


A Neo-commedia dell'arte ou “A Invenção de uma Tradição”:
Carlo Boso e Leo de Berardinis, dois *Capocomici* Modernos

Giulia Filacanapa

Tradução: José Ronaldo Faleiro, Paulo Balardim Borges, Douglas Kodi

Para citar este artigo:

FILACANAPA, Giulia. *A Neo-commedia dell'arte* ou “A Invenção de uma Tradição”: Carlo Boso e Leo de Berardinis, dois *Capocomici* Modernos. Trad. José Ronaldo Faleiro, Paulo Balardim Borges, Douglas Kodi. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0701>



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A *Neo-commedia dell'arte* ou “A Invenção de uma Tradição”: Carlo Boso e Leo de Berardinis, dois *Capocomici* Modernos¹

Giulia Filacanapa²

Tradução: José Ronaldo Faleiro³, Paulo Balardim Borges⁴, Douglas Kodi⁵

Resumo

O presente artigo estuda a *Commedia dell'arte* no século XX como uma “Tradição inventada”, seguindo a perspectiva dos estudos de Hobsbawm (1983), podendo ser nomeada de *Neo-Commedia dell'arte*. Para isso são apresentados dois breves estudos de caso dos encenadores Carlo Boso e Leo de Berardinis, com base nas peças *Il Falso Magnifico* [O Falso Magnífico] e *Il ritorno di Scaramouche* [A Volta de Scaramouche].⁶




Palavras-chave: *Commedia dell'arte*. Encenação. Arte do Ator. Carlo Boso. Leo de Berardinis.

¹ Publicado originalmente sob o título *La Neo-commedia dell'arte* ou “L'invention d'une tradition”: Carlo Boso et Leo de Berardinis, deux capocomici modernes, na revista *Laboratoire d'Études Romanes* (EA 4385) [Laboratório de Estudos Românicos (EA 4385), LES LANGUES NÉO-LATINES – 109^e année – 1 – n^o 372 – Janvier-Mars 2015 [As línguas neolatinas – 109^o ano – 1 – n^o 372 – janeiro-março de 2015].

² Giulia Filacanapa é docente-pesquisadora, diretora e pedagoga especializada em jogo de máscaras. Professora na Universidade de Paris 8, França, é autora deste artigo sobre o renascimento da *Commedia dell'Arte* no século XX a serviço da criação contemporânea. Nesse contexto, ela criou o termo e ilustrou a noção de *Neo-Commedia dell'Arte*. A sua investigação atual centra-se nos usos e funções das máscaras de palco e dos corpos artificiais (robôs, avatares), tanto do ponto de vista teórico e experimental como do ponto de vista dos processos criativos e no dos usos sociais do teatro.

³ Prof. Dr. Titular no Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Membro do Círculo Artístico Teodora. Tradutor de Jacques Copeau.  jrfalei@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/0185617848060730>  <https://orcid.org/0000-0003-4932-8181>

⁴ Prof. Dr. Titular atuando na graduação e na pós-graduação em teatro (PPGT) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Diretor, ator, e cenógrafo da companhia teatral Caixa do Elefante Teatro de Bonecos.  paulobalardim@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/9137483053075236>  <https://orcid.org/0000-0002-2586-2630>

⁵ Doutorando no programa de pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Diretor, ator, dramaturgo e mascareiro. Participa do grupo Arte da Comédia (Curitiba-PR) e é fundador do Teatro do Alvorecer (Maringá-PR).  douglaskodi07@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/2547501265624081>  <https://orcid.org/0000-0003-3322-9920>

⁶ Resumo de autoria dos tradutores.



La Neo-commedia dell'arte ou "L'invention d'une tradition": Carlo Boso et Leo de Berardinis, deux capocomici modernes

Résumé

Cet article porte sur la *Commedia dell'arte* au 20ème siècle comme une "Tradition inventée", conformément à la perspective des études d'Hobsbawm (1983), et peut être nommée *Neo-Commedia dell'arte*. Pour ce faire, sont présentées et analysées deux brèves études de cas des metteurs en scène Carlo Boso et Leo de Berardinis, basées sur les pièces *Il Falso Magnifico* [Le Faux Magnifique] et *Il Ritorno di Scaramouche* [Le Retour de Scaramouche].

Mots-clés: Commedia dell'arte. Mise en scene. Art de l'acteur. Carlo Boso. Leo de Berardinis.

The Neo-commedia dell'arte or "The invention of a tradition": Carlo Boso and Leo de Berardinis, two modern capocomici

Abstract

This article presents the *Commedia dell'arte* in the 20th century as an "Invented Tradition", following the perspective of the studies by Hobsbawm (1983), and can be named *Neo-Commedia dell'arte*. For this, two brief case studies are presented, from the plays *Il Falso Magnifico* [The False Magnificent] (Carlo Boso) (and *Il Return di Scaramouche* [The Return of Scaramouche] (Leo de Berardinis).

Keywords: *Commedia dell'arte*. Staging. Acting. Carlo Boso. Leo de Berardinis.



Esquecida durante quase dois séculos após a reforma goldoniana⁷, a *Commedia dell'Arte* conheceu, no espaço de cinquenta anos, um processo evolutivo sem precedentes: o termo, forjado no século XVIII — para designar um fenômeno teatral complexo e proteiforme surgido no meio do século XVI, a *Commedia* dos *zanni*, ou *Commedia all'Improviso* — reaparece novamente na Itália depois da Segunda Guerra Mundial. Em menos de cinquenta anos, a *Commedia dell'Arte* tornou-se oficialmente matéria de estudos para toda uma nova geração de atores, dando origem a um fenômeno que se pode inserir na categoria chamada por Eric Hobsbawm “a invenção de uma tradição”⁸, e que, neste caso preciso, chamarei de “*neo-Commedia dell'Arte*”, na qual se resolve a oposição entre teoria e prática da *Commedia*, entre os resultados das novas pesquisas universitárias⁹ e os da experimentação dos atores e encenadores. Acompanhando de trás para a frente a genealogia dos vários mestres e das várias escolas¹⁰, torna-se evidente que as experiências fundadoras da prática da *neo-Commedia dell'Arte* na Itália são estas três: a linhagem De Bosio-Strehler¹¹, a

⁷ Os estudos críticos sobre Goldoni são tão numerosos que não se pode aqui citá-los integralmente. Ver a última atualização de Siro FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, acompanhada de uma bibliografia muito exaustiva.

