

Goldoni «avant la lettre»:
evoluzione, involuzione, trasformazione
dei generi teatrali (1650 - 1750)

a cura di

Javier Gutiérrez Carou, Maria Ida Biggi,
Piermario Vescovo e Paula Gregores Pereira

lineadacqua

2023

*Goldoni «avant la lettre»: evoluzione, involuzione,
trasformazione dei generi teatrali (1650 - 1750)*

Goldoni «avant la lettre»:
evoluzione, involuzione, trasformazione
dei generi teatrali (1650 - 1750)

a cura di
Javier Gutiérrez Carou, Maria Ida Biggi,
Piermario Vescovo e Paula Gregores Pereira

lineadacqua

2023

Goldoni «avant la lettre»: evoluzione, involuzione, trasformazione dei generi teatrali (1650 - 1750)

a cura di Javier Gutiérrez Carou, Maria Ida Biggi, Piermario Vescovo e Paula Gregores Pereira

© 2023 lineadacqua edizioni

© 2023 di ogni singolo saggio il rispettivo autore

Gli autori dei saggi sono a disposizione per chiarire eventuali referenze fotografiche omesse o errate.

lineadacqua edizioni

san marco 3716/b

30124 Venezia

www.lineadacqua.com

ISBN: 978-88-32066-87-6



**Goldoni «avant la lettre»:
evoluzione, involuzione, trasformazione
dei generi teatrali (1650 - 1750)**

Indice

PRESENTAZIONE	11
1. RIFLESSIONI PREGOLDONIANE A TUTTO TONDO	13
FRANCESCO COTTICELLI, <i>Attori, compagnia, concertazione. Le vie del teatro</i>	15
MARIA IDA BIGGI, <i>Mutazioni dell'apparato scenografico e generi teatrali nella prima metà del '700</i>	21
TATIANA KORNEEVA, <i>Giovanni Camillo Canzachi: precursore di Goldoni e suo ambasciatore in Sassonia</i>	39
2. ESPERIENZE RIFORMISTICHE PREGOLDONIANE	51
ANNA SANSÀ, <i>Un predecessore scomodo</i>	53
BEATRICE ALFONZETTI, <i>La Dissertation sur la tragédie moderne di Riccoboni tradotta in italiano</i>	67
ALBERTO BENISCELLI, «Un ginepraio da non uscirne sì leggieri». <i>Metastasio, dalle lettere all'Estratto dell'arte poetica</i>	77
3. L'ESPERIENZA FRANCESE	95
ANDREA FABIANO, <i>Rivitalizzare la maschera: strategie drammaturgiche nel repertorio della Comédie-Italienne della prima metà del Settecento</i>	97
EMANUELE DE LUCA, <i>Meneurs du jeu, concertatori delegati, padri nelle prime opere di Marivaux: alla Comédie-Italienne di Parigi: aspetti poetici e risvolti sociali «avant Goldoni»</i>	105
4. METAMORFOSI TRAGICHE	115
JAVIER GUTIÉRREZ CAROU - ENMA RODRÍGUEZ MAYÁN, <i>Metalessi, meta-teatralità e digressioni sul genere nel Rutzvanscad il giovine di Zaccaria Valaresso</i>	117
MARILENA CECCARELLI, <i>La parodia parodiata: il caso di Michelangelo Boccardi</i>	149
MARZIA PIERI, <i>Gigli e Martello: due 'pre-goldoniani' fra passato e futuro</i>	159
5. FRA ATTORI E PERSONAGGI	171
MILENA CONTINI, <i>Didone «degnà e pia» nei drammi tra Sei e Settecento</i>	173
PAOLOGIOVANNI MAIONE, <i>Da servetta a primo uomo: le metamorfosi di Laura Monti</i>	183
PIERMARIO VESCOVO, <i>Goldoni, Andreini, Amenta. In margine a I due gemelli veneziani</i>	211

6. UNO SPECCHIO DELLA REALTÀ	223
ANGELA FABRIS, <i>La questione dei generi teatrali e delle figure dedite al gioco e alla lotteria ne Il giocatore di Luigi Riccoboni e ne Le donne gelose di Carlo Goldoni</i>	225
INÉS RODRÍGUEZ GÓMEZ, <i>Società e teatro: rappresentazione scenica della realtà nei drammi giocosi di Carlo Goldoni</i>	237
VALERIA TAVAZZI, <i>Realtà, convenzioni e conflitto fra generi nell'Opera in comedia</i>	245
7. ALCUNE ESPERIENZE INDIVIDUALI FRA SEI E SETTECENTO	255
GIORDANO RODDA, <i>Contro i verseggiatori smodati: Francesco Fulvio Frugoni e il laboratorio fallito dell'Epulone</i>	257
EMANUELA CHICHIRICCÒ, <i>Oltre il «gusto di Genova». Esiti pregoldoniani del dramma per musica genovese di Giovanni Andrea Spinola</i>	267
FRANÇOISE DECROISSETTE, <i>Le 'farze' per musica Girolamo Gigli: impostura o onesto plagio?</i>	283
ELENA ELISABETTA MARCELLO, <i>Declinazioni drammaturgiche de La fede ne' tradimenti di Girolamo Gigli. La riscrittura d'autore L'Anagilda e la sperimentazione comica</i>	299
SILVIA TATTI, <i>Crescimbeni e il dramma per musica</i>	315
ROBERTO GIGLIUCCI, <i>L'Empio punito (1669), primo Don Giovanni melodrammatico</i>	329
8. MIGRAZIONI TEATRALI	335
PAULA GREGORES PEREIRA, <i>Dalla comedia nueva alla scena veneziana pre-goldoniana: l'Arlecchino finto bassà di Giovanni Bonicelli</i>	337
ROBERTA TURCHI, <i>Destouches in Toscana</i>	349
SUSANNE WINTER, <i>Variazioni metateatrali da Giovan Battista Andreini a Jacopo Angelo Nelli a Carlo Goldoni</i>	359
INDICE ONOMASTICO	365

Presentazione

Questo volume raccoglie alcune conclusioni del progetto di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano III: biblioteca pregoldoniana, bases de datos y archivo musical (ArpreGo III)*¹ presentate alla comunità internazionale nel corso del convegno *Goldoni «avant la lettre»: evoluzione, involuzione, trasformazione dei generi teatrali (1650-1750)*.

Il convegno, svoltosi a Venezia, presso l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini, fra il 29 giugno e il primo luglio 2022, è stato possibile grazie al sostegno del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades spagnolo, del FEDER, dell'Universidade de Santiago de Compostela, dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini, del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia, dell'Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale, del GIC - Grupo de Investigación Calderón (USC - GI-1377) e della lineadacqua edizioni di Venezia.

Al convegno, svoltosi nella sede della Fondazione Giorgio Cini nell'isola di S. Giorgio a Venezia, sono intervenuti:

Presidenza: Maria Ida Biggi, Javier Gutiérrez Carou, Piermario Vescovo.

Presidenti delle sessioni: Alberto Beniscelli, Valeria Tavazzi, Beatrice Alfonzetti, Susanne Winter, Maria Ida Biggi, Anna Scannapieco, Francesco Cotticelli e Silvia Tatti.

Relatori: Francesco Cotticelli, Maria Ida Biggi, Tatiana Korneeva, Anna Sansa, Beatrice Alfonzetti, Alberto Beniscelli, Andrea Fabiano, Emanuele De Luca, Javier Gutiérrez Carou, Enma Rodríguez Mayán, Marilena Ceccarelli, Marzia Pieri, Milena Contini, Paologiovanni Maione, Piermario Vescovo, Angela Fabris, Inés Rodríguez Gómez, Valeria Tavazzi, Giordano Rodda, Emanuela Chichiriccò, Roberto Gigliucci, Silvia Tatti, Françoise Decroisette, Elena E. Marcello, Cristina Cappelletti, Paula Gregores Pereira, Roberta Turchi e Susanne Winter.

Comitato scientifico: Beatrice Alfonzetti, Alberto Beniscelli, Francesco Cotticelli, Andrea Fabiano, Angela Fabris, Elena E. Marcello, Paologiovanni Maione, Marzia Pieri, Anna Scannapieco, Roberta Turchi e Susanne Winter.

¹ Finanziato dal *Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades* spagnolo e dal FEDER con il codice PGC2018-097031-B-100 (il presente progetto continua i lavori iniziati nei precedenti *Archivio del Teatro Pregoldoniano*, FF12011-23663; *Archivio del Teatro Pregoldoniano II*: FF12014-53872-P).

Mutazioni dell'apparato scenografico e generi teatrali nella prima metà del '700

MARIA IDA BIGGI
(Università 'Ca' Foscari' di Venezia)

Nell'arco di tempo che trascorre dalla fine del 1600 alla metà del 1700, l'arte della scenografia compie uno straordinario percorso, mutando radicalmente e passando dalla scena prospettica a fuoco unico centrale, alle variazioni bibienesche della scena per angolo e a fuochi multipli, fino alla decisiva definizione e affermazione della 'scena quadro'. Tutto ciò ha origine da molteplici fattori scatenanti ed è derivato da dibattiti teorici, dal naturale logoramento dei modelli, dal lento ma continuo dilagare delle idee preilluministiche, oltreché dalla ricerca di superare la stanchezza del pubblico, dalle dinamiche del mercato teatrale, dai cambiamenti del punto di vista degli attori riguardo al proprio ruolo artistico e sociale, e inoltre, per quanto riguarda l'allestimento scenico, all'indubbio contributo dello sviluppo tecnologico e, quindi di conseguenza, ai progressi e mutazioni della scenotecnica.¹

Per comprendere come, nei primi anni del Settecento, si verificò questo profondo cambiamento nel modo di intendere e di delineare lo spazio scenico, molti sono gli esempi che si possono analizzare. Nella componente visiva dello spettacolo, nuove e differenti proposte trasformano e arricchiscono le modalità di realizzare l'apparato scenico in modo non più univoco e omogeneo per i diversi generi spettacolari e nelle diverse zone geografiche dove le varianti si moltiplicano. I singoli artisti scenografi e pittori teatrali iniziano ad acquistare una autonomia artistica di invenzione e di composizione che in precedenza era impensabile, dal momento che dovevano adeguarsi a impianti codificati e condizionati dalla struttura architettonica dei teatri e utilizzare schemi che li obbligavano e replicare la matrice della prospettiva a fuoco unico centrale che, fino alla fine del XVII secolo, non era considerata modificabile. Ancora nella seconda metà del Seicento, la prospettiva teatrale era dovunque basata sull'impianto a fuoco unico centrale; per fare alcuni esempi indicativi, basti pensare alle opere di Jacopo Torelli (cfr. Milesi) al Novissimo teatro di Venezia, di Lodovico Ottavio Burnacini (cfr. Sommer-Franke-Risatti e Risatti) a Vienna, di Andrea Pozzo (cfr. Pozzo, Franceschini, Pancheri, Bösel-Salviucci Insolera) che le esprime nel suo *De Perspectiva pictorum et architectorum* (FIG 1), o di Giovan Battista Lambranzi (cfr. Molinari e Mancini-Muraro-Povoledo) per gli spettacoli ospitati al Teatro Vendramin a Venezia, nelle stagioni 1675-1676, fino a Marcantonio Chiarini (Mancini-Muraro-Povoledo, 73-78) a Bologna; queste sono solo alcune esperienze che si potrebbero utilizzare per mostrare come, ancora negli ultimi anni del Seicento, l'impianto rimanga sempre identico e le variazioni siano o puramente

