beolco cunoscut ca Ruzante: „A construit un limbaj propriu, un limbaj al și pentru teatru, bazat pe o varietate de limbi: dialectul din valea Po, expresii în latină, spaniolă, chiar germană, toate amestecate cu sunete onomatopice. De la el, de la Beolco Ruzante, am învățat să-mi eliberez scrisul de convențional și să mă exprim cu cuvinte care se pot amesteca, cu sunete neobișnuite, cu diverse tehnici de ritm și respirație, chiar și cu nonsensul zbuciumat al *grummelotului*” (Chaffee 2014, 181).

Spectatorii au găsit în spectacolul de Commedia dell'Arte confirmări și reflectări ale stării lor de spirit. Au învățat, datorită teatrului, să privească realitatea și societatea din mai multe unghiuri critice. Commedia a educat, deopotrivă, spiritul artistic și cel social.

A propagat prin râs nu numai stări de euforie, ci și trăsături de mentalitate renescentistă, privind cunoașterea omului și aspirațiile lui la libertăți de gândire.

A corectat prin buna dispoziție - mai bine zis, prin ironie - tendințele epocii de a stăruii într-un teatru pedant, cu pretenții erudite, fără intuiția realității și fără nervul adevărilor umane.

A impus atenției generale forme autentice de comic, capabile ca în fantezia și manifestările lor burlești să cuprindă zugrăviri de moravuri și, în oarecare măsură, chiar de caracter.

A subliniat importanța actorului, cu funcția lui integrantă în conceperea și desfășurarea spectacolului de teatru.

A înscris în istoria generală a comediei un capitol viu generos, în ale cărui conținuturi putem recunoaște interes și dragoste pentru făptura umană.

Zamfirescu 1966, 250



## BIBLIOGRAFIE

- APOLLINO, Mario, 1981, *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni.
- BAHTIN, Michail, 1970, *L'oeuvre de Fr. Rabelais et la culture au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Univers
- BARBA, Eugenia și SAVARESE, Nicola, 2012, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, Traducerea de Vlad Russo, București, Humanitas
- BATY, Gaston și CHAVANCE, Rene, 1969, *Viața artei teatrale*, traducere Sanda Răpeanu, București, Meridiane;
- BERLOGEA, Ileana, 1970, *Teatru Medieval European*, București, Meridiane;
- BIALOSTOCKI, Jan, 1977, *O istorie a teoriilor despre artă*, Traducerea de Anca Irina Ionescu, , București, Meridiane;
- BROWN, John Russel, 2016, *Istoria teatrului universal. Ediție ilustrată*, Traducerea de Dana Ionescu, Adriana Voicu și Cristina Maria Crăciun, București, Nemira;
- CHAFFEE, Judith & CRICK, Oliver, 2014, *The routledge companion to Commedia dell'Arte*, New York Routledge;
- DE AMICIS, Vincenzo, 1987, *L'imitazione latine nella Commedia Italiana del XVI secolo*, Firenze, G.C.Sansoni;
- DRÂMBA, Ovidiu, 2000, *Istoria teatrului universal*, București, Saeculum I.O;
- ESRIG, David, 2016, *Commedia dell'Arte- O istorie a spectacolului în imagini*, București, Nemira.
- MĂLAIMARE, Mihai, 2011, *Commedia dell'Arte, clipa astrală a teatrului universal*, București, Tracus Arte;
- MĂRCULESCU, Olga, 1984, *Commedia dell'Arte*, București, Univers;
- PANDOLFI, Vito, 1971, *Istoria Teatrului Universal, vol. II*, București, Meridiane;
- PANOFSKI, Erwin, 1974, *Renaștere și renașteri în Arta occidentală*, Traducerea de Sorin Mărculescu, București, Meridiane;
- PERRUCCI, Andrea, 1982, *Despre arta spectacolului dinainte gândit și despre improvizație*, traducere de Olga Mărculescu, București: Meridiane;
- PERRUCI, Andrea, 2008, *A treatise on acting, from memory and by improvisation*, Londra Ed.Scarecrow Press;
- PROCACCI, Giuliano, 1975, *Istoria italienilor*, Traducere de Dumitru Trancă, , București, Editura politică;
- RUDLIN, John, 1994, *Commedia dell'Arte, an actor's handbook*, New York Routledge;
- SAND, Maurice, 1918, *The history of the Harlequinade*, London: Martin;
- TAVIANI, Ferdinando, 1970, *La Commedia dell'Arte e la societa barocca*, Roma, Bulzoni Editore;
- TAVIANI, Ferdinando; SCHINO Mirella, 1982, *Il segreto della Commedia dell'Arte- la memoria delle com-pagnie italiana del XVI-XVII e XVIII secolo*, Firenze, Usher;
- ZAMFIRESCU, Ion, 1958, *Istoria universală a teatrului. Antichitatea, Volumul I*, București, Editura de stat pentru literatură și artă;
- ZAMFIRESCU; 1966, *Istoria Universală a teatrului. Evul Mediu și Renașterea, Volumul II*, , București, Editura pentru Literatură Universală