⁸ Eric HOBBSAWM e Terence RANGER (org.) *L'invention de la tradition* [A Invenção da Tradição] (1983), traduzido do inglês para o francês por Christine VIVIER. Paris: Éditions Amsterdam, 2006. [A referência em português do Brasil é: HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (org.) *A Invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (N. T.)

⁹ Desde o primeiro terço do século XX, os pesquisadores se empenham por retrazar e compreender a história e a prática dos atores dell'arte. Após 1970, os estudos italianos propuseram enquetes articuladas e aprofundadas visando a recompor organicamente o fenômeno, a inseri-lo no contexto sociocultural do final dos séculos XVI e XVII, a penetrar a memória dos atores e os segredos da profissão por meio dos documentos (correspondências, iconografia, coletâneas de cenário, etc.). Aqui a bibliografia também é muito rica. Para uma análise das orientações contemporâneas da pesquisa, ver Maria Ines ALIVERTI, “Nota Introdutória”, Maria Ines ALIVERTI, Giulia FILACANAPA. “*Gli studi italiani sulla Commedia dell'Arte dal 1996 a oggi*” [Os Estudos Italianos sobre a *Commedia dell'Arte* de 1996 até hoje], in Miriam CHIABO e Federico DOGLIO (org.), *Fortuna europea della Commedia dell'Arte* [Fortuna Europeia da *Commedia dell'Arte*], *Actes du XXXII^e Colloque international* (2 – 5 octobre 2008) [Atas do XXXII^o Colóquio Internacional (2 – 5 de outubro de 2008)]. Roma: Centro Studi Sul Teatro Medioevale e Rinascimentale [Centro de Estudos sobre o Teatro Medieval e Renascentista], 2009, p. 303-315.

¹⁰ Pier Giorgio NOSARI. “*La legge di Lavoisier alla prova. Maschere e figure animate nel teatro italiano contemporaneo*” [A lei de Lavoisier posta à prova. Máscaras e figuras animadas no teatro italiano contemporâneo], in Siro FERRONE e Anna Maria TESTAVERDE (org.), *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale* [Commedia dell'Arte. Anuário Internacional]. Florença: Leo S. Olschki, nº 1, 2008, p. 199-225.

¹¹ *Arlequim, Servidor de Dois Amos*, criado em 1947 para a abertura do Piccolo Teatro de Milão, é o espetáculo italiano mais representado no mundo; contribuiu muito para a criação e para a difusão de uma imagística moderna da *Commedia dell'Arte*, símbolo da italianidade de uma nação jovem, que, após a derrota da Segunda Guerra Mundial, havia perdido a sua identidade.



linhagem Dario Fo¹², e uma via intermediária proposta pelo veneziano Giovanni Poli, cujo universo poético trilha um percurso autônomo, distante do teatro profissional.

Eu me proponho a abordar aqui a questão dos novos *emplois*¹³ da tradição, das técnicas e dos códigos desenvolvidos nas experimentações das práticas de dois *capocomici* [chefes de Companhia Teatral] modernos que tentaram renovar o teatro por meio de um novo emprego das técnicas e de códigos da *neo-Commedia dell'Arte*: Carlo Boso (Vicenza, 1946), e Leo de Berardinis¹⁴ (Gio, 1939 – Roma, 2008). Serão estudados mais especificamente os vínculos de parentesco ocultos entre o espetáculo *Il falso magnifico* [O Falso Magnífico], encenado em 1983 por Boso com a companhia TAG Teatro — celebrada em 1994 (no Festival di Santarcangelo [Festival de Santarcangelo], dirigido por Leo de Berardinis) como “o grupo de *Commedia dell'Arte* mais fenomenal da cena italiana”¹⁵ — e o espetáculo *Il ritorno di Scaramouche* [A Volta de Scaramouche], criado em 1994 pelo próprio de Berardinis.

¹² Dario Fo é um caso à parte, pois embora veja a *Commedia dell'Arte* como uma necessidade, como uma obrigação de voltar às origens medievais do teatro, para criar “o seu” teatro popular ele haure as suas referências em diversos modelos teatrais: a *Commedia dell'Arte* e os malabaristas, mas também o *vaudeville* e o teatro do absurdo. Cf. Anna BARSOTTI. *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento* [Eduardo, Fo e o ator-autor do século XX]. Roma: Bulzoni, 2007, p. 85-86.

¹³ Literalmente, “empregos”. A edição brasileira do *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis assim registra o verbete (intraduzível?): “EMPLOI (Diretamente do francês *emploi*, sem correspondente em português.) Fr.: *emploi*; Ingl.: *casting, character type*; Al.: *Rollenbesetzung, Rollenfach*; Esp.: *parte*.) Tipo de papel de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação: o *emploi* de soubrette, de galã etc. / O *emploi* depende da idade, da morfologia, da voz e da personalidade do ator. (...) é uma síntese de traços físicos, morais, intelectuais e sociais. (...) Baseia-se na ideia de que o ator deve corresponder aos grandes tipos do repertório e encarnar sua personagem. (...)” (Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. GUINSBURG e Maria Lúcia PEREIRA. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 121-122). V. também PIERRON, Agnès. *Le théâtre, ses métiers, son langage. Lexique théâtral* [O Teatro, seus ofícios, sua linguagem. Léxico Teatral]. Paris: Hachette, 1994. Coll. Classiques Hachette. p. 47-48. (N. T.)