¹ La letteratura legata alla storia della scenografia è molto ampia e qui di seguito si indicano i testi che sono stati utilizzati per il presente studio. Innanzi tutto, è essenziale il riferimento a D'Amico. Si vedano anche Ferrari, Mariani, Ricci, Mancini-Muraro-Povoledo, Viale Ferrero 1988, Biggi 1997, Perrelli, Sinisi-Innamorati, 131-139, Biggi 2015.

decorative, o prodotte dall'inserimento di complesse macchine per apparizioni che abbelliscono l'immagine, ma non mutano l'apparato di partenza. L'intero spazio teatrale nel Seicento è unitario e la curva della sala idealmente si conclude con il fuoco centrale della prospettiva attraverso cui è tracciato l'impianto scenografico. L'unità prospettico-architettonica spaziale esprime, originariamente, l'aspirazione ad un'ideale fusione e continuità tra lo spazio reale della sala e lo spazio immaginario del palcoscenico. I due elementi della sala e del palcoscenico sono uniti e collegati strettamente da un unico asse visivo centrale, in modo tale che la scena si pone come logica continuazione e conclusione dell'ambiente in cui si trovano raccolti gli spettatori. Ma sul finire del secolo, tale aspirazione non è più riconosciuta e la disposizione scenica a prospettiva centrale è divenuta un puro schema vuoto, una comodità che sfrutta il sistema costruttivo del palcoscenico e soprattutto una convenzione che ormai è giunta a limitare l'invenzione degli scenografi.

È noto che già nel 1687, nel disegno della scena per *Sala regia* o per *Campidoglio*² (FIG 2), Ferdinando Galli Bibiena compie un primo tentativo di interrompere la fuga centrale dell'impianto prospettico dei teleri laterali con un fondale che descrive lo spazio in profondità, senza precisarlo geometricamente, dando così nuova vita ai moduli prospettici. Poi svincola da essi il palcoscenico, introducendovi un sistema di assi visivi completamente diverso da quello della sala: gli assi sono disposti in posizione diagonale rispetto allo spettatore, che così «vede le cose per angolo» (Lenzi e Lenzi-Bentini). Il palcoscenico perde l'unità spaziale con la sala ed acquista il valore di 'quadro' a sé, di un universo altro, staccato dal mondo dello spettatore. La separazione, in verità è più apparente che reale: di fatto, gli assi diagonali non sono disposti a capriccio sul palcoscenico, ma obbediscono alle precise leggi prospettiche e vengono saldamente inquadrati in una disposizione stabilita a priori.

Ferdinando Bibiena (Mancini-Muraro-Povoledo, 79-86) nella fondamentale opera teorica *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*, pubblicata a Parma nel 1711 (Bibiena 1711 e 1731-1732, Muraro-Povoledo, Beaumont-Lenzi, 90-91),³ poi diffusa come *Direzione a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile* dal 1731, nella parte terza *Della prospettiva delle Scene teatrali di nuova invenzione* (FIG 3 e FIG 4), rivendica a sé la novità del pensiero tecnico sul quale è fondata la rappresentazione prospettica, ossia il modo di vedere sulla scena le architetture per angolo, che ancora nessuno aveva mostrato in quella forma. Questa sua affermazione ha dato luogo a molte contese e polemiche, e se Ferdinando non ne fu l'inventore teorico, poiché questa possibilità deriva dalle regole stesse della prospettiva, sicuramente è stato il primo e maggiore applicatore di questo nuovo metodo in teatro.

Del resto, prima ancora di vedere per angolo, Ferdinando è interprete attento e sensibile della crisi della scenografia tradizionale. Il rigore dell'impianto prospettico entro il quale sono organizzate le scene di Bibiena è molto evidente, per esempio, nella tavola 22 dell'*Architettura civile* in cui tutto è ordinato in funzione del punto di vista dello spettatore. Per questa via, dunque, il vincolo tra sala e scena viene ristabilito e l'impianto

² Scene per l'opera *Didio Giuliano* di Lotto Lotti, musiche di Bernardo Sabatini, Piacenza, Teatro Ducale, 1687. Le incisioni che documentano le dieci mutazioni sceniche sono le prime testimonianze di scena per angolo e confermano che questo spettacolo, privo di macchine sceniche, puntava tutto sul rapido susseguirsi di scene per angolo.

³ Si veda anche Ruffini e Pigozzi.

scenico si rinnova completamente. Persino un soggetto naturale come il *Bosco* (FIG 5) è strutturato da Ferdinando con un preciso impianto scenico, che lo rende diverso da un quadro di paesaggio: il *Bosco* è ordinato con rigore architettonico; sul davanti si trova uno spazio con alcuni ciuffi d'erba e ai lati è limitato da due quinte d'alberi. Il centro è occupato da un arbusto a forma di cespuglio, che costituisce il perno della composizione. A destra e a sinistra sono disposti diagonalmente alcuni filari di piante, leggermente asimmetrici, ma regolarmente distanziati: l'ultimo in fondo si incrocia, formando un angolo di 45 gradi con un altro filare, dando luogo così ad una prospettiva centrale, che rimane parzialmente nascosta dal cespuglio posto nel centro, ma che si può supporre continui all'infinito dietro ad esso. L'occhio dello spettatore è, quindi, guidato verso diversi assi diagonali, di cui almeno due devono essere praticabili: in questo susseguirsi ed intersecarsi di spazi, la scena si struttura in un nuovo sistema, traendo da esso la sua autenticità teatrale e non già da una rappresentazione paesaggistica che è assolutamente inesistente.

Un contributo fondamentale per il rinnovamento dell'arte scenica nel primissimo Settecento è rappresentato dall'opera dell'architetto siciliano Filippo Juvarra (cfr. **Viale Ferrero 1970 e 1995, Badolato, Dardanello**) che conosce prestissimo la scena 'per angolo', anche se non si può affermare che vi sia giunto indipendentemente dai Bibiena. Comunque, già nel 1706, pochi anni dopo la famosa scena per angolo ideata da Ferdinando Bibiena per il *Didio Giuliano* e precedente di cinque anni la pubblicazione dell'*Architettura Civile*, il disegno di Juvarra per *Camera che introduce ad appartamenti reali* (FIG 6), al teatro di Napoli, mostra due colonnati che si intersecano nel centro ad angolo retto. Ma Juvarra, pur conoscendo la struttura della scena per angolo e sfruttandone le possibilità, come mostrano i disegni del 1711 per il *Giunio Bruto*, non applica rigidamente le regole, ma le supera. Le scenografie juvarriane hanno un carattere originalissimo, determinato soprattutto dal fatto che Juvarra era prima di tutto architetto e non pittore prospettico o quadraturista. Il metodo da lui seguito è una chiara conferma che, nel concepire una scena, egli parte da un'idea, da uno schizzo, da un disegno che è la rappresentazione di un suo pensiero, la realizzazione di una sua idea spaziale. Da questo abbozzo trae poi una pianta sommaria della scena e costruisce così la disposizione delle quinte sul palcoscenico: un procedimento indiscutibilmente inverso a quello dei Bibiena. Le sue scene sono la manifestazione artistica di una sua ideale creazione spaziale e/o una sua libera raffigurazione fantastica, non condizionata dalla macchinosa intelaiatura prospettica seicentesca e, quindi, si può sostenere che dalla sua opera è assente ogni schematicità o astrattezza. Il primo risultato che Juvarra ottiene è quello di diminuire l'impressione di ampiezza dello spazio scenico e l'importanza degli assi spaziali fissi, proveniente dall'abbandono del rigido metodo prospettico da cui deriva la struttura della scena per angolo: in questo modo, quindi, si favorisce lo sviluppo di forme spaziali meno angolate e più distese, per lo più curvilinee (FIG 7). Non vengono più usate da Juvarra le prospettive che si sviluppano fino a grandi profondità nella direzione degli assi spaziali e preferisce le scene interrotte da un fondale. Esempi ne sono i disegni eseguiti tra il 1708 e il 1712, per il piccolo teatro del Cardinale Pietro Ottoboni alla Cancelleria di Roma, in cui il gusto scenografico di Juvarra appare già maturo e ben delineato. Questi disegni non sono attribuibili a precisi titoli, poiché non riportano sul

foglio nessun tipo di indicazione, ma si può dedurne il soggetto, una *Sala regia*, una *Camera da letto*, una *Piazza* e un *Atrio reale* (FIG 8). In quest'ultimo disegno, due colonnati, disposti in diagonale rispetto al boccascena, si intersecano ad angolo retto, testimoniando così la conoscenza da parte di Juvarra delle sperimentazioni bibienesche intorno alla tecnica del 'per angolo' probabilmente da lui apprese anche nel trattato di Andrea Pozzo, dove è ampiamente descritta (Pozzo). Per Franco Mancini (Mancini 1964), l'incontro ad angolo retto dei due porticati nell'*Atrio reale* è un 'incrocio naturale': l'effetto cioè nasce spontaneamente, o meglio con apparenza di spontaneità, dalle strutture architettoniche e non è creato artificialmente per mezzo del metodo prospettico da 'un punto di vista' fisso, stabilito quindi *a priori*. Già qui, infatti, afferma Mercedes Viale Ferrero (1970, 52), si osserva quella che sarà una costante caratteristica di Juvarra scenografo, quella di non vincolarsi a schemi compositivi rigidi, ma di adottare o inventare, volta per volta, quelli più convenienti alle proprie necessità espressive.

