



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (22 octobre 2021)

Textes réunis par
Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Florinda Nardi, « "Perché dalla meraviglia nasce il diletto". Le regard rieur du public dans les comédies des XVI^e et XVII^e siècles », dans *Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance*, éd. par J. C. Garrot Zambrana, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 27-01-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/regard-theatre>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

« Perché dalla meraviglia nasce il diletto »

Le regard rieur du public dans les comédies
des XVI^e et XVII^e siècles

Florinda Nardi

Università Roma 2

Emanuele Tesauro dans la rédaction de son traité *Il cannochiale aristotelico* attribue au rire un rôle fondamental, à la fois parce que dans son long développement sur l'essence et sur la phénoménologie de l'art de l'« argutezza » il insère un véritable *Trattato de' Ridicoli*, et aussi parce que le rire – tel qu'il est posé dès l'ouverture de son ouvrage – est la marque du « diletto » suscité par le jeu métaphorique : « non è gente così fiera & inhumana ; che all'apparir di queste lusinghevoli Sirene, l'horrido volto, con un piacevol riso non rassereni »¹ (TESAURO, 1654, p. 1). Que les traits d'esprit soient ridicules ou non, donc, ils provoquent le rire comme expression de réjouissance de l'esprit.

Ce sont les caractéristiques propres à l'esprit et nécessaires à la construction des métaphores qui expliquent comment dans la dynamique du jeu métaphorique le plaisir et le rire jouent un rôle porteur, déjà manifeste dans les « Argutezze ridicole » et qui fait aussi plus largement partie du système métaphorique du traité du *Cannochiale* dans son ensemble.

La perspicacité, la vitesse, la capacité à ruser et à contourner la vérité, en effet, permettent à l'esprit d'échapper à tout contrôle. Pour créer des traits d'esprit, l'esprit doit avoir la licence de mentir, d'utiliser le mensonge pour tromper le contrôle rationnel.

Le mensonge devient alors une caractéristique essentielle du trait d'esprit, sans lui, en substituant la vérité à la vague vraisemblance, la beauté des « ingegnosi concetti » disparaîtrait. C'est un point que Tesauro réitère avec force à la fin de son exposé sur les onze typologies de métaphores :

1 « Nul n'est si fier et inhumain dont le visage effrayé ne s'apaise d'un rire agréable à l'apparition de ces Sirènes flatteuses [les traits d'esprit] ». Toutes les traductions, sauf indication contraire, sont de l'auteur.

Talche io conchiudo, l'unica loda delle Argutezze, consistere nel sapere ben mentire. [...] E se ancor ne vuoi prova più evidente: toglì da queste undici Argutezze ideali ciò che vi è di falso: & quanto vi aggiungerai di sodezza, & di verità; altrettanto lor torrai di bellezza & di piacere: divellendone la radice dell'Argutezza (TESAURO, 1654, p. 491).

Cet extrait résonne avec la différence établie par Aristote entre les historiens et les poètes, aux uns la vérité aux autres la vraisemblance, mais à l'évidence Tesauro a dilaté les contours de la vraisemblance jusqu'à l'« inaspettato », au « meraviglioso », et même jusqu'au nécessaire mensonge, au faux.

Ce sont les tromperies qui – tout comme le ridicule, se doivent de ne pas porter offense et de se manifester sans méchanceté – provoquent le divertissement autant chez celui qui crée les métaphores, que chez celui qui en jouit. Les mensonges réussis, construits en totale liberté à l'égard du vrai, émerveillent le lecteur et le spectateur et suscitent le plaisir précisément « perché dalla meraviglia nasce il diletto »² (TESAURO, 1654, p. 266).

Le *Cannocchiale aristotelico* a été publié pour la première fois en 1654, puis, après des années de révisions et d'ajouts de la main de l'auteur, réimprimé dans sa version définitive en 1670. Mais des études solides, dont celles de Mario Zanardi, Ezio Raimondi ou Maria Luisa Doglio³, ont depuis longtemps démontré que les premières phases de rédaction du *Cannocchiale* correspondent avec certitude aux années plus prolifiques de l'auteur, entre 1618 et 1625.