¹⁴ Leo de Berardinis é um dos protagonistas da vanguarda teatral na Itália, artista “visionário”, considerado por alguns como “único” e comparável somente com Carmelo Bene. Cf. Claudio MELDOLESI. “*L'apice di Leo, artista del riso oscuro*” [O Ápice de Leo, Artista do Riso Sombrio], in Eva MARINAI, Sara POETA, Igor VAZZAZ (org.). *Comicità degli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media* [Comicidade dos anos 70. Percursos excêntricos de uma metamorfose entre teatro e mídia]. Pisa: ETS, 2005, p. 45-51, cf. p. 49.

¹⁵ Cf. “Programma Santarcangelo 1994” [Programa Santarcangelo 1994], *Santarcangelo dei Teatri d'Europa — Giornale d'informazione teatrale* [Santarcangelo dos Teatros da Europa — Jornal de Informação teatral], ano V, nº 1, junho de 1994, p. 33.



Carlo Boso e sua Arte da Comédia

Carlo Boso colabora pela primeira vez com o TAG Teatro¹⁶ em 1983, quando a Companhia lhe confia, em Veneza, a direção do primeiro Estágio Internacional de *Commedia dell'Arte*, que resultará no espetáculo *Il Falso Magnifico* [O Falso Magnífico], roteiro moderno que ele tentava encenar “à maneira” dos atores *dell'arte*. A originalidade da sua interpretação do fenômeno decorre da sua formação híbrida, que absorve não só os ensinamentos de Giorgio Strehler sobre a encenação e sobre o jogo do ator, os de Paolo Grassi sobre o sentido e sobre a importância do teatro na sociedade, mas também os de Giovanni Poli, com quem participa, em 1965, da encenação de *La Venetiana* [A Veneziana], de Giovan Battista Andreini, no âmbito do Festival Internacional da Bienal de Teatro. Com essa bagagem, Boso entrou, em 1967, para a trupe do Piccolo Teatro, graças ao célebre Pantaleão/Nico Pepe, que lhe confia o papel do Carregador no *Arlecchino servitore di due padroni* [Arlequim, Servidor de dois Amos], de Strehler, para fazer uma turnê de onze meses pela América do Sul. Foi uma experiência fundamental, em cujo decurso pôde observar as reações do público e compreender os mecanismos desencadeadores do riso. Com o Arlequim/Ferruccio Soleri, Boso aprofundou a sua técnica e o seu conhecimento da *Commedia dell'Arte*, elaborando uma poética pessoal que esquece às vezes os dados históricos, mas introduz noções fundamentais sobre a relação ator-espectador, e sobre o papel que as máscaras assumem na criação do riso¹⁷. Um papel por ele considerado “catártico, e que libera o espectador de seu medo do drama”¹⁸. O riso permite que o público “evolua no

¹⁶ Animado desde o início, em 1975, por Nora Fuser e Alessandro Bressanello, o TAG Teatro está ativo principalmente em Veneza e considera a cidade como um espaço de experimentação e de transgressão cultural. As suas primeiras produções — *Taci tu che sei donna* [Cala a boca, tu que és mulher] e *Il porco e l'avvoltoio* [O porco e o abutre] — testemunham o seu apego a um teatro que se pode chamar de “popular”: trata-se de espetáculos de rua, embora ainda bastante distantes do mundo das máscaras. É o encontro com Carlo Boso e com a sua concepção da *Commedia dell'Arte* que garante o sucesso dessa companhia.

¹⁷ C. BOSO. “Contre la mort ‘sucrée’” [Contra a morte ‘açucarada’, ‘cor de rosa’], in *Bouffonneries* [Bufonarias], nº 3, maio de 1981, p. 5-10.

¹⁸ Entrevista de C. BOSO a mim concedida em abril de 2007, em Paris, para a minha dissertação de mestrado II, *A Commedia dell'Arte e il Novecento: Carlo Boso e Leo de Berardinis* [A Commedia dell'Arte e o século XX: Carlo Boso e Leo de Berardinis], defendida em 2008 na Universidade de Pisa sob a direção de Anna Barsotti, p. 229-246, cf. p. 234.



plano da consciência cívica, por meio da conscientização do seu papel no sistema social fundado na propriedade privada”¹⁹. Por isso, explica Boso, “na arte da comédia, não rimos do ator bufão que utiliza a sua arte para distrair o público; na arte da comédia, o riso geralmente é sugerido pela inversão dos papéis”²⁰.

Essa posição está em desacordo parcial com a de Dario Fo, para quem o riso é entendido como arma que “te escancara a boca, mas também a mente, e aí prega os pregos da razão”²¹. Portanto, para Fo, o riso é cruel e doloroso, enquanto a função catártico-liberatória é atribuída ao choro. Aparentemente opostas, essas duas posições convergem, porém, no objetivo comum de “despertar” o público do seu torpor intelectual e de torná-lo consciente da sua situação de opressão. Contudo, Boso privilegia a atividade de encenador e pedagogo, enquanto Dario Fo faz uma carreira de ator-autor que o torna famoso.

Na primavera de 1978, Boso propõe um primeiro laboratório de neo-*Commedia dell'Arte*, centrado na redescoberta das técnicas e das máscaras, no Campo San Polo de Veneza, realizando uma série de oficinas ao ar livre intimamente ligadas a um ateliê de construção de máscaras dirigido por Stefano Perocco di Meduna, aluno de Donato Sartori. Dessa experiência nasce o espetáculo *Maschere, cronache di servitori e padroni* [Máscara, crônicas de servidores e patrões], apresentado durante um mês e verdadeiro ponto de partida de sua práxis dramatúrgica. Nele, experimenta uma dinâmica de trabalho eficaz, baseada no estudo das personagens da *Commedia* e das suas relações dentro dos roteiros *dell'arte*. Roteiros modernos são escritos pelos estagiários, e apresentados imediatamente ao público para testá-los. Os estagiários participam também diretamente da criação das máscaras de couro, apropriando-se, assim, não somente da técnica de confecção, mas também do universo não realista dos espetáculos *dell'arte*. Numa entrevista concedida a um jornalista de *La nuova Venezia* [A Nova Veneza], Stefano Perocco insiste na importância dessa prática “que envolve os participantes em duas frentes, a meu ver igualmente importantes:

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Dario FO, Franca RAME. *Venticinque monologhi per una Donna. Le commedie* [Vinte e cinco monólogos para uma Mulher. As comédias]. vol. 8. Turim: Einaudi, 1989, p. 9.



a do pensamento e a do fazer”²².