Un'altra scena di Juvarra assai significativa per le innovazioni che apporta è la *Sala regia* eseguita per Napoli dove compare, in forma abbozzata, il tema dell'ambiente a pianta centrale illusivamente collegato ad altri ambienti che sono solo in parte visibili: questo soggetto avrà nelle scene romane per il Cardinale Ottoboni molte elaborazioni più rigorose. Non vi sono in questo caso precedenti bibieneschi; la radice dell'idea va piuttosto ricercata negli esempi architettonici presenti nella Roma barocca che Juvarra vede e studia con grande attenzione e riprende dalla realtà e poi ripropone in termini di decorazione teatrale. Tra il 1708 e il 1709, Juvarra produce molti schizzi di prova o pensieri scenografici; a Roma frequenta i pittori olandesi, tra cui Gaspare van Wittel, ormai divenuto romano d'adozione, che lo mette in contatto con un vasto ambiente internazionale in cui è possibile capire come la tradizionale pittura dei paesi nordici renda evidente l'uso degli effetti luministici e la ricerca di luci naturali che condizionano fortemente la resa pittorica: tutti elementi che Juvarra apprende e fa propri riportandoli nelle sue numerose proposte scenografiche. In questi primi anni del Settecento, infatti, Juvarra dimostra un vero e profondo interesse per la pittura teatrale, dove riesce a produrre non un effetto generico, ma un sistematico studio in cui l'ottica, la prospettiva e la varia intensità delle luci convergono a scopi precisi: in primo luogo ad una illusiva amplificazione dello spazio scenico che ha per conseguenza la valorizzazione della sua eleganza decorativa collegata in uno stretto rapporto con le strutture in massima parte architettoniche. Dal 1709, per il teatrino Ottoboni, Juvarra lavora tantissimo per ideare le mutazioni sceniche per i titoli che qui vengono rappresentati e inoltre progetta innovative macchine sceniche e attrezzature meccaniche, plasmando i presupposti per uno sviluppo fondamentale della storia della scenografia settecentesca. Nei tre anni in cui Juvarra resta al servizio di Ottoboni, dal 1709 al 1712, inventa scenografie che, da un lato, hanno dato a lui la possibilità di esprimere le sue intuizioni sceniche, costruendo un corrispettivo visivo altrettanto meraviglioso della grandezza teatrale prodotta paradossalmente in uno spazio particolarmente angusto e artificioso come quello del teatrino Ottoboni a Roma. Giulio Calo Argan, nella prefazione al volume monografico su Juvarra di Mercedes Viale Ferrero, scrive:

Per afferrare tutta l'importanza dello Juvarra in quel tornante della cultura artistica, bisogna studiarlo (come pure il Tiepolo) non già in una prospettiva tardo-barocca, ma di pre-illuminismo: ed in questa la sua scenografia assumerà indubbiamente tutto il valore di una geniale e coraggiosa apertura (Giulio Carlo Argan in Viale Ferrero 1970, 3).

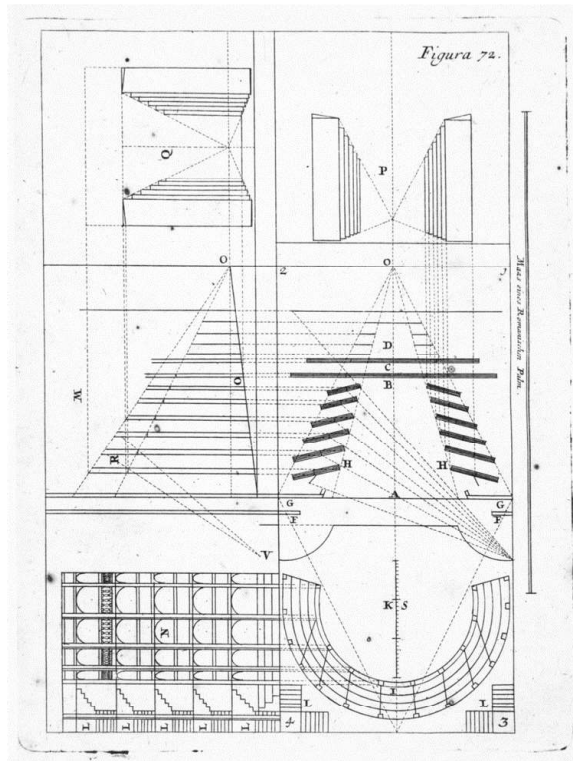


FIG 1 Andrea Pozzo, *Pianta e sezione di un teatro con proiezioni della scena a quinte oblique* in *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1693, Figura 72.

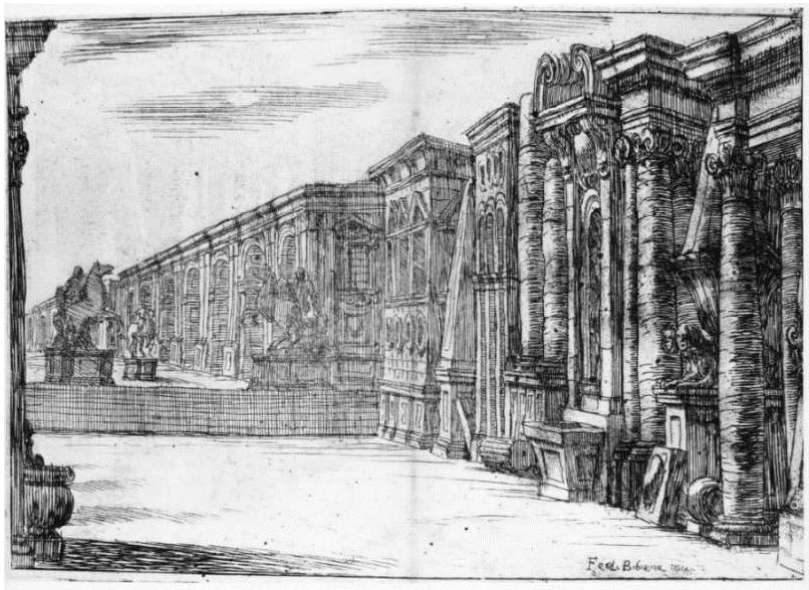


FIG 2 *Campidoglio per Didio Giuliano*, Piacenza 1687. Incisione.

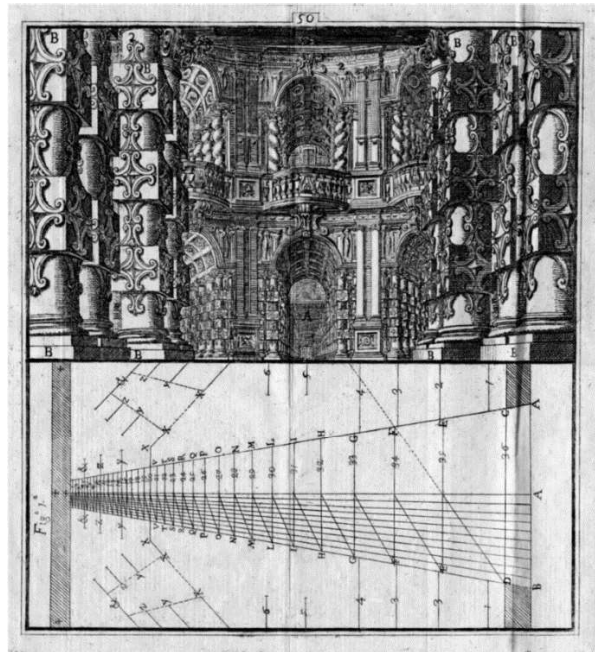


FIG 3 Ferdinando Galli Bibiena, *Per disegnare una scena per angolo...* in *Architettura Civile*, 1711, Operazione 69.

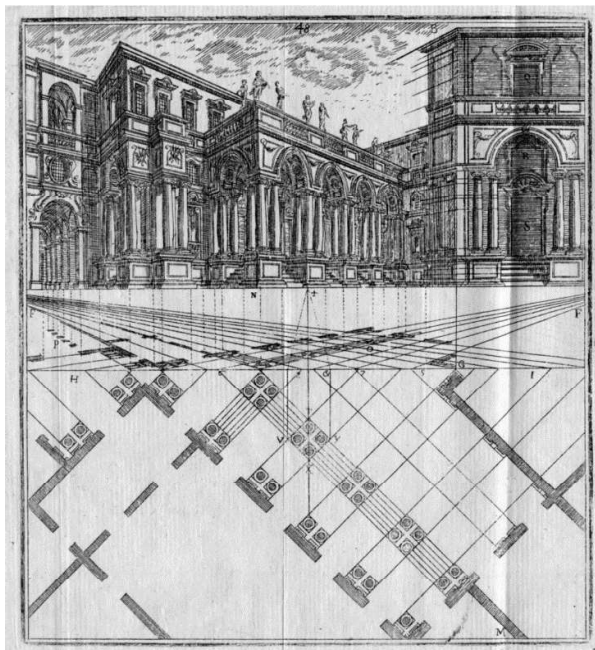


FIG 4 Ferdinando Galli Bibiena, *Per disegnare le scene vedute per angolo...* in *Architettura Civile*, 1711, Operazione 67.



FIG 5 Ferdinando Galli Bibiena, *Bosco*. Incisione. Milano, Museo teatrale alla Scala.

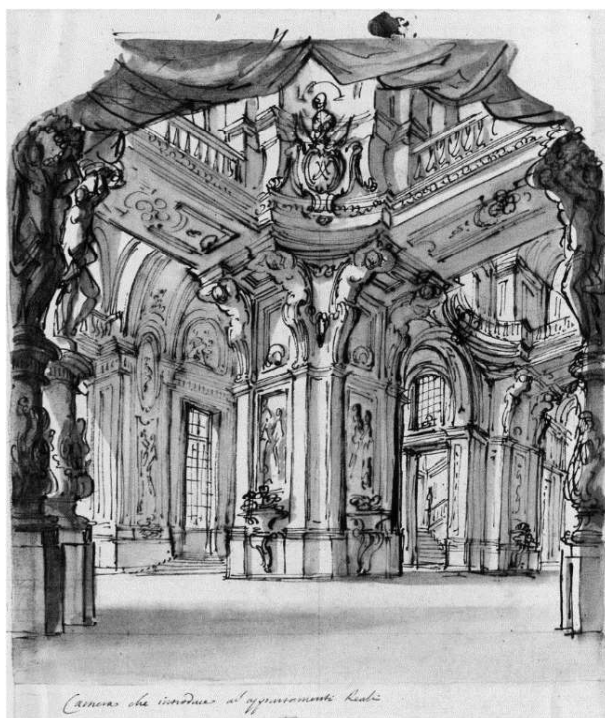


FIG 6 Filippo Juvarra, *Camera che introduce agli appartamenti reali*, Disegno. Torino, Museo Civico.



FIG 7 Filippo Juvarra, *Cortile reale*. Disegno. Collezione privata.

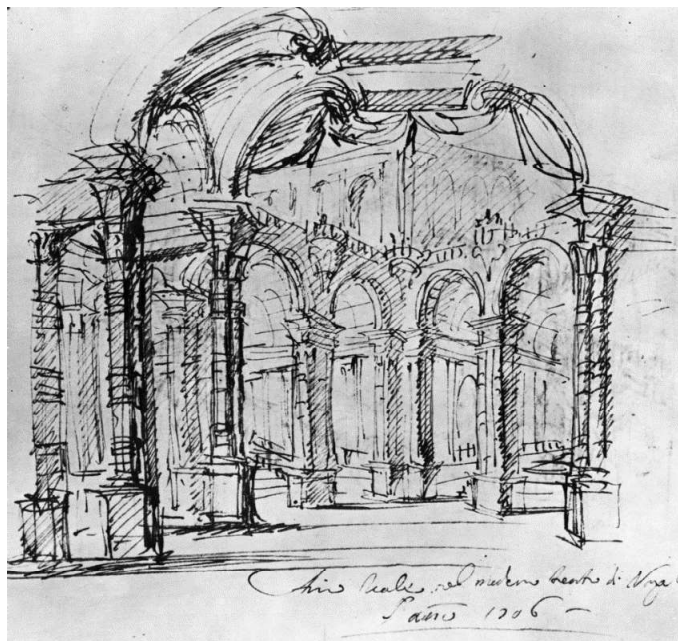


FIG 8 Filippo Juvarra, *Atrio reale*. Disegno. Collezione privata.