Dans ce contexte historique, la façon dont Tesauro réinterprète et donne à relire la *Poétique* d'Aristote révèle une prise de conscience et une modernité inhabituelles. La capacité à se détacher des modèles antiques est le fruit d'une maturité atteinte autant par une longue réflexion théorique dans le milieu érudit et académique, qu'à travers la variété des phénoménologies issues de la pratique de la scène comique.

Son traité complexe se situe en effet, à la fin d'un parcours long de plus d'un siècle qui se développe à la suite de la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote dans la traduction latine réalisée par Giorgio Valla et imprimée à Venise en 1498. Une littérature théorique prolifique qui en s'appuyant sur des notes, des commentaires, des querelles d'interprétation, vient se focaliser de plus en plus sur le traitement du rire et de la comédie. L'exigence de suppléer au livre II de la *Poétique* manquant, induit les commentateurs à s'exprimer sur d'hypothétiques ajouts visant à discerner les caractéristiques de la comédie, en se rapportant certes aux modèles antiques à rapprocher d'Aristote – tels que Cicéron, Quintilien, Horace, Térence – mais en redéfinissant aussi les caractéristiques du comique enrichies au fur et à mesure des inspirations tirées de la pratique de la scène.

2 « parce que de l'émerveillement surgit le plaisir ».

3 Voir : ZANARDI, 1982, 1985 ; RAIMONDI, 1961 ; DOGLIO, 1979.

Il serait impossible de parcourir dans le bref délai dont nous disposons la masse de publications produites – traductions, commentaires, traités, leçons d'Université, discours, querelles académiques, autant que chroniques, prologues et déclarations de poétique à l'intérieur des comédies – qui constituent les moments singuliers de ce long parcours. Toutefois il est peut-être significatif de rappeler quelques-unes des étapes fondamentales permettant de démontrer à quel point c'est bien le regard du public et le regard sur le public de théâtre qui a changé la perspective, marqué le pas vers la modernité, permis le passage de l'ordre, du rigorisme, du formalisme, du maniérisme de la Renaissance à l'extraordinaire, au déréglé, déformant, merveilleux du Baroque.

Un premier point clé, présumé à toute la réflexion ultérieure, est certainement constitué par le traité *De Ridiculis* de Vincenzo Maggi (MAGGI, 1550). Dans le *De Ridiculis*, Vincenzo Maggi affronte systématiquement le thème du comique de la tradition aristotélicienne à la tradition cicéronienne et reflète cette fixité (ou assurance) dans l'argumentaire, qui était déjà présente dans l'ensemble des traités précédents ou contemporains, comme dans les œuvres de Gian Giorgio Trissino, Giovan Battista Giraldi Cinzio ou Bernardo Pino da Cagli : le ridicule comme faisant partie du laid ; la condition d'une laideur qui ne provoque pas de souffrance ; les causes du rire rattachées à la laideur de l'âme, du corps ou bien d'autres causes extérieures. De prime abord, néanmoins, Maggi ajoute une condition indispensable pour que le rire puisse parvenir à ses fins :

Quamquam vero ridicola omnia a superius enumeratis ridicolorum locis deduci certum sit, ea tamen, si non accedat admiratio, sola nequeunt suum manus praestare⁴.

« *Si non accedat admiratio* » écrit Maggi et ses traducteurs choisissent sagement le mot « meraviglia » pour *admiratio* conscients de la valeur que le terme va prendre dans les années qui suivront jusqu'à désigner le « merveilleux » Baroque.

La justification, en tout cas, que l'émerveillement, ou si l'on veut l'étonnement, est aussi indispensable que la laideur dont on rit, tient au fait qu'on ne rit jamais de la même manière d'une même réplique, d'une situation ou d'un trait d'esprit, lorsqu'on est amené à l'entendre plusieurs fois. La laideur de cet objet ou de cette situation demeure, mais l'étonnement venant à manquer, le rire cesse. Ou encore, si cette explication n'était pas suffisamment convaincante, une autre preuve de la nécessité de l'*admiratio* réside dans la modalité du rire même. Si le rire s'arrête quand l'effet de surprise est terminé, en effet, cela

4 « Toutefois bien que nous ayons établi que tous les cas de comique découlent des catégories décrites ci-dessus, ceux-ci ne peuvent produire leur effet à eux seuls, à moins d'y ajouter la merveille ». Ce passage est traduit en italien dans MUSACCHIO, CORDESCHI 1985, p. 41.

signifie que la laideur à elle seule ne suffit pas, de sorte que même si la laideur d'un objet ou d'un événement persiste, le rire finit toujours par cesser.