Posteriormente chamado para dirigir oficinas desse tipo em Paris, nos *Jardins du Palais-Royal* [Jardins do Palácio Real] (1979), e em Avignon, na *Cour d'honneur* [Pátio de Honra, Pátio Principal], para o Festival in [oficial] (1982), Boso consegue aperfeiçoar a sua poética. Ocorre então um deslizamento sintático que provavelmente esconde um problema semântico. Boso inverte os termos da noção *Commedia dell'Arte*, como o fizera Eduardo de Filippo numa das suas comédias²³, utilizando de preferência a expressão “*arte della Commedia*” [arte da comédia]. Assim, apodera-se do fenômeno, distanciando-se de uma abordagem arqueológica, que considera inadequada. Para ele, a arte da comédia se baseia “na recuperação da simplicidade do fenômeno, como forma de teatro universal e acessível a todos”²⁴, pelo menos a todos “os públicos possíveis”; ela é “a representação dos medos e dos defeitos de um povo, uma expressão popular que pode chegar até os governos, para fazer com que se conscientizem da decadência dos valores culturais e sociais”²⁵. Como todas as formas de dramaturgia consumível — ou seja, uma dramaturgia não fixada a *priori* na escrita — a arte da comédia encontra no espectador um interlocutor direto. Assim, da confrontação verbal e cênica com o público, Boso aprende os mecanismos que tornam um espetáculo realmente vivo. Para ele, certamente essa relação com o auditório é “o elemento mais difícil para os jovens atores compreenderem”²⁶; procura antes de tudo ensinar tal elemento a eles, estimando que as “escolas de teatro apenas criam repetidores de Molière ou de Shakespeare, intérpretes do passado”, ao passo que “a arte da *comédia* requer que se interprete diretamente a vontade do

²² G. B. “*I ‘misteri’ della maschera svelati a tanti giovani attori*” [Os “mistérios” da máscara revelados a tantos jovens atores], *La nuova Venezia* [A Nova Veneza], 5 de agosto de 1990.

²³ Eduardo DE FILIPPO, *L'arte della commedia* [A Arte da Comédia]. Turim: Einaudi, Collezione di Teatro [Coleção de Teatro], 1965.

²⁴ C. BOSO, entrevista, abril de 2007, op. cit., p. 231.

²⁵ Roberto CUPPONE. “*Il teatro secondo Boso*” [O Teatro segundo Boso], *Il giornale di Vicenza* [O Jornal de Vicenza], 18 de fevereiro de 1990.

²⁶ C. BOSO, apud Michel FRICHE. *Petit lexique d'une tradition vivante* [Pequeno léxico de uma tradição viva], MAD, 6 de novembro de 1996.



público”²⁷.

Em sua prática, o ator deve ser um ator “total”, pronto a entrar em ressonância a qualquer momento com o público, para além do texto escrito. As suas competências vão do mimo à dança, do canto à improvisação, e o trabalho sobre o corpo se torna, então, fundamental. Boso cria muito rapidamente uma pequena equipe de colaboradores, um grupo experimental de formação que permanecerá quase inalterado ao longo dos anos: Pavel Rouba para o mimo e para a pantomima, Nelly Quette para a dança barroca, Adriano Jurissevich para a música e para o canto, Bob Heddle Roboth para a esgrima artística, e Stefano Perocco di Meduna, já citado, que inicia os alunos nos mistérios das máscaras. É este último que serve “de intermediário para o encontro com o TAG”²⁸, primeiramente na Toscana, com um seminário realizado em Pitigliano, depois em Veneza, quando a Cooperativa TAG e Alessandro Bressanello decidem organizar para o carnaval de 1983, supervisionado por Maurizio Scaparro, um seminário de estudos sobre o teatro improvisado, dando origem a uma colaboração fadada a durar vários anos.

Il Falso Magnifico: um roteiro tragicômico de neo-Commedia dell'Arte

O laboratório proposto no âmbito do Estágio Internacional sobre as Técnicas da *Commedia dell'Arte*, no pavilhão belga da Bienal de Arte Contemporânea de Veneza, reunia trinta atores provenientes de toda a Europa — e até mesmo de além dela, com a presença de um ator mexicano —, e terminou, como o relata Stefano Perocco, “com a representação de três roteiros: uma tragédia, uma comédia, e uma tragicomédia [...], servindo esta última de prelúdio ao espetáculo”²⁹ *Il Falso Magnifico*.

Como muitos roteiros “históricos” de *Commedia*, os roteiros de Boso nunca foram publicados, e vivem apenas na memória dos participantes. *Il Falso Magnifico*

²⁷ Ibid.

²⁸ Stefano PEROCCO DI MEDUNA, entrevista a mim concedida em abril de 2007, em Paris, para a minha dissertação de mestrado II, *A Commedia dell'Arte e il Novecento: Carlo Boso e Leo de Berardinis* [A *Commedia dell'Arte* e o século XX: Carlo Boso e Leo de Berardinis], op. cit., p. 290-300, cf. p. 291.