FIG 9 Fabrizio Galliari, *Tempio per Demofoonte*, Torino 1758. Disegno. Bologna, Pinacoteca.

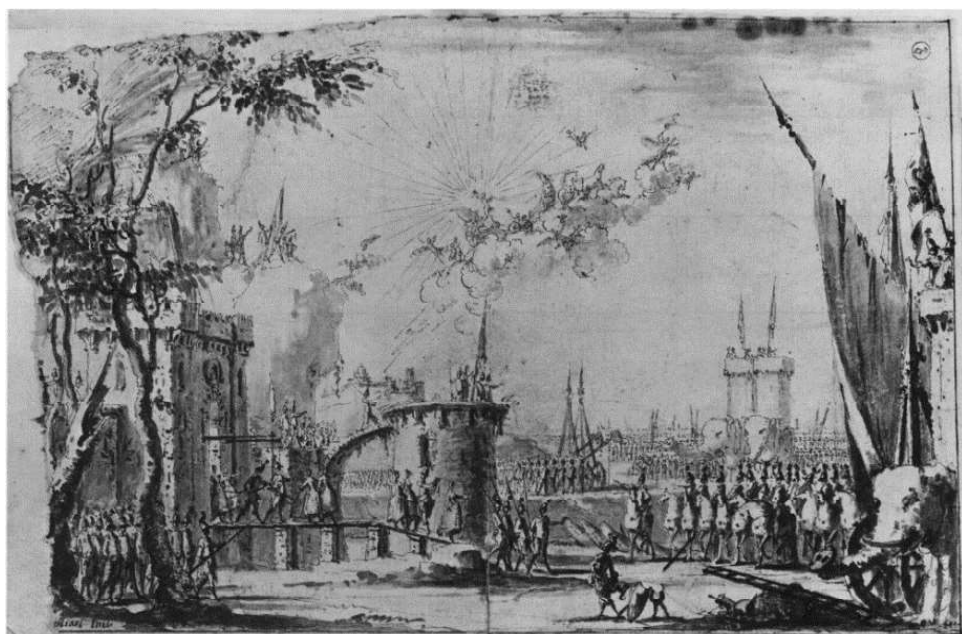


FIG 10 Bernardino e Fabrizio Galliari, *Assedio della città di Filippi*, per *La vittoria di Imeneo*, Torino 1750. Disegno. Torino, Museo Civico.

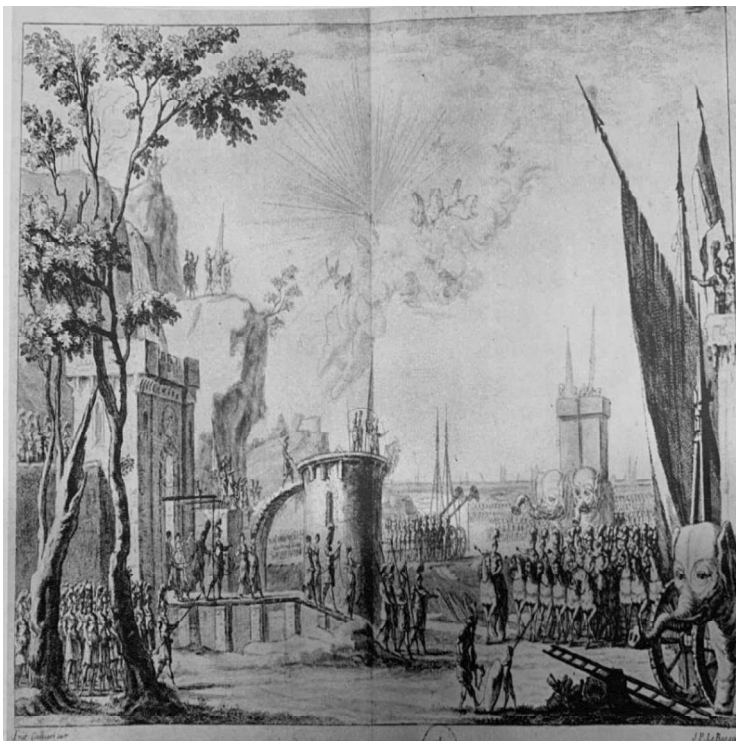


FIG 11 Bernardino e Fabrizio Galliani *Assedio della città di Filippi*, per *La vittoria di Imeneo*, Torino 1750. Incisione di Jacques-Philippe Le Bas.



FIG 12 Fabrizio Galliani, *Porto per Nitteti*, Torino 1758. Disegno. Bologna, Pinacoteca.

Moltissime sono le figure di pittori e scenografi che agli inizi del Settecento hanno rinnovato la scenografia teatrale e i più noti sono Giovan Battista Crosato (Povoledo 1956, 1758; Viale Ferrero 1978 e 1980; cfr. anche Pilo) e Giovan Francesco Costa (Vangelista, 1553-1554; Dillon; Viale Ferrero 1980), pittori veneti della corrente architettonica decorativa, attivi anche in area piemontese e lombarda e tra i primi ad applicare le tecniche della pittura vedutistica nelle scenografie teatrali. In questo modo hanno dato l'avvio alla cosiddetta 'scena quadro' che porta al superamento della visione esclusivamente prospettica dei Bibiena. E questa rigenerazione è stata possibile anche grazie alla grande affermazione e diffusione, in tutta Europa, del genere dell'opera comica, che richiedeva una forte distinzione dell'iconografia figurativa rispetto all'opera seria. Infatti, questo nuovo repertorio, che deriva direttamente dal genere della commedia recitata, necessita di una ambientazione realistica che rimanda ad una immagine veritiera dello spazio in cui avviene l'azione scenica. Il codice visivo dell'opera seria, basato sull'idea dello spazio fantastico, viene così ad essere messo da parte, si trasforma e si rinnova. Quindi, l'immagine scenografica, qualunque sia il suo valore artistico, si inserisce nel quadro del palcoscenico e viene incorniciata dal boccascena come un pezzo di realtà contraddistinta da precisi connotati storici e influenzata dal gusto del rustico e da uno stile realistico. Anche i soggetti scenografici aulici, come i gabinetti reali o i cortili magnifici, si semplificano nella struttura e soddisfano soprattutto un compiacimento pittorico, spesso fine a sé stesso. L'impianto scenotecnico si riduce e sfrutta tendenzialmente solo la prima metà del palcoscenico che si chiude con un grande fondale dipinto in luogo dei tanti teleri laterali che rimangono necessari soltanto come raccordo con il boccascena. Con la diffusione di questo tipo di impianto scenico, il gusto pittorico ha avuto via via il sopravvento sulla scena prospettica in profondità e sugli effetti a sorpresa delle mutazioni e vista e delle macchine. Il mutamento delle scene avviene ancora a vista, sia nell'opera che nella commedia, ma più lentamente, con un semplice movimento verticale di ampi elementi dipinti che calano dal soffitto o vi salgono agevolmente grazie al grande utilizzo dei tiri contrappesati.

Indipendentemente dalle precedenze, se mai ve ne furono, la nuova maniera va intesa come la risposta della pittura alla crisi d'invecchiamento che stava sterilendo la macchina prospettica bibienese. L'antidoto non poteva essere che il rovesciamento totale dei valori e dei mezzi e la risposta non venire che dalle arti figurative (Povoledo 1995, 661).

La 'scena quadro' è quindi una conquista non solo del teatro veneto ma, come afferma Elena Povoledo (Povoledo 1995, 661; cfr. anche Povoledo 1982), anche i piemontesi fratelli Galliari (Viale Ferrero 1963) vi hanno dato uno straordinario contributo, soprattutto Bernardino e Fabrizio. Questi hanno avuto il loro periodo di formazione come pittori teatrali a Milano e nel 1738 sono chiamati a Innsbruck dove viene affidato loro l'allestimento per le feste in onore del passaggio degli sposi Maria Amalia di Polonia con Carlo III di Borbone. Il loro primo vero successo arriva al Regio Ducal Teatro di Milano nel 1742 con le scene per *Demofonte* (FIG 9) di Metastasio con le musiche di Christoph Willibald Gluck e dall'anno successivo diventano i titolari della scenografia di questo influente teatro milanese. Dal 1748 sono nominati scenografi stabili anche al Teatro Regio di Torino e nel 1750 la loro definitiva affermazione come scenografi maggiori del

momento è confermata dalla riproduzione nelle incisioni di Jacques-Philippe Le Bas, delle scene da loro disegnate per *La vittoria d'Imeneo* (FIG 10 e FIG 11), azione musicale realizzata in occasione delle nozze del Principe di Piemonte Vittorio Amedeo con Maria Antonia di Spagna. I disegni e le incisioni per questo spettacolo sono documenti iconografici che si completano reciprocamente e sono di straordinario interesse per testimoniare il lavoro teatrale dei Galliari. Dal 1756 diventano scenografi anche del teatro Carignano di Torino e la loro intensissima attività teatrale si misura sulla grande produzione di scene per opere serie e buffe, per commedie e balli, e tutto questo non impedisce loro di proseguire l'attività di pittori con cui firmano anche gli stupendi sipari, con *La caduta di Fetonte* per il teatro Carignano nel 1753 e per il nuovo Regio con *Le nozze di Bacco e Arianna* nel 1756. La documentazione per *La vittoria d'Imeneo*, permette di studiare preparazioni grafiche estremamente compiute e frutto di elaborazioni successive nate in un primo momento da idee fantastiche che arrivano, al termine di una lunga lavorazione, a definire l'immagine scenografica, in cui appare chiaramente il metodo che sottende alla composizione peculiare dei Galliari e della 'scena quadro': relegare sullo sfondo il motivo architettonico principale e conferire a questa immagine un valore accessorio e decorativo, per poi definire la composizione vera e propria localizzata nella parte anteriore del palcoscenico, dove si svolge l'azione con elementi paralleli al bocca-scena in una successione di strati che delimitano lo spazio agibile. Attraverso le incisioni e prima ancora dagli schizzi, poi dai disegni più definiti, che in questo caso sono abbondanti, è permesso capire la funzione di integrazione dei diversi elementi tratteggiati. Si riporta qui di seguito la didascalia della prima mutazione scenica de *La vittoria d'Imeneo*, come esempio di soggetto che i Galliari trasformano in progetto scenografico:

Vasta Campagna presso la città di Filippi, ch'è in prospetto sopra un colle. Ponte di barche sul fiume Osso, che divide la detta campagna. Numeroso esercito d' Alessandro, disposto in ordinanza di qua e di là dal fiume con elefanti, torri e macchine da assedio. Alla destra altissima alpestre rocca con caduta d'acqua nel mezzo, fortificata e difesa da' Sogdiani. Bosco alla fede d'essa. Alla sinistra Cavalleria Macedone in guardia del ponte. Gran padiglione d'Alessandro, ed altri minori. Notte stellata. All'alzar della tenda Imeneo esce dal bosco e guardando nel medesimo parla con Venere che poco tarda a venirgli appresso (Bartoli-Galuppi, 11; cfr., Viale Ferrero 1986).