Émerveillement et laideur sont donc nécessaires l'un à l'autre, ils sont dépendants l'un de l'autre, mais la capacité à rendre une chose inattendue relève du travail de l'esprit qui, selon le traité de Maggi, joue un rôle fondamental. C'est en effet grâce à l'esprit et au trait d'esprit que les personnes savantes suscitent le rire en feignant la moindre laideur de leur âme.

Étonnement, esprit, finesse. Le *De Ridiculis* est publié en 1550, mais bien qu'il se rattache solidement à la pensée aristotélicienne, qu'il conserve les caractères d'un traité du XVI^e siècle, qu'il discute des thématiques communes aux divers Robortello, Trissino, Giraldi et autres, il introduit certainement des éléments qui renvoient, ne serait-ce qu'indirectement, au débat du XVII^e siècle sur le comique. En lisant les observations de Maggi, on ne peut s'empêcher de penser à la « meraviglia » de Tesauro qui dans le principe « consertare cose spropositamente sconsertate » établit – comme l'affirme Ezio Raimondi – « l'unità di misura di ogni fantasia comica »⁵ (Raimondi, 1961, p. 106).

Au milieu, entre Maggi e Tesauro, il y a eu toute la réflexion sur le comique soulevée par les différentes phénoménologies théâtrales qui l'expérimentent en se soumettant à l'épreuve d'un public ; une réflexion théorique qui évolue dans le milieu érudit des traités, pour ensuite se déplacer dans le milieu académique où les rôles de théoricien et de praticien de la scène se confondent en faisant des académies des lieux de médiation entre les pouvoirs et savoirs élevés et le public populaire.

Ce n'est sûrement pas un hasard si les troupes naissantes de comédiens italiens qui veulent se démarquer des bouffons et des charlatans, qui veulent s'élever au grade de « comiques illustres » – pour reprendre l'expression de Niccolò Barbieri, qui veulent être « Corsari tra i Pittrati » [Corsaires parmi les Pirates] – choisissent en imitant les académies d'adopter « imprese, stemmi e motti » [armoiries, blasons et devises] pour marquer leurs vertus (MAROTTI, ROMEI, 1991, p. 575-690). Pour ne citer que l'exemple le plus illustre, dans *Le bravure di Capitano Spavento*, publiées en 1606, Francesco Andreini, faisant le bilan d'une vie de comédien et de directeur d'une troupe désormais vouée à disparaître, deux ans après la mort de sa femme Isabella, se souvient ainsi de ses compagnons de route : « questi tali comici uniti insieme si nominavano comici Gelosi, quali avevano

5 Concerter des choses démesurément déconcertées établit – comme l'affirme Ezio Raimondi – « l'unité de mesure de toute fantaisie comique ».

un Giano con due facce per impresa, con un motto che diceva: “Virtù, fama e onor ne fer Gelosi” »⁶ (TESSARI, 2013, p. 55).

Et à juste titre Roberto Tessari souligne, en commentant le sens de cette symbolique, à la fois l'élan de renouveau imposé par les initiateurs du théâtre moderne, et aussi combien ceux-ci deviennent des références pour les troupes futures en se démarquant surtout par leur manière de se présenter au regard de leur public. La troupe des *Gelosi* est :

il metro cui ognuno, in futuro, dovrà misurare le proprie pretese e il proprio valore. Significativamente, il dio che svetta sulla bandiera del gruppo è il nume tutelare delle soglie : Giano. E le parole che costellano l'immagine della divinità propongono la sfida di *virtutes* artistiche tali da dover provocare con forza irresistibile sentimenti di 'gelosia' nei confronti della compagnia di Isabella e di Francesco Andreini. Quel che più conta, però, è che i Gelosi avessero scelto di presentarsi al pubblico non nelle forme dimesse che sembrano caratterizzare i 'fraternali' [...] bensì ostentando a mo' di bandiera una vera e propria impresa araldica con tanto di stemma e di motto. E, soprattutto, adottando [...] una denominazione per la quale non si saprebbe trovare altro termine di confronto che non sia quello delle terminologie metaforiche di regola escogitate a designare *le accademie scientifiche e artistiche* (Intenti, Cruscati, Intronati, Rozzi ecc.) [...]. Francesco Andreini [...] mette in opera come molta accortezza una strategia intesa a presentare se stesso, alcuni suoi colleghi e le loro compagnie quali depositari di un'arte scenica che [...] intendeva porsi sullo *stesso* gradino di dignità e di prestigio da tutti riconosciuto alle accademie (TESSARI, 2013, p. 55-56).