²⁹ C. BOSO, entrevista, abril de 2007, op. cit., p. 230.



conta a história de Rodrigo, um vira-mundo que encontra na estrada o Magnífico, enviado para controlar a administração duvidosa de Pantaleão, governador de uma província veneziana, o qual sonha secretamente em se tornar Doge. O Magnífico morre e Rodrigo, entrevendo os benefícios que pode tirar da situação, usa por empréstimo a sua roupa e a sua aparência. Encontra também uma Feiticeira (*Strega*), enviada por Pantaleão para lhe predizer o futuro. A partir daí, o falso Magnífico será levado a viver aventuras movimentadas, atrapalhando os projetos de dois casais de Enamorados, assim como os de Pantaleão, que, para suborná-lo, chega a tentar casá-lo com a filha dele. Por fim, Pantaleão e os seus acólitos tramam a morte do Magnífico, obtendo a ajuda da Feiticeira, que administra um veneno a Rodrigo. A seguir ficamos sabendo que ele é nada mais nada menos que irmão dela e que o veneno era falso. Rodrigo só escapa da vingança de Pantaleão devido a um ataque imprevisto dos turcos contra a cidade, que ele aceita defender, retomando o seu papel de falso Magnífico. O roteiro termina com um triplo casamento. Esse roteiro em três atos talvez seja o exemplo mais explícito da *neo-Commedia dell'Arte*, pois revisita não somente as situações e as personagens, mas também as condições materiais da representação. De fato, os nove atores estavam em ação sobre uma pequena cena provisória, composta de quatro tábuas, duas escadas laterais e um pano de fundo — como vemos nos afrescos de Tiepolo, ou nas gravuras de Callot, nos *Balli di Sfessania* [Danças de Sfessania] — nas quais os atores, segundo o crítico Domenico Rigotti, “transpirando, lançam réplicas acrobáticas em forma de trava-línguas, fazem piruetas, interpelam o público, esboçam lazzi e caretas, dando vida a um divertimento de incrível frescor”³⁰, que o crítico estima ser o verdadeiro espírito da *Commedia*. Tal espetáculo será retomado mais de duzentas vezes na Europa (Alemanha, Estônia, França, Espanha, Suíça, Turquia e Áustria), o que confirma o seu valor “universal” e a sua abertura a todos os públicos, em acordo também com uma das características originais da *Commedia* dos *zanni*, que sai dos limites da Península desde o seu surgimento, na metade do século XVI, e se torna uma forma europeia de teatro.

³⁰ Domenico RIGOTTI. “*Ecco il vero spirito della Commedia dell'Arte*” [Eis o verdadeiro espírito da *Commedia dell'Arte*], *Avvenire* [Porvir], 16 de maio de 1984.



Assim, o TAG Teatro se afirma, desde 1983, como a primeira verdadeira companhia de *neo-Commedia dell'Arte*, portadora de uma visão pessoal e comprometida de uma arte da comédia, que se apoia, não obstante, em certos elementos constitutivos do fenômeno histórico, como “a construção do texto pelos atores por meio da improvisação, a expressividade das máscaras e do corpo mediante a pantomima, a inserção do canto e da dança como elementos não secundários, a aprendizagem de movimentos codificados”³¹, mas também que se apoia no uso culto das formas e dos conteúdos da linguagem contemporânea, à maneira dos atores de antigamente.

Il Falso Magnifico [O Falso Magnífico] quer ser um espetáculo atual que fala do exercício corrompido do poder, do egoísmo das classes sociais ricas, cuja linguagem traduz as exigências de comunicação duma sociedade sempre mais voltada para fora. De fato, além do italiano e do dialeto veneziano, outras línguas são faladas em cena, o que encontra mais uma das características fundamentais da *Commedia dell'Arte*, profundamente cosmopolita em suas linguagens. Francesco Lazzarini assim constata:

A *serva* [criada], Franceschina [Francisquinha] falava “etimologicamente” em francês. A princesa da Espanha falava na língua de Cervantes, o príncipe da Dalmácia falava na língua das antigas colônias venezianas. E, verdade seja dita, graças à mímica e à destreza vocal dos atores, tudo era compreensível³².

Como também foi relatado por Eugenio Allegri, o pesquisador italiano Roberto Tessari, grande especialista do teatro italiano, declarou, depois de ter visto o espetáculo em Veneza, em 1983, que, após tantos anos escrevendo sobre a *Commedia dell'Arte*, era a primeira vez que ele a via realmente. Talvez fosse preferível dizer que ele vislumbrava a sua “reinvenção moderna”. Com efeito, com o seu teatro, Boso ataca o sistema político de hoje, por ele julgado obsoleto e corrompido, e desse modo se distancia do fenômeno histórico e do mundo das

³¹ Ficha artística do espetáculo *Il Falso Magnifico* [O Falso Magnífico], conservada nos arquivos particulares de Stefano Perocco, em Montreuil-sous-Bois, aos quais pude ter acesso em 2007, no âmbito de uma bolsa de estudos Leonardo da Vinci.

³² Francesco LAZZARINI, “*Bentornata Commedia dell'Arte*” [Bem-Revinda *Commedia dell'Arte*], *Il mattino di Padova* [A Manhã de Pádua], 10 de junho de 1983.



máscaras, submetido por ele às suas exigências de encenador moderno e engajado. Para além do anacronismo, não se deve, porém, subavaliar a realização cênica bem-sucedida do trabalho interpretativo de Boso. Como testemunha o jornalista Francesco Lazzarini, “As referências ao presente foram encaixadas com naturalidade no tecido dialógico, como também o foi o riso inteligente que explodiu no público”³³: um riso inteligente, precisamente o que é buscado por Boso.

A retomada, em 1993, de *Il Falso Magnifico* [O Falso Magnífico], programado no Festival de Santarcangelo dei teatri [Festival de Santarcangelo dos teatros] graças a Leo de Berardinis, representa o ponto de junção que une os dois mestres. De fato, é a última centelha de uma experiência única, a do TAG, que inflama o interesse e a paixão que Leo Berardinis desenvolverá pelo mundo das máscaras de *Commedia*, com o seu espetáculo *Il ritorno di Scaramouche* [A Volta de Scaramouche].