Fin dai primi schizzi, è afferrabile con immediatezza l'idea compositiva nei suoi aspetti più significativi come la decisione di confinare sullo sfondo la città assediata di Filippi con la funzione di chiudere la scena. L'accentrare la composizione dello spazio agibile in primo piano, verso il proscenio, con libertà ed escludendo la necessità della simmetria delle parti, mostra quanto l'applicazione della tecnica della 'scena quadro' permetta all'invenzione dello scenografo di sbizzarrirsi con soluzioni diverse e variabili. Il confronto, quindi, tra gli schizzi veloci e il risultato finale, restituito in questo caso anche dalle incisioni, torna assai utile e necessario alla comprensione di numerosi altri allestimenti scenici dei Galliari, dove molto spesso non sono stati reperiti i disegni definitivi e tanto meno le incisioni. L'atteggiamento dei Galliari si presenta chiaro e la loro arte si inserisce in quella corrente stilistica che ha avuto in Juvarra il suo precursore e che annovera tantissimi rappresentanti, da Pietro Righini a Domenico Fossati, a Domenico Jolli, Vincenzo Re, per citarne solo alcuni, e parecchi esponenti della famiglia Mauro, durante tutto il XVIII secolo.

La caratteristica stilistica di Fabrizio Galliani consiste nella sua originalità espressiva e naturalezza con la quale unisce le varie parti della scena nell'armonia composta e leggera e nella indipendenza reciproca dei diversi elementi. Il risultato è un'immagine di paesaggio di gusto barocchetto, influenzato dalla pittura rovinista. Tutto risulta molto diverso dalle scene prospettiche bibienesche dove persino il *Bosco* si trova costretto in un rigido schema geometrico basato su assi visivi e fughe. In verità il lento disgregarsi della concezione prospettica dei Bibiena in una visione pittorica della scena era un processo, come abbiamo visto, già avviato da Juvarra all'inizio del secolo, ma i Galliani portano a compimento questa evoluzione, spingendosi a risultati nuovi, anche rispetto al gusto paesaggistico dell'architetto siciliano. Infatti, nei loro progetti scenici non si trova più lo slancio della fantasia che aveva portato Juvarra a creare visioni spaziali grandiose e slegate dalla realtà, come nella scena del *Porto* o nei *Giardini deliziosi*. I Galliani hanno una diversa sensibilità, più pittorica e bucolica, più inventata che fantastica, forse più legata alle necessità della decorazione teatrale. In effetti, l'esempio delle scenografie per *La vittoria d'Imeneo* (FIG 9 e FIG 10) è ancora utile; infatti qui, nei disegni di scena del primo atto, vengono inseriti i personaggi in un preciso momento dell'azione drammatica, e ciò fornisce notevoli informazioni sull'utilizzo stesso dello spazio teatrale e sulle modalità di messa in scena. I protagonisti e le comparse sono distribuiti nella parte anteriore della scena, tra la ribalta, le fortificazioni e la riva del fiume; sono all'incirca una cinquantina di persone, disposte in vari luoghi, da dove animano concretamente il palco restituendo l'impressione di poter recitare anche nella porzione del proscenio più vicina agli spettatori. Le incisioni riportano l'iscrizione «fratres Galliani inv.», quindi ripresentano la stessa indicazione che danno anche i libretti di sala, attribuendo la paternità del progetto scenico ad entrambi i fratelli, ma Bernardino era figurista e decoratore, mentre Fabrizio più scenografo vero e proprio, in ogni caso la loro era una stretta collaborazione. Come ci attesta Mercedes Viale Ferreo, dalle carte d'archivio, risulta che nel 1750 Fabrizio ricevette il pagamento per il progetto della *Prospettiva del Castello reale* (Viale Ferrero 1980, 185). Infatti osservando attentamente i disegni si può verificare che la mano che traccia le figure è chiaramente diversa da quella che disegna le architetture e il paesaggio e addirittura in alcuni casi, le figure sono ritagliate e sovrapposte all'impianto scenico. E ancora, come afferma Viale Ferrero nel suo primo e pionieristico studio sull'intera attività dei Galliani, negli album che raccolgono gli schizzi originali, nella testata è riportata l'iscrizione «Invenzioni sceniche di Fabrizio Galliani», mentre per i fogli sciolti, sempre citando Viale Ferrero, l'attribuzione viene convalidata dalle affinità stilistiche. In conclusione, quindi, si può affermare che dai documenti grafici appare evidente che il vero scenografo tra i fratelli era Fabrizio; infatti, se suoi sono gli schizzi e i bozzetti preparatori, sue sono anche le disposizioni degli elementi scenici, come telai e quinte, fondali e spezzati, le misurazioni che sono appuntate sui fogli, così come gli abbozzi delle 'piantazioni' che a volte sono riportate a fianco dello schizzo o nel retro della pagina. Infine, quindi, si può sostenere che, andata perduta l'integrale opera originale scenografica dei Galliani, dai numerosissimi schizzi rimasti, dai disegni definitivi, dai bozzetti veri e propri e dalle poche incisioni che ne sono state tratte, si può comprendere e parzialmente ricostruire la collaborazione tra i fratelli basata soprattutto su una comunanza

di gusti e di tendenze. Gli scenari per *La vittoria d'Imeneo*, come già detto, danno una prova concreta della loro posizione stilistica che permette di inserirli tra gli sperimentatori della prima fase dell'applicazione della 'scena quadro' inquadrando quindi in una determinata tendenza scenica che poi essi stessi svilupperanno fino alla fine degli anni '70 del Settecento. E, in questo senso, il linguaggio dei 'pensieri', come Fabrizio stesso definisce i suoi schizzi teatrali, danno l'idea che, anche senza la compiutezza formale dei bozzetti definitivi, la progettazione di uno scenografo della metà del Settecento è arrivata a un grado di espressione spontanea che la avvicina alla pittura vera e propria, quindi all'arte pura. Ma si tratta in realtà di arte scenografica che ha, quindi, come fine principale quello di ottenere un effetto teatrale, una efficacia scenica prima che artistica. Ciò potrebbe apparire una costrizione, invece, attraverso i disegni di Fabrizio, si palesa la caratteristica di una personalità originale sinceramente teatrale, anche quando i suoi elaborati grafici sono di eccezionale qualità artistica. Questo fa sì che Fabrizio Galliani possa essere inquadrato fra gli innovativi artisti settecenteschi per la sua freschezza e leggerezza di maniera, per la sua estraneità allo stile aulico e fastoso di molti scenografi bibieneschi, tra cui si può includere anche Giuseppe Galli Bibiena che, anche in pieno Settecento, si caratterizzano per ampi impianti solenni anticheggianti. Mentre la vicinanza alla pittura rovinista diventa per Fabrizio la possibilità di trasformare i frammenti dell'antichità in citazioni e creare costruzioni bizzarre e capricciose, dove la fantasia può esprimersi in costruzioni irregolari e arbitrarie. Un esempio può essere lo schizzo che rappresenta il *Porto* (FIG 012) per l'opera *Nitteti* del 1758 in cui le architetture in rovina sono rese con leggerezza e fantasia e non solenni o cupe, quasi non dovessero essere le testimonianze di una antica civiltà distrutta, negando quindi ogni intento archeologico o storico. I Galliani nella loro produzione sono sempre guidati da obiettivi teatrali e scenografici precisi, come ad esempio la volontà di rendere evidente la separazione tra spazio della scena e spazio degli spettatori con il tracciare chiaramente la linea del proscenio per la recitazione più intima e di sottolineare particolari utili alla situazione drammatica: tutti elementi che indicano quanto siano in grado tradurre in modi teatrali e in una formula di 'scena quadro' il gusto e le modalità pittoriche del tempo. Si è spesso decritta la pittura del Settecento come di gusto teatrale e scenografico, ma da un confronto diretto fra le due tecniche si intuisce che le vedute, i paesaggi, le fantasie architettoniche, le quadrature sono opere pittoriche che esprimono un particolare significato idillico o pittoresco in cui si può individuare un generico riferimento a soluzioni sceniche, ma in realtà prescindono da queste.

I Galliani, pertanto, hanno contribuito al rinnovamento e all'evoluzione della scenografia grazie alla loro sensibilità pittorica che li ha allontanati dai vecchi schemi prospettici e, spingendoli verso l'applicazione della 'scena quadro', li ha resi protagonisti di una pratica scenica semplificata e libera che porta un progressivo rinnovamento della scenografia e anche di conseguenza delle strutture scenotecniche dei palcoscenici. Inoltre, questa innovazione avvicina le varie modalità di realizzazione scenografica fra i diversi generi teatrali: l'opera, la commedia, la tragedia, i balli sono a poco a poco rappresentati in ambientazioni intercambiabili, e l'artificio scenografico si dirige verso la volontà di rappresentare il perfetto effetto verisimile e naturale.