Comme la troupe des *Gelosi* il y aura celle des *Fedeli*, des *Confidenti*, les *Accesi* qui s'afficheront en public en tant que pairs et qui pour bon nombre d'entre eux seront traités comme tels, accueillis en académiciens et investis comme tels pour leurs qualités poétiques, en commençant par Isabella Andreini suivie par son fils Giovan Battista.

Dans la dynamique complexe de légitimation de la profession d'acteur et de la *Commedia dell'Arte* comme forme moderne de théâtre et de spectacle, le regard du public joue un rôle fondamental, et même révolutionnaire, au sens où il renverse la hiérarchie de la production dramaturgique : c'est le public qui est au centre de la dynamique, un public payant (qu'il soit sur le parvis ou à la cour) qui exige le divertissement attendu et la jouissance promise. C'est le public qui doit être captivé, émerveillé et même convaincu.

Les troupes *dell'Arte* en phase de légitimation de leur travail, en effet, se retrouvent dans la nécessité de captiver le regard du public pour l'étonner, l'amuser, mais surtout

6 « ces comédiens réunis » appelaient les *Gelosi*, qui avaient pour entreprise un Janus à deux visages, avec une devise qui disait : « La vertu, la gloire et l'honneur les ont rendus *Gelosi* ».

pour le convaincre de la qualité littéraire et morale du spectacle auquel il est en train d'assister. Dans la logique d'un équilibre, peut-être même d'une lutte, entre *delectare aut prodesse* tant débattu dans les traités, la défense de leur travail devient un objectif prioritaire pour la légitimation de la nouvelle profession.

Ainsi ce sont les comédiens eux-mêmes qui se mettent au défi – en revendiquant à nouveau la « parité », en acquérant toujours plus de conscience et en définissant leur dignité professionnelle – de produire des traités en défense et pour la définition de la *Commedia dell'Arte*. Ils font cela en jouant justement avec le regard du public, en le rendant protagoniste de la scène théâtrale, en le convainquant et en l'impliquant. Dans ce cas aussi il est possible de s'appuyer sur de nombreux exemples célèbres, parmi lesquels, tout d'abord le *Prologue* entre le comédien et l'étranger de *Il Finto Marito* de Flaminio Scala (SCALA, 1618), dans lequel le comédien, en allant en scène pour faire son prologue, se retrouve à discuter de la qualité de la pièce avec un étranger de passage qui conteste *a priori* le déroulement d'une *zannata* et qui finit par être persuadé de rester, à coups de définitions de poétiques et de citations d'Aristote, Horace, Cicéron et d'autres grands poètes philosophes. Ou bien on peut se souvenir encore du mécanisme métathéâtral des *Due Commedie in Commedia* conçu par Giovan Battista Andreini (ANDREINI, 1623), qui joue constamment avec le regard du public en mettant en scène de manière paritaire, quoique contrastante, une pièce d'Académiciens et une pièce de comédiens *dell'Arte*.

Nous pourrions citer une quantité d'autres exemples où le public est toujours au centre de l'attention des professeurs de comédies, non seulement dans la pratique de ces mêmes pièces mais aussi dans la vaste production théorique que nous évoquions précédemment et dont les auteurs sont justement les plus illustres acteurs comiques. Une production théorique qui précède et côtoie la pratique de leur art. Ainsi Giovan Battista Andreini, Pier Maria Cecchini, Domenico Bruni, Niccolò Barbieri insistent sur l'utilité de la pièce de théâtre et prennent de plus en plus d'assurance et de conscience face à leurs détracteurs, sachant qu'ils doivent orienter le regard du public vers la validation de la pièce. Et le premier public qu'il faut convaincre c'est celui des « grands » de ce monde, parce que c'est avec l'estime des rois, des reines et des empereurs « très chrétiens » qu'ils peuvent légitimer la moralité de leur travail, c'est avec l'estime des hommes de lettres et des poètes de cour qu'ils peuvent en légitimer la qualité littéraire et qu'ils peuvent les convaincre dans la pratique avec leurs « *bravure* » [prouesses] et des fables théâtrales nouvelles, merveilleuses et complexes, incarnées par des comédiens aux capacités extraordinaires.