O retorno de *Il Falso Magnifico* [O Falso Magnífico] e o nascimento de *Il ritorno di Scaramouche* [A Volta de Scaramouche]

De fato, *Il ritorno di Scaramouche* [A Volta de Scaramouche]³⁴ representa uma ruptura na atividade teatral de Leo de Berardinis, conhecido por suas pesquisas muito pessoais no teatro de vanguarda, um retorno à uma tradição que parece uma reviravolta. Na realidade, talvez se deva pensar, como Stefano Perocco me deu a entender³⁵, que, por meio do encontro com o universo poético de Carlo Boso, ele introduz as máscaras no seu teatro de vanguarda, revelando vínculos de parentesco ocultos entre o mundo *dell'arte* e a vanguarda teatral. A proximidade

³³ F. LAZZARINI. “*Bentornata Commedia dell'Arte*” [Bem-Revinda Commedia dell'Arte], op. cit.

³⁴ *Il ritorno di Scaramouche* [A Volta de Scaramouche] é considerado pela crítica o terceiro elemento da trilogia teatral que compreende *Ha da passà 'a nuttata* [A noite há de passar], de 1989, baseada em *Napoli Millionaria* [Nápoles Milionária], de Eduardo de Filippo, e *Totò, principe di Danimarca* [Totó, Príncipe da Dinamarca], de 1990. Franco VAZZOLER, “*Riscrivere la commedia dell'Arte, ' di Leo de Berardinis*” [Reescrever a *Commedia dell'Arte*: A Volta de Scaramouche, de Leo de Berardinis], *Drammaturgia* [Dramaturgia], 8 de janeiro de 2007, <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3171> (consultado em 8/1/2007).

³⁵ Cf. Giulia FILACANAPA. “*Leo de Berardinis e le maschere. Intervista a Stefano Perocco di Meduna*” [Leo de Berardinis e as máscaras. Entrevista com Stefano Perocco di Meduna], *Atti&Sipari* [Atos & Cortinas], nº 2, abril de 2008, p. 42-44.



de atores como Bobette Lévesque³⁶ e Eugenio Allegri³⁷, contratados pelo TAG, mas também pela companhia de Leo, leva de Berardinis a interrogar o peso da tradição italiana do teatro de máscaras no espírito dos atores italianos contemporâneos, e a reedição de *Il Falso Magnifico* [O Falso Magnífico]³⁸ — considerado pela crítica como um manifesto de (neo) *Commedia dell'Arte*³⁹, no âmbito do Festival de Santarcangelo, por ele dirigido entre 1994 e 1999 — acelera o processo. Com vários anos de distância, a companhia do TAG propõe novamente os princípios teóricos que haviam guiado a sua criação:

A fidelidade a um trabalho constante de pesquisa e de experimentação sobre a dramaturgia, sobre o gesto, sobre a interpretação das máscaras e sobre os mecanismos do cômico, o vínculo com a tradição da “comédia à italiana” e a ligação com os contextos (histórico, antropológico), [o respeito] pela obra dos grandes mestres do pós-guerra⁴⁰.

Pode-se emitir a hipótese de que esses princípios guiaram de Berardinis em sua vontade de montar um espetáculo inspirado pelos tipos e pelas técnicas da *Commedia dell'Arte*, e que ele tirou do trabalho de Boso o gestual não realista, o ritmo da improvisação e a extrema liberdade deixada para o ator a fim de compor a sua própria personagem. No entanto, de acordo com Stefano Perocco, parece que as máscaras entraram no projeto por acaso⁴¹, e foi a partir desse momento

³⁶ Bobette LEVESQUE colabora com Leo em 1990, em *Metamorfosi* [Metamorfoses]; ela participa a seguir do espetáculo *Totò, principe di Danimarca* [Totó, Príncipe da Dinamarca], e de uma reprise desse espetáculo em 1993.

³⁷ Eugenio ALLEGRI, ator de renome na Itália e no estrangeiro, atua para Leo em: *Novecento e Mille* [Século XX e Mil] (1987), *Delirio* [Delírio] (1987), *Macbeth* (1988), e *Ha da passà 'a nuttata* [A noite há de passar] (1989).

³⁸ O elenco do espetáculo em Santarcangelo, em 8 e 9 de junho de 1994, era composto por Eugenio Allegri, Giorgio Bertan, Alessandro Bressanello, Laura Boato, Eleonora Fuser, Adriano Jurisевич, Bobette Levesque, Marco Paolini e pelos dois substitutos, Barbara Mautino e Mirco Artuso. O espetáculo e a turnê subsequentes eram produzidos por Moby Dick — Centro de produção de Mira — em parceria com os *Teatri della Riviera* [Teatros da Riviera].

³⁹ Autor desconhecido, “*Il Falso Magnifico, undici anni dopo* e “*Scene d'estate*” celebra il TAG” [O Falso Magnífico, onze anos depois, e “Cenas de Verão” celebra o TAG], *La tribuna di Treviso* [A Tribuna de Treviso], 15 de julho de 1994.

⁴⁰ E. ALLEGRI. “*Programma Santarcangelo*” [Programa Santarcangelo], op. cit., p. 33.

⁴¹ Ao voltar de uma exposição, Perocco se apresenta nos ensaios com uma caixa cheia de máscaras, que é cercada pelos atores da companhia de Leo. Cf. G. FILACANAPA, “*Leo de Berardinis e le maschere. Intervista a Stefano Perocco di Meduna*” [Leo de Berardinis e as máscaras. Entrevista com Stefano Perocco di Meduna], op. cit.



que a metamorfose dos atores de Berardinis se realizou, adotando esses objetos, e que *Il ritorno di Scaramouche* [A Volta de Scaramouche] se tornou um espetáculo “com máscaras”. De Berardinis tenta então “reinventá-las independentemente de qualquer vontade filológica, seja ela possível, seja ela impossível”⁴². Para ele, o estrado da *Commedia*, iluminado, posto no centro do palco, torna-se o lugar da utopia *dell'arte*, e o palco (quase sempre na sombra) é o lugar da hipocondria.

Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin [A Volta de Scaramouche, de Jean-Baptiste Poquelin e de Leòn de Berardin] estreia em novembro de 1994, pouco tempo depois da descoberta do mundo de Boso por de Berardinis, por meio do espetáculo *Il Falso Magnifico* [O Falso Magnífico], o qual, não obstante, nunca será reconhecido por ele como fonte da sua inspiração. Ao contrário, na “Introdução” ao texto publicado em 1995⁴³, declara que reuniu em seu espetáculo dois dentre os seus centros de interesse principais: um relativo à vida de Molière e outro relativo ao ator-autor Tiberio Fiorilli, inventor da personagem de Scaramouche, mestre provável de Molière, ambos representativos, a seu ver, do fenômeno complexo da *Commedia dell'Arte*, “único grande momento da história do teatro ainda lembrado por nós por causa da maestria dos atores e não em razão da grandeza dos textos escritos”⁴⁴. Desse modo ele quer recuperar a mentalidade dos grandes autores-atores, “na medida em que o ator é o teatro”⁴⁵, o que faz parte fundamentalmente da sua abordagem do teatro, e, além disso, o aproxima de Carlo Boso.

Outro ponto comum é a utilização da improvisação, que Berardinis praticava certamente já na época em que trabalhava em Marigliano⁴⁶, mas que se torna

⁴² Leo DE BERARDINIS. “Introduzione” [Introdução], *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin* [A Volta de Scaramouche, de Jean-Baptiste Poquelin e de Leòn de Berardin]. Bolonha: Libri Arena – Fuori Thema, 1995, p. 5-6, cf. p. 6.

⁴³ Leo DE BERARDINIS. *Il Ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e de Leòn de Berardin* [A Volta de Scaramouche, de Jean-Baptiste Poquelin e de Leòn de Berardin], op. cit.

⁴⁴ Ibid., p. 5.

⁴⁵ Renzo GUARDENTI. “Leo, *Il corpo vivente dell'attore*” [Leo, o corpo vivo do ator], *Il Castello di Elsinore*, ano IX, n. 26, 1996, p. 135-142, cf. p. 141.

⁴⁶ Leo de Berardinis está ativo a partir dos anos 60 em Roma, e depois na região de Nápoles (Marigliano), onde experimenta a descentralização cultural com Perla Peragallo. Em 1983, está em Bolonha com a Cooperativa Nuova Scena [Cooperativa Nova Cena]. Funda nessa cidade Il Teatro di Leo [O Teatro de Leo]. Cf. Gianni



realmente — após o encontro com o mundo das máscaras de Boso — um *modus operandi* por ele utilizado para pôr toda a companhia para trabalhar. Por isso, em vez de dizer, como o faz Renzo Guardenti, que “Leo parece recuperar, na prática da *Commedia dell'Arte*, os próprios princípios do seu trabalho”⁴⁷, eu diria que ele integra os princípios que estão na base da poética de Boso, adaptando-os ao seu próprio trabalho e apropriando-se deles.

Nesse processo de aquisição, é evidente que o gênio criativo de Leo o impele, posteriormente, para soluções muito diferentes das de Carlo Boso. É essa “reutilização” ou essa “regeneração” da tradição, já filtrada pelo trabalho de Boso, que eu gostaria de analisar agora brevemente.

Novos horizontes

A trama muito despojada de *Il ritorno di Scaramouche* [A Volta de Scaramouche] é apenas um pretexto para ações com máscaras e situações cômicas. O espetáculo é uma sequência de “quadros” que alternam as ações de uma “peça emoldurante” [*pièce-cadre*] e de uma “peça intercalada” [*pièce enchâssée*], segundo a técnica do teatro no teatro, muito presente no repertório dos atores *dell'arte* no século XVII, e em Molière⁴⁸. A “peça emoldurante/peça-quadro” [*pièce-cadre*] conta a partida da companhia de Tiberio Fiorilli rumo à Corte da França, enquanto “a peça intercalada” se articula em torno da figura de Lallo, primeiro Enamorado desaparecido, com atuação de Antonio Alveario. Representando ser atores, os atores encarnam uma série de figuras — tipos fixos — da *Commedia dell'Arte* que compõem uma trupe ideal, e a mensagem global do espetáculo é o choque entre a vida e a morte, sobre o tema da utopia necessária: uma luta contínua da qual a arte do teatro é um símbolo e um instrumento.

Duas sequências são particularmente significativas do vínculo mantido por

MANZELLA. *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis* [A Beleza Amarga. O teatro de Leo de Berardinis]. Parma: Pratiche Edit., 1993.

⁴⁷ Renzo GUARDENTI. “*Leo, il corpo vivente dell'attore*” [Leo, o corpo vivo do ator], *op. cit.*, p. 141.

⁴⁸ Cf. Franco VAZZOLER, “Riscrivere la commedia dell'arte, *Il ritorno di Scaramouche di Leo de Berardinis*” [Reescrever a *Commedia dell'Arte*: A Volta de Scaramouche, de Leo de Berardinis], *op. cit.*



de Berardinis com a *neo-Commedia dell'Arte* e da sua contribuição inovadora. A primeira tem como protagonista Donna Elvira, irmã de Lallo, que vem em auxílio do “seu” irmão e da Humanidade, na forma da Bruxa do Bem, lembrando a Feiticeira criada em 1983 por Eleonora Fuser para *Il Falso Magnifico* [O Falso Magnífico]. Como esta, a atriz Francesca Mazza escolheu para a sua personagem a máscara branca, a qual — importa salientar — não pertence à panóplia das máscaras utilizadas historicamente pelos atores improvisadores. A máscara da Feiticeira é, pois, específica da *neo-Commedia dell'Arte*, tão funcional e emblemática que é encontrada com frequência nos espetáculos mais recentes. Eleonora Fuser a escolhera para preencher um vazio: na *Commedia dell'Arte* histórica, as mulheres nunca usam máscara, sem dúvida para não esconder com objetos demoníacos (as máscaras) a beleza feminina, fonte de atração para o público. Nos roteiros antigos, encontramos alguns exemplos, raros, de mulheres com máscaras, mas se trata sempre de travestimentos, de mulheres que envergam roupas masculinas para se livrar de situações embaraçosas. Portanto, Fuser cria uma tipologia feminina, longe das matronas, das criadas e das enamoradas, e um objeto-máscara feminino. Se ela escolheu a Feiticeira, talvez seja como eco às reivindicações feministas italianas dos anos 70, em cujo decorrer ressoava a palavra de ordem: “Tremam, tremam, as Feiticeiras estão de volta!” Em compensação, a paternidade da máscara e da sua forma deve ser atribuída a Stefano Perocco, que se inspira na cor do sudário, por excelência símbolo da morte. Em *Scaramouche*, Francesca Mazza pensa que pode trazer algumas modificações estruturais à personagem sem trair a sua essência e impedir o seu reconhecimento pelo público. Ela caracteriza a personagem por um *grommelot* interessante e exótico e por uma “genial síntese gestual do teatro oriental”⁴⁹. Consequentemente, em menos de dez anos a máscara branca da Feiticeira conseguiu entrar para os cânones da *neo-Commedia dell'Arte* e permitir também a sua evolução.

Outra cena importante diz respeito ao “lazzo da mosca”, um dos lazzi tópicos do Zanni das origens, que se tornou famoso hoje em dia pela sua reinterpretação, feita por Dario Fo em seu espetáculo *La Fame dello Zanni* [A Fome do Zanni], mas

⁴⁹ Ibid.



já presente na *Commedia degli Zanni* [Comédia dos Zanni], de Giovanni Poli, em 1958, espetáculo concebido com base em documentos originais oferecidos pela coletânea de Vito Pandolfi⁵⁰, assim como na reinvenção cênica de *O Arlequim Servidor de Dois Amos*, de Giorgio Strehler. Leo de Berardinis utiliza esse lazzo num jogo singular de desdobramento e de ironia. Sobre um estrado minúsculo, dois pares de senhores-servidores se enfrentam: Pantaleão e Vongola contra Lallo e Pulci. Já não é somente Arlequim e Zanni que combatem a sua própria fome, e se banqueteam ao redor de uma mosca magra, mas um verdadeiro desafio em que os criados se transformam em cães de caça que brigam pelo inseto.

Graças ao testemunho de Elena Bucci, que interpreta a personagem inquietante e ambígua da Morte, podemos perceber o alcance regenerador das máscaras no trabalho de Leo de Berardinis e de seus atores, na sua maneira de basear-se na tradição para explorar novos mundos, atmosferas desconhecidas em que o ator finalmente podia se reconhecer como o único autor de si mesmo:

A proposta de trabalhar com máscaras foi, para nós, atores do Teatro de Leo, uma ocasião excepcional de mudança, uma revelação. [...] Para *Il Ritorno di Scaramouche* [A Volta de Scaramouche], ele fez com que recorrêssemos a fontes que nunca havíamos utilizado, pesquisando-as e afinando-as. Ele também as impôs a si mesmo. [...] Chegara a hora em que cada ator devia se tornar autor, apropriando-se de todos os instrumentos do ofício, do texto à criação da personagem, do treinamento físico à prática da improvisação”⁵¹.

Um teatro composto de atores-autores: eis a grande “invenção” das experimentações do século XX em torno da *Commedia dell'Arte*. Apesar do desaparecimento demasiadamente rápido desse artista visionário, foram os seus atores que fizeram com que progredisse a visão da *Commedia dell'Arte* desenvolvida pela tríade Strehler-De Bosio-Poli, por meio do filtro da experiência de Carlo Boso, o qual viera à França para forjar novos Scaramouches.

⁵⁰ Cf. Vito PANDOLFI. *La Commedia dell'arte. Storia e testi* [A *Commedia dell'Arte*. História e Textos]. 6 vol. Florença: Sansoni, 1957-1961.

⁵¹ Elena BUCCI. “*Inquieti e senza salutare. L'incontro con Scaramouche*” [Inquietos e sem cumprimentar. O encontro com Scaramouche], in Claudio MELDOLESI, Angela MALFITANO e Laura MARIANI (org.). *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del Teatro di Leo a Bologna* [A terceira vida de Leo. Os últimos vinte anos do Teatro de Leo em Bolonha]. Corazzano (Pi): Titivillus, 2010, p. 128-133, cf. p. 131.



Conclusão

Em Paris, no dia 21 de outubro de 2013, durante os funerais do mestre de armas Bob Heddle Roboth — amigo e fiel colaborador de Carlo Boso desde o TAG —, assisti a um momento particularmente comovedor e excepcional. Coube a um jovem ator reconhecido, que atuava como Scaramouche, a honra de ler em voz alta esta mensagem de condolências enviada por Carlo Boso: “Foi a Fabio, o nosso Scaramouche atual, que pedi que lesse esta mensagem, Bob, pois Fabio carrega na ponta da sua espada, a cada representação, o que tu sempre soubeste dar a todos os teus alunos”. Carlo Boso reconhece assim em Fabio Gorgolini⁵², jovem ator italiano imigrado (como na melhor tradição *dell'arte*, caracterizada pelas viagens incessantes das trupes), o fato de ser esse o herdeiro moderno, não da personagem inventada por Tiberio Fiorilli, mas de um Scaramuccia reinventado pelo TAG, revisitado por Leo de Berardinis, e de volta à França depois de dois séculos de silêncio.

Recebido em: 10/12/2022

Aprovado em: 10/12/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br

⁵² Fabio GORGOLINI funda, em 2008, com Ciro CESARANO — ambos diplomados pela Académie Internationale des Arts du Spectacle [Academia Internacional das Artes do Espetáculo] — a companhia Teatro Pícaro [Teatro Pícaro], em busca de uma nova escrita teatral baseada na tradição do teatro popular.