BIBLIOGRAFIA

- BADOLATO, NICOLA (2016), «All'occhio, all'udito ed al pensiero» gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo.
- BEAUMONT, MARIA ALICE e LENZI, DEANNA (a cura di) (1992), *Meravigliose scene Piacevoli inganni: Galli Bibiena*, Arezzo, Grafiche Badiali.
- BENISCELLI, ALBERTO (a cura di) (1997), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Roma, Bulzoni.
- BIANCONI, LORENZO e PESTELLI, GIORGIO (a cura di) (1988), *Storia dell'Opera italiana*, Torino, EDT, vol. 5 (*La spettacolarità*).
- BIBIENA, FERDINANDO GALLI (1711), *Architettura civile preparata su la geometria e ridotta alla prospettiva*, Parma, P. Monti.
- _____ (1731-1732), *Direzione ai Giovani Studenti nel Disegno dall'Architettura Civile nell'Accademia Clementina*, Bologna, L. Della Volpe, 2 voll.
- BIGGI, MARIA IDA (1997), *Il passaggio dalla scena prospettica alla scena pittorica nei teatri veneziani di fine Settecento* in Beniscelli, 275-287.
- _____ (2015), *Illusione prospettica e immagine pittorica. La scenografia del primo Settecento*, «Studi Pergolesiani Pergolesi Studies», 9, pp. 41-53.
- BIGGI, MARIA IDA e GALLARATI, PAOLO (a cura di) (2010), *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del convegno dedicato a Mercedes Viale Ferrero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- BÖSEL, RICHARD - SALVIUCCI INSOLERA, LYDIA (2016), *Pozzo, Andrea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 85.
- D'AMICO, SILVIO (a cura di) (1954-1968), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 9 voll.
- DARDANELLO, GIUSEPPE (a cura di) (2018), *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, Firenze, Olschki.
- DILLON, VITTORIO (1984), *Costa, Giovanni Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 30.
- FERRARI, GIULIO (1902), *La scenografia Cenni storici dall'evo classico ai nostri giorni*, Milano, Ulrico Hoepli.
- FRANCESCHINI, ALESSANDRO (a cura di) (2009), *Tra illusione e scienza: l'arte secondo Andrea Pozzo*, Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici.
- GIUSEPPE BARTOLI - BALDASSARRE GALUPPI (1950), *La vittoria d'Imeneo, festa da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per le nozze delle A.A.R.R. di Vittorio Amedeo Duca di Savoia, e di Maria Antonia Ferdinanda Infanta di Spagna, L'Anno MDCCL, in Torino Appresso Pietro Giuseppe Zappata*, Torino, Giuseppe Pietro Zappata.
- LENZI, DEANNA (1979), *La 'veduta per angolo' nella scenografia e La scenografia* in Matteucci, pp. XXX-XXX
- LENZI, DEANNA e BENTINI, JADRANKA (a cura di) (2000), *I Bibiena: una famiglia europea*, con Silvia Battistini e Alessandra Cantelli, Venezia, Marsilio.
- MANCINI, FRANCO - MURARO, MARIA TERESA - POVOLEDO, ELENA (1995), *I Teatri del Veneto, Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto - Corbo e Fiore.

- MANCINI, FRANCO (1964), *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- MANCINI, FRANCO - MURARO, MARIA TERESA - POVOLEDO, ELENA (a cura di) (1975), *Illusione e pratica teatrale, Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Venezia, Neri Pozza.
- MARIANI, VALERIO (1930), *Storia della scenografia italiana*, Roma, Rinascimento del libro.
- MATTEUCCI, ANNA *et alii* (a cura di) (1979), *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, Bologna, Edizioni Alfa.
- MILESI, FRANCESCO (a cura di) (2000), *Giacomo Torelli: L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.
- MOLINARI, CESARE (1968), *Le nozze degli Dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni.
- MURARO, MARIA TERESA e POVOLEDO, ELENA (a cura di) (1970), *Disegni teatrali dei Bibiena*, Vicenza, Neri Pozza.
- MURARO, MARIA TERESA e ROSSI, FRANCO (a cura di) (1986), *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki.
- PANCHERI, ROBERTO (a cura di) (2012), *Andrea e Giuseppe Pozzo*, Venezia, Marcianum Press.
- PERRELLI, FRANCO (2002), *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci.
- PIGOZZI, MARINELLA, *Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi all'esemplarità didattica*, in MARIA IDA BIGGI e PAOLO GALLARATI (a cura di), *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del convegno dedicato a Mercedes Viale Ferrero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 55-68.
- PILO, GIUSEPPE MARIA, *Giovan Battista Crosato*, in FABIO COPERCINI e ANDREA GIUSEPPIN (a cura di), *Pittura veneta del '600 e '700*, Venezia, Copercini-Giuseppin Antichità, pp. 29-33.
- PORTICELLI, FRANCA (a cura di) (2020), *Filippo Juvarra regista di corti e capitali dalla Sicilia al Piemonte all'Europa*, Torino, Centro studi piemontesi.
- POVOLEDO, ELENA (1956), *Crosato, Giovanni Battista*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, vol. III.
- _____ (1982), *Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano*, in ANTOINE SCHNAPPER (a cura di), *La scenografia barocca*, Bologna, CLUEB, pp. 5-17.
- _____ (1995), *La scenografia*, in *Storia di Venezia. Temi. L'Arte*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- POZZO, ANDREA (1700), *Perspectiva pictorum et architectorum*, Romæ, Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.
- RICCI, CORRADO (1930), *La scenografia italiana*, Milano, Fratelli Treves.
- RISATTI, RUDI (a cura di) (2019), *Groteske Komodie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini*, Wien, Theater Museum Hollitzer.
- RUFFINI, FRANCO (1972), *Per una epistemologia del teatro del '700: lo spazio scenico in Ferdinando Galli Bibiena*, «Biblioteca teatrale», 3, pp. 1-18
- SCHNAPPER, ANTOINE (a cura di), *La scenografia barocca*, Bologna, CLUEB.
- SINISI, SILVANA - INNAMORATI, ISABELLA (2003), *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Milano, Mondadori.

- SOMMER MATHIS, ANDREA - FRANKE, DANIELA - RISATTI, RUDI (a cura di) (2017), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Wien, Michael Imhof Verlag.
- VANGELISTA, ORFEO (1956), *Costa, Giovanni Francesco*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, vol. III, coll. 1553-1554.
- VIALE FERRERO, MERCEDES (1963), *La scenografia del '700 e i fratelli Galliani*, Torino, Edizioni d'Arte fratelli Pozzo.
- _____ (1970), *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, prefazione di Giulio Carlo Argan, Torino, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo.
- _____ (1978), *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al Teatro Regio di Torino*, in MARIA TERESA MURARO (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Olschki, Firenze, pp. 47-62.
- _____ (1980), *La scenografia dalle origini al 1936*, in ALBERTO BASSO (a cura di), *Storia del teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, pp. 150-180.
- _____ (1986), *La vittoria d'Imeneo (1750): una festa musicale di Galuppi e l'organizzazione spettacolare*, in MARIA TERESA MURARO e FRANCO ROSSI (a cura di), *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki, pp. 301-326.
- _____ (1988), *Luogo Teatrale e spazio scenico*, in LORENZO BIANCONI e GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Storia dell'Opera italiana, La spettacolarità*, Torino, EDT, vol. 5, pp. 1-122.
- _____ (1995), *L'invenzione spettacolare*, in VERA COMOLI MANDRACCI e ANGELA GRISERI (a cura di), *Filippo Juvarra, architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Milano, Fratelli Fabbri, pp. 237-243.
- _____ (1976), *La scenografia dalle origini al 1936*, in *Storia del teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino.

Indice onomastico

N.B.: si tenga conto che, nel caso di autori di cui è nominata una sola opera, nell'indice risulta esclusivamente il nome dell'autore (anche quando non è esplicitato nella pagina o pagine in cui è citata l'opera in questione). Inoltre, non sono incluse nel presente indice le opere di quegli autori con un numero di citazioni inferiore a dieci.

- Abos, Girolamo: 191, 208.
Acciaiuoli, Filippo: 329-331.
Addison, Joseph: 352 e n, 353n, 354, 355 e n.
Ademollo, Alessandro: 329, 333.
Adriani, Placido: 15, 18-19.
Ailloud-Nicolas, Catherine: 109n.
Alajamo, Concetta: 179.
Albani, Giovanni Francesco, papa Clemente XI: 326.
Alfonzetti, Beatrice: 53, 54n, 55-56, 58, 64, 67-68, 72, 74, 152n, 156, 205, 225n, 231n, 233n, 234-235, 251.
Algarotti, Francesco: 83-85, 88, 91.
Alighieri, Dante: 175, 259n.
Altamura, Nicola: 186, 203.
Altieri Biagi, Maria Luisa: 166n, 169.
Amenta, Niccolò: 9, 211, 214, 216, 217 e n, 218 e n, 219-220.
Ameyden, Teodoro: 337 e n, 338-339, 348.
Andreini, Giovan Battista: 9-10, 211, 214 e n, 215, 217, 219-221, 359-361, 363-364; *Due comedie in comedia*: 360, 363-364; *La Venetiana*: 214; *Lelio bandito*: 214 e n; *I due Leli simili*: 214.
Andreini, Virginia: 185n.
Angelini, Franca: 244, 277, 279-280.
Antolini, Bianca Maria: 205.
Antonucci, Fausta: 337n, 347 e n, 348.
Apollonio, Mario: 161n, 169.
Apollonio, Silvia: 261n, 265.
Arconati Visconti, Giuseppe: 47.
Arellano, Ignacio: 344 e n, 347-348.
Argan, Giulio Carlo: 24 e n, 37.
Ariosti, Attilio: 299, 310, 312.
Ariosto, Ludovico: 56, 237.
Aristotele: 61, 62n, 63, 72, 77-79, 82-83, 89, 90n, 226, 263.
Arrigoni, Carlo: 284n.
Aubignac, François Hédelin d': 77, 78, 87 e n.
Augusto III: 40 e n, 45, 47-48.
Auletta, Pietro: 190, 205.
Aureli, Aurelio: 330.
Baccherini, Anna: 17, 275.
Badolato, Nicola: 23, 35, 320, 326.
Bahier-Porte, Christelle: 109n, 113.
Baldassarri, Guido: 265, 356.
Baldi, Bernardino: 316-317, 326-327.
Balletti, Elena: 73.
Balletti, Margherita: 67.
Bardella, Carlo e Francesco (fratelli): 273-275.
Baretti, Giuseppe: 245n.
Bargagli, Girolamo: 287.
Barone, Domenico: 17-18, 217n.
Bartoli, Francesco Saverio: 40 e n, 48, 246n, 251.
Bartoli, Giuseppe: 32, 35.
Bartolommei, Girolamo: 258.
Basso, Alberto: 37.
Bastona (vid. Foccheri, Marta)
Battisti, Eugenio: 189n, 204.
Battistini, Silvia: 35.
Bayard, Pierre: 293n, 294.
Beaumont, Maria Alice: 22, 35.
Beccatutto, Merlino (vedi Michelangelo Boccardi)
Bellina, Anna Laura: 92, 307, 308n, 311.
Bellini, Eraldo: 261n, 265.
Beniscelli, Alberto: 9, 18, 35, 77.
Benjamin, Walter: 97, 103.
Bentini Bergamini, Jadranka: 22, 35.