Ce sera ainsi qu'Isabella Andreini, poétesse et femme de lettres, toute en étant femme, entrera à l'*Accademia degli Intenti* de Pavie sous le nom de *Accesa*. Ce sera ainsi qu'elle entrera dans l'histoire du théâtre et des lettres, acclamée par les grands poètes de son temps entre l'Italie et la France où elle évolua : Jacopo Castelvetro, Rodolfo Campeggi,

Gabriello Chiabrera, Torquato Tasso, de même que Demoiselle de Beaulieu, Isaac Du Ryer et Siméon-Guillaume de La Roche.

Cependant, entre tous, Giovan Battista Marino mérite une attention spéciale, considéré comme le plus grand poète de l'époque, il rend hommage à la défunte Isabella par ces vers :

Piangete, orbi teatri ; invano s'attende
più la vostra tra voi bella Sirena.
Ella orecchio mortal, vista terrena
sdegnata, e colà d'onde aria scese ascende.
Quivi Accesa d'amor, d'amor accende
l'eterno amante ; e nell'empireo scena,
che d'angelici lumi è tutta piena,
dolce canta, arde dolce e dolce splende⁷.

Les destins de Marino et de Andreini sont mêlés, partagés entre l'Italie et la France. Marino est appelé en France à la cour de Maria de Médicis, au service de son fils Ludovico, de la volonté de la reine elle-même qui lors de son voyage de noces pour rejoindre Henri IV voulut emmener avec elle sa propre troupe de comédiens italiens. De récentes études démontrent des influences réciproques entre le *Canzoniere* d'Andreini (écrit en premier) et le *Rime* de Marino, mais ce qui nous intéresse d'avantage ici c'est le fait que le principal admirateur et soutien de la poétesse et actrice soit précisément le « poète du merveilleux », le premier des « innovateurs » qui met en avant le dépassement certain des classiques et surtout qui insiste sur une poésie qui a désormais dépassé la querelle du *delectare aut prodesse* en déclarant ouvertement la suprématie du plaisir et plus encore celle de plaire en émerveillant, comme il le dit dans ses *Versi Satirici* les plus célèbres : « È del poeta il fin la meraviglia / (parlo de l'eccellente e non del goffo) : / chi non sa far stupir, vada alla striglia ! » (MARINO, 1967, VII).

Le goût et le regard du public deviennent des principes directeurs pour le poète qui ose ainsi un renouveau tout à fait comparable à celui des Comédiens *dell'Arte* – bien qu'il

7 Le sonnet est publié dans les *Rime* d'Isabella imprimé par son mari Francesco en 1605 (ANDREINI I, 1605) ; Marino avait déjà dédié à Isabella un autre sonnet : « Tace la notte, e chiara al par del giorno, / spiegando per lo ciel l'ombra serena, / già per vaghezze oltre l'usato affrena / di mille lumi il bruno carro adorno. / Caggia il gran velo omai, veggiasi intorno / dar bella donna altrui diletto e pena, / che 'n su la ricca e luminosa scena / faccia a Venere, a Palla invidia e scorno. / Febo le Muse, Amor le Grazie ancelle / seco/ accompagni, e da l'oblio profondo / sorga il Sonno a mirar cose sí belle. / A sí dolce spettacolo e giocondo, / dian le spere armonia, lume le stelle, / sia spettatore il ciel, teatro il mondo » (MARINO, 1967, XIII).

n'ait pas la nécessité de légitimer son travail puisqu'il est déjà appelé à faire le métier de poète de cour. Il se trouve engagé dans l'industrie du divertissement, il choisit le *delectare* plutôt que le *prodesse* et surtout il exerce l'artifice du verbe comme instrument pour créer l'illusion fantastique, celle-là même qui dans les arts visuels avait pris la forme du trompe-l'œil et du poly perspectivisme. À nouveau le regard du public est au centre du mécanisme de la création artistique. Et puis, *ut pictura poesis*, de même que l'architecture se fond avec la peinture, ainsi on assiste en littérature à l'hybridation des genres, la vision se confond, l'illusion s'amplifie, on montre une chose pour en signifier une autre, on procède à l'utilisation voire à l'abus de la métaphore. Ainsi, en revenant à Tesauro, on s'aperçoit que « sproporzionare » [déformer], tromper, émerveiller sont les opérations d'un esprit fin : « peroche quel trapasso dall'inganno al disinganno, è una maniera d'imparamento, per via non aspettata ; & perciò piacevolissima »⁸.