- Bentivoglio d'Aragona, Cornelio: 72-73.
 Benucci, Lattanzio: 286.
 Beretta, Pier Carlo: 277n, 279.
 Bergalli, Luisa: 71.
 Bernardoni, Pietro Andrea: 319, 326.
 Bertinazzi, Carlo: 46n, 103.
 Bertola De' Giorgi, Aurelio: 84n, 88, 91-92.
 Bertoldi, Andrea: 40, 47.
 Bettinelli, Giuseppe: 19, 43, 77, 80, 81 e n, 85, 93, 168n, 277 e n, 278.
 Biagioli, Chiara: 356.
 Biancolelli, Domenico: 246.
 Bianconi, Lorenzo: 35, 37, 204-205, 208-209, 268, 271, 279.
 Bibbiena, Bernardo Dovizzi da: 211, 213, 215, 217.
 Bibiena Galli, Ferdinando e Giuseppe (fratelli): 22-23, 26-27, 33, 35-36.
 Biggi, Maria Ida: 7-9, 21 e n, 35-36, 207.
 Binni, Walter: 303 e n, 311.
 Birini, Angelo: 184, 204.
 Bisi, Monica: 296, 349, 367.
 Bisson, Antonio: 250.
 Bizzarrini, Marco: 304, 311.
 Bizzocchi, Roberto: 111, 112 e n, 113 e n.
 Blissett, Luther: 203.
 Boccaccio, Giovanni: 60, 181, 354.
 Boccardi, Michelangelo: 9, 149 e n, 150-151, 154-157.
 Bolgarini, Belisario: 287.
 Bonarelli, Guidubaldo: 265n.
 Bonazzi, Nicola: 180.
 Bonducci, Andrea: 349n, 350 e n, 351, 355 e n, 356.
 Bonicelli, Giovanni: 10, 44-46, 337, 338 e n, 339, 340 e n, 341, 342n, 343-346, 347 e n, 348; *Arlechino finto bassà d'Algeri*: 10, 217, 337, 339, 346; *L'amalato immaginario sotto la cura del Dottor Purgon*: 337; *Pantalone bullo*: 44 e n; *Pantalon spezier con le metamorfosi d'Arlechino per amore*: 44n, 348.
 Bono, Paola: 179.
 Bonomi, Simona: 40, 48, 211, 216n, 220, 277n, 280.
 Bononcini, Giovanni: 67, 68.
 Borbone, Carlo III: 31, 190.
 Borbone-Spagna, Maria Antonia Ferdinanda: 35.
 Bordigone, Paolo Francesco: 271.
 Bösel, Richard: 21, 35.
 Bosellini, Francesco: 81 e n.
 Bossa, Renato: 208-209.
 Brettoni, Augusta: 354n.
 Brevetti, Giulio: 207.
 Brignole Sale, Anton Giulio: 269-270, 279-281.
 Brodskij, Iosif: 181.
 Broschi, Carlo (detto Farinello o Fari-nelli): 86, 272 e n.
 Brossette, Claude: 55 e n.
 Brunelli, Bruno: 19, 86n, 92, 208.
 Bruni, Arnaldo: 354n, 356.
 Bruni, Domenico: 16, 18.
 Bryant, David: 284, 294.
 Bulgarelli, Marianna: 79-80.
 Burattelli, Claudia: 185n, 204.
 Burden, Michael: 180.
 Burguière, André: 106n, 111, 113.354n
 Burnacini, Lodovico Ottavio: 21, 36.
 Busenello, Giovanni Francesco: 173-174, 263.
 Bussani, Giacomo Francesco: 174.
 Bussi, Giulio: 319.
 Bussotti, Alviera: 327.
 Byron: 331.
 Caillois, Roger: 225n, 234.
 Cairà Lumetti, Rossana: 180.
 Caldara, Antonio: 284n, 300 e n, 305 e n, 306 e n, 307, 308n.
 Calderón de la Barca, Pedro: 241, 337, 348, 357.
 Calderoni, Francesco: 237n.
 Call, Michael: 225 e n, 234.

- Calogerà, Angelo: 71.
 Caluri, Francesco: 293, 294.
 Calzabigi, Ranieri de': 86 e n, 87-88, 90, 92-93, 261.
 Camarotto, Valerio: 327.
 Cambiaghi, Mariagabriella: 360 e n, 363.
 Campana, Andrea: 180.
 Campanelli, Maurizio: 313, 315, 326, 327.
 Campelli, Carlo: 284n.
 Campello, Francesco Maria e Paolo: 320n, 326.
 Campello, Paolo: 319,
 Canicà, Domenico: 191, 204.
 Canova, Matteo: 269, 279.
 Canova, Mauro: 257, 265.
 Cantelli, Alessandra: 35.
 Canzachi, Giovanni Camillo: 9, 39, 40 e n, 41, 43-45, 47-49; *L'Adulatore*: 40, ; *L'avarizia di Pantalone corretta dalla generosità del francese*: 41; *Il disertore francese*: 41; *Li due gemelli* 46; *Il Francese in Venezia ingannato da Brighella nell'amori di Colombina finta Dama Romana, con Arlichino, finto servo della Moglie per acquistarsi la Dote*: 41, 42, 44-46; *Il francese sposo del proprio amico*: 41; *Il francese studente a Venezia, con Aurelia sua competitorice*: 41; *Il francese rapitore deluso di Momola putta veneziana*: 41; *Il paronzino veneziano fatto comico per amore*: 41, 46; *Monsieur de l'Appetit, nobile per opinione, o povero francese* 41 e n; *L'ubriaco*: 46.
 Capece, Carlo Sigismondo: 319.
 Capone, Stefano: 189n, 204.
 Cappelletti, Salvatore: 225n, 226 e n, 234.
 Cappelletto, Sandro: 209.
 Capranica, Matteo: 191, 208.
 Carcino di Agrigento: 78.
 Carini, Isidoro: 271, 279.
 Carmi, Maria: 162n, 169.
 Carofani d'Ofenmerche, Giulio: 52.
 Carpani, Giuseppe: 284n, 294.
 Caruso, Carlo: 77 e n, 92.
 Casali, Gaetano: 71n, 72.
 Casanova, Giacomo: 235.
 Casanova, Zanetta o Giovanna: 41, 45.
 Casini Ropa, Eugenia: 160n, 169.
 Castelvetro, Lodovico: 73, 77, 261n.
 Castiglione, Baldassare: 68.
 Castoreo, Giacomo: 270n.
 Catalano, Antonio: 191.
 Catania, Marcantonio: 173.
 Catucci, Marco: 349, 356.
 Cavalli, Francesco: 271.
 Cavana, Giovan Battista: 305n, 306.
 Cebà, Ansaldo: 259 e n, 260, 263, 266.
 Cecchini, Piermaria: 341, 348.
 Cerlone, Francesco: 17-18.
 Cerrón Puga, María Luisa: 252.
 Cervantes, Miguel: 140 e n, 146, 245 e n, 252.
 Charteris, Richard: 300n, 311.
 Chaty, Jérôme: 284n, 294.
 Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, conte di: 67.
 Chiari, Pietro: 43, 48, 160, 164n, 235.
 Chiarini, Marcantonio: 21.
 Chichiricò, Emanuela: 10, 267, 269, 279.
 Chigi, Flavio: 305, 329.
 Chirico, Teresa: 304, 311, 315, 320, 326.
 Ciampi, Vincenzo: 191, 205, 208.
 Cicali, Giovanni: 184n, 189n, 204, 350-351, 356.
 Cicognini, Giacinto Andrea: 163, 214, 219n, 220, 270 e n, 317-318, 329, 347-348.
 Cimarosa, Domenico: 238.
 Cinelli-Calvoli, Giovanni: 149n, 157.
 Cinquanta, Benedetto: 259 e n, 260, 263, 266.
 Ciocchi, Francesca: 191.
 Clemente IX: 329.
 Cocchi, Gioacchino: 191, 204, 208.
 Colavecchia, Lorenzo: 45, 48.

- Colonna, Onofrio: 329.
 Comoli Mandracci, Vera: 37.
 Conati, Marcello: 185n, 204.
 Conforti, Nicolò: 191, 194, 209.
 Conforto, Nicola (vedi Conforti, Nicolò)
 Conrieri, Davide: 257n, 260, 264n, 265n, 266.
 Contarini, Alvise e Niccolò (padre e figlio): 149 e n.
 Conti, Antonio: 70-75, 160.
 Contile, Luca: 287.
 Contini, Milena: 9, 173, 177n, 180.
 Copercini, Fabio: 36.
 Corelli, Arcangelo: 322.
 Corneille, Pierre: 61, 80, 87n, 114, 163, 216, 221, 237, 321.
 Cornet, Gabriele: 273.
 Corradini, Marco: 266.
 Corrado, Gioacchino: 190, 308n.
 Corsetti, Francesco (Oresbio Agio): 162n, 164, 169, 283, 295.
 Costa, Giovan Francesco: 31, 35, 37.
 Costa, Giovanni Maria: 267, 281.
 Costantini, Angelo: 246n, 251-252, 270.
 Costantini, Antonio: 46n.
 Costantini, Claudio: 279.
 Costantini, Giovan Battista: 246.
 Cotelendi, Charles: 62n, 64, 246.
 Cotta, Pietro: 237n.
 Cotticelli, Francesco: 9, 15, 17-19, 77n, 92, 169, 180, 183 e n, 184n, 185 e n, 189n, 190n, 204, 206, 208.
 Crescimbeni, Giovan Mario: 10, 160, 258 e n, 266, 303, 313, 315 e n, 316-318, 319 e n, 320 e n, 32-327.
 Crisci, Giovanni: 185.
 Croce, Benedetto: 15, 19, 184n, 189n, 204, 219-220.
 Croce, Franco: 258, 266.
 Crosato, Giovan Battista: 31, 36-37.
 Crudeli, Tommaso: 349 e n, 350 e n, 351, 356.
 D'Alessandro, Domenico Antonio: 184n, 204.
 D'Ambra: 211.
 D'Amico, Silvio: 21n, 35.
 D'Antonio, Francesco: 271, 279.
 D'Antuono, Nancy: 337n, 348.
 D'Arbes (o Darbes), Cesare: 41, 211, 212 e n.
 D'Azzi, Bernardino: 214.
 D'Este (membri della famiglia): 56, 69, 75.
 Dacier, André: 77-78, 80, 89.
 Damiani, Mattia: 77n, 81, 89, 90 e n.
 Dancourt, Florent Carton: 225, 234.
 Darbes, Cesare (vedi D'Arbes, Cesare)
 Dardanello, Giuseppe: 23, 35.
 Davico Bonino, Guido: 246n, 251.
 David, Domenico: 319, 320 e n.
 Dazzi, Manlio: 244.
 De Amicis, Domenico: 191.
 De Angelis, Luigi: 283n, 287, 295.
 De Caro, Giulia: 184, 206.
 De Castris, Francesco: 166.
 De Courville, Xavier: 55n, 56 e n, 57n, 64, 67, 74, 225, 235.
 De Falco, Simone: 186n.
 De Fecondo, Giancarlo: 350, 356.
 De la Serre, Jean-Louis-Ignace: 63, 64.
 De Luca, Emanuele: 9, 54n, 61, 64-65, 105-106, 112, 114, 248 e n, 249, 251.
 De Majo, Giuseppe: 186, 209.
 De Marinis, Marco: 15, 19, 360, 363.
 De Michelis, Cesare: 244.
 De Minicis, Pier Paolo: 245n.
 De Navarra, Federico: 191, 205.
 De Palma, Carlo: 186, 205.
 De Rogatis, Bartolomeo: 300.
 De Sanctis, Francesco: 176-177, 180.
 Decroisette, Françoise: 10, 163 e n, 169, 279, 283 e n, 287, 295-296, 304, 312.
 Degrada, Francesco: 189n, 204-205, 285, 295-296, 304, 311, 313.
 Del Riccio, Giulio: 353n, 354n.
 Del Zanca, Michele: 184, 205.

- Delcorno, Pietro: 260n, 266.
 DelDonna, Anthony: 206.
 Delisle de la Drevetière, Louis-François: 99, 100, 103-104, 112.
 Dell'Aquila, Giulia: 217n, 218n, 220.
 Dell'Erba, Anna Maria: 191.
 Della Corte, Andrea: 205.
 Della Libera: 329 e n, 333.
 Della Porta, Giovan Battista: 16, 219, 220.
 Della Rena, Vincenzo: 173.
 Deloffre, Frédéric: 104, 114.
 Démoris, René: 109, 110 e n, 111, 112n, 114.
 Denores, Giason: 258, 259n.
 Dente, Carla: 206.
 Desfontaines, Pierre-Fançois Guyot: 68.
 Destouches, Philippe Néricault: 10, 287, 349 e n, 350-353, 355 e n, 356-357.
 Di Bella, Sarah: 54n, 62n, 65, 68, 74.
 Di Giacomo, Salvatore: 174, 183n, 184, 205.
 Di Ricco, Alessandra: 350-351, 356.
 Di Roberto, Carlo: 191.
 Diderot: 217n, 235, 285.
 Dillon, Vittorio: 31, 35.
 Dimundo, Rosalba: 180.
 Diodati Domenico: 79 e n, 89n.
 Diodati, Ottaviano: 285, 287, 295.
 Donado, Lorenzo: 71.
 Donaver, Federico: 271n, 279.
 Donneau de Visé, Jean: 63n, 65, 225, 235.
 Doro, Federico: 156, 157.
 Dorsi, Fabrizio: 306 e n, 311.
 Drexel, Kurt: 206.
 Du Bos, Jean-Baptiste: 79, 87, 160.
 Dufresny, Charles: 246-248 e n, 249, 251-252.
 Durand, Pierre: 90.
 Durante, Sergio: 183n.
 Durazzo (membri della famiglia): 273-274.
 Euripide: 117, 136n, 142, 155n.
 Fabbri, Paolo: 185, 205, 312.
 Fabbriatore, Arianna: 248 e n, 251.
 Fabbriani, Giuseppe: 284n, 299, 300 e n, 301, 304, 310.
 Fabiano, Andrea: 9, 97, 103-104, 113-114, 152, 183, 205, 235.
 Fabri, Annibale: 305n, 306.
 Fagioli, Giovan Battista: 166, 216, 219n, 284n.
 Fantappiè, Francesca: 302 e n, 311.
 Farinelli (vid. Broschi, Carlo)
 Farinello (vid. Broschi, Carlo)
 Farnese, Antonio: 56, 69-70, 75.
 Favero Carraro, Laura: 233, 235.
 Federico, Gennaro Antonio: 183-184, 190-191, 205, 209.
 Felten, Uta: 207.
 Ferdinando IV, re di Napoli: 190.
 Ferrari dalla Tiorba, Benedetto: 283n, 295.
 Ferrari, Giulio: 21n, 35,
 Ferrone, Siro: 43, 48, 214n, 220, 244, 279, 339n, 340n, 341, 348, 363.
 Ferroni, Giulio: 64, 245 e n, 246, 251, 253.
 Fido, Franco: 130, 136n, 146, 157, 226, 235, 244-245, 252, 284, 295, 349.
 Fielding, Henry: 213, 214n.
 Fièvre, Paul: 235, 251.
 Filipponi, Tommaso: 89, 90 e n.
 Filomarino, Clemente: 84n.
 Fiorilli, Tiberio: 246.
 Firenzuola: 213, 218.
 Fischer-Lichte, Erika: 359, 363.
 Fischetti, Domenico: 191, 203.
 Fleury, André-Hercule de: 67.
 Florimo, Francesco : 189n, 205.
 Foccheri, Marta: 40.
 Folena, Gianfranco: 42, 48, 65, 209, 240, 244.
 Fontanini, Giusto: 71, 162n.

- Foppa, Giuseppe: 284n, 294, 295.
 Forestier, Georges: 359n, 360, 364.
 Forlesi, Simone: 354n, 356.
 Formica, Marina: 206.
 Fossati, Domenico: 32.
 Franceschi, Antonio 173-178, 180.
 Franceschini, Alessandro: 21, 35.
 Francesco Stefano di Lorena, granduca di Toscana: 311, 353n.
 Franke, Daniela: 21, 37.
 Frantz, Pierre: 109n, 114.
 Frare, Pierantonio: 296.
 Fregoli, Leopoldo: 212.
 Freixeiro Ayo, Irina: 169, 180.
 Frigimelica Roberti, Girolamo: 321-322, 326-327.
 Frugoni, Carlo Innocenzo: 69 e n, 75.
 Frugoni, Francesco Fulvio 10, 257-265 e n, 266, 267, 269n, 279-281.
 Fumaroli, Marc: 70.
 Gabrielli, Gabriele: 286-287, 289, 293, 295.
 Gallarati, Paolo: 35, 36, 306, 311.
 Galletti, Lorenzo: 245, 252, 275, 279.
 Galliani, Bernardino e Fabrizio (fratelli): 29, 30-34, 37.
 Gallo, Niccolò: 180.
 Gallo, Valentina: 15, 19, 73-74, 327.
 Galuppi, Baldassarre: 32, 35, 37, 238.
 Gamba da Bassano, Bartolomeo: 286, 295.
 Garavaglia, Andrea: 149 e n, 157, 275.
 Garzoni, Tomaso: 15, 16, 19.
 Gasparini, Francesco: 304.
 Gasparini, Virginia: 184.
 Genette, Gérard: 130, 135n, 136n, 146, 152 e n, 155, 157, 338n, 348.
 Gennari, Francesco Maria: 245n.
 Geremia, Michele: 252.
 Ghelfi, Maria: 348.
 Gherardi, Evaristo: 246, 248 e n, 251-252.
 Gianturco, Carolyn: 185n, 205, 275n, 279.
 Giazotto, Remo: 267, 279.
 Gigli, Girolamo 9-10, 159 e n, 160-161, 163-166 e n, 167-169, 216, 218 e n, 220, 253, 283 e n, 284-289, 290 e n, 291, 292 e n, 293-297, 299-300 e n, 301, 302 e n, 303, 304-305 e n, 306-307, 308 e n, 310-313, 319; *L'Aldimiro*: 304 e n; *L'amante doppio*: 304n; *L'amor virtuoso*: 303; *Amore dottorato*: 303, 311; *L'amore fra gl'impossibili*: 284n, 300, 302-303, 307-308; *Anagilda*: 10, 159n, 284 e n, 299, 300 e n, 301-305, 306 e n, 307-310, 312; *Atalipa*: 253, 284, 297; *L'avaro*: 286, 289-290, 294; *La caduta dei Decembiri*: 304; *Cammilla, regina de' Volsci*: 304n; *La cantatrice*: 286, 291, 294; *Il conte d'Altamura*: 304n; *Il contrasto fra la serva e la padrona*: 286, 304; *Diario sanese*: 287, 295; *La Dirindina*: 161, 166, 284n, 285, 287, 291, 294-296, 304, 311, 313; *Don Chisciotte ovvero un pazzo guarisce l'altro*: 159n, 164, 166n, 296, 308; *Il Creonte*: 304n; *Il Don Pilon*: 161, 162n, 164-165, 283n, 284, 289, 291, 295-296, 303, 305 e n, 311; *Dorina e Grullo*: ; *La fede ne' tradimenti*: 159n; *Fernando*: 284n; *La forza del sangue e della pietà*: 284n, 300n, 301n, 303n; *Le furberie di Scappino*: 164, 285, 289, 295; *Gazzettino*: 162; *La Giuditta di Baviera*: 304n; *La Genevefa*: 284n; *Il Gorgoleo ovvero il governatore dell'isole natanti*: 164, 285, 289; *La Griselda*: 304 e n 305, 311; *Intermezzo dei Galloppini*: 283n; *Intermezzo di due poeti*: 283n; *Lezioni di lingua toscana*: 285, 295; *I Litiganti, ovvero il giudice impazzato*: 159n, 164, 169, 289-292, 296; *Lodovico Pio*: 284n; *La madriperla, figura dell'onestà*: 283n; *Il maestro di musica geloso*: 285, 295; *La moglie alla moda*: 285n, 286-291, 293-294; *Il Nardone*: 304-305; *Le nozze interrotte*:

- 164n; *L'onestà negli amori*: 304 e n; *L'ospedale dei pazzeri*: 283n; *Un pazzo guarisce l'altro*: 159n, 166n, 296, 308; *Poesie drammatiche*: 295; *Il Pirro*: 304n; *Scipione*: 283n; *Ser Lapo ovvero la moglie giudice e parte*: 164; *La sorellina di Don Pilone*: 159 e n, 165, 169, 283 e n, 284-285, 289, 291-293, 303-304, 305n, 312; *Il Tullio ostilio*: 304n; *I vizii correnti all'ultima moda*: 164; *Vocabolario Cateriniano*: 162 e n, 166, 169, 220; *La zoccolotta pietosa*: 285n, 286, 291-292, 294-295, 304.
- Gigliucci, Roberto: 10, 261 e n, 266.
- Giordano, Gloria: 276, 280.
- Giorgio II re di Gran Bretagna e Irlanda: 67.
- Giovan Gastone di Toscana: 302.
- Giovanni Giorgio II di Sassonia: 174.
- Giovanni Giorgio III di Sassonia: 174.
- Giunta, Fabio: 180.
- Giuseppin, Andrea: 36.
- Gluck, Christoph Willibald: 31, 90.
- Goldoni, Carlo: 5, 7-10, 17-19, 39-45, 46 e n, 47-49, 53, 54 e n, 63 e n, 64 e n, 65, 72, 74, 99, 102-106, 113-114, 146, 157, 159 e n, 161, 165, 167 e n, 168-170, 177n, 180, 206-207, 211, 212 e n, 213-215 e n, 216, 217 e n, 218-221, 226, 231 e n, 232, 233 e n, 234 e n, 235, 237, 238-244, 251-253, 266, 272-273, 275, 276n, 277 e n, 278-281, 283-284 e n, 295-296, 312, 348-349, 350n, 351, 355n, 356, 363; *L'adulatore*: 276, 277n, 280; *Le allegrezze in casa d'Arlecchino per la nascita del suo primogenito*: 46; *Le allegrezze nelle ballate di Bergamo per la nascita del primogenito d'Arlecchino*: 46n; *Amalasantu*: 17, 167, 238, 276; *L'amante cabala*: 276; *Amore in caricatura*: 241; *Arlecchino servitore di due padroni*: 39, 214; *L'Aristide*: 239; *L'avventuriere onorato*: 214n, 350; *La bague magique*: 103; *Le baruffe chiozzotte*: 63n, 65; *Bertoldo, Bertoldino e Cacassennò*: 240; *La bottega da caffè*: 276; *La bottega del caffè*: 230n; *La buona figliuola*: 239; *La buona moglie