L'étonnement est donc double, d'un côté, il est véhiculé par la construction rhétorique inattendue à même de provoquer la stupeur chez celui qui en jouit ; de l'autre, il est produit par le jaillissement d'une connaissance à laquelle celui-ci ne s'attendait pas et qu'il ne prétendait pas recevoir.

La suprématie de l'agréable sur l'utile, établie par l'autonomie du rire comme plaisir dissocié de la nécessité d'un enseignement, n'empêche pas la subtilité que celui-ci devienne une « maniera d'imparamento » [manière d'apprendre], bien au contraire, c'est justement dans la gratuité de cet enseignement que réside la modernité du jeu métaphorique de Tesauro.

Les théories du comique entre le XVI^e et le XVII^e siècles (abordées dans ce survol beaucoup trop rapide à travers quelques points cardinaux) rendent compte d'une révolution et témoignent d'une nouvelle prise de conscience en ce qu'elles sont mises à l'épreuve du regard du public de comédies, dans un jeu de miroirs fondamental qui permet à la réflexion théorique d'être appliquée et applicable dans la pratique de l'art comique et à ce dernier de vérifier la validité de ses propres actions en attirant le regard du public et, en même temps, en sachant le tourner vers un nouvel « ailleurs » annoncé par la modernité du moment.

8 « parce que ce passage du mensonge à la vérité, est une manière d'apprendre, par un chemin inattendu, et donc très agréable » (TESAURO, 1654).

Bibliographie

- ANDREINI, Francesco, *Le brauure del Capitano Spauento, diuise in molti ragionamneti in forma di dialogo* [...], Venise, Somasco, 1607.
- ANDREINI, Giovan Battista, *Le due comedie in comedia, soggetto straugantissimo* [...], Venise, Ghirardo & Iseppo Imberti, 1623.
- ANDREINI, Isabella, *Rime d'Isabella Andreini comica gelosa*, [...], Milan, Bordone & Locarni, 1605.
- CECCHINI, Piermaria, *Frutti delle moderne comedie, et auisi a chi le recita. Di Piermaria Cecchini nobile ferrarese trà comici detto Frittellino*. [...], Padoue, Guareschi, 1628.
- DOGLIO, Maria Luisa, *Lettere inedite di Emanuele Tesauro*, Florence, Olschki, 1979.
- MAGGI, Vincenzo, *De Ridiculis: et in horatii librum de arte poetica interpretatio* [...], Venise, Erasmiana apud Vincentium Valgrisium, 1550.
- MARINO, Giovan Battista, *Opere di Gian Battista Marino*, éd. A. Rosa, 8 vol., Milan, Rizzoli, 1967.
- MAROTTI, Ferruccio et ROMEI, Giovanna, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. 2. La professione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991.
- MUSACCHIO, Enrico et CORDESCHI, Sandro (éd.), *Il riso nelle poetiche rinascimentali*, Bologne, Cappelli, 1985.
- RAIMONDI, Ezio, *Letteratura Barocca*, Florence, Olschki, 1961.
- SCALA, Flaminio, *Il Finto Marito. Commedia di Flaminio Scala*, Venise, Andrea Baba, 1618.
- TESAURO, Emanuele, *Il cannocchiale aristotelico o sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese et di tutta l'arte simbolica et lapidaria contenente ogni genere di figure & inscrizioni espressive di arguti & ingegnosi concetti. Esaminata in fonte co' rettorici precetti del divino Aristotele che comprendono tutta la rettorica & poetica locutione*, Turin, Sinisbaldo, Stampator Regio e Camerale, 1654.
- TESSARI, Roberto, *La commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Milan, Mursia, 1981.
- , *La commedia dell'arte: genesi d'una società dello spettacolo*, Rome-Bari, Laterza 2013.
- ZANARDI, Mario, *Sulla genesi del Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesauro*, Florence, Olschki, 1982.
- , *Metafora e gioco nel Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesauro*, Florence, Olschki, 1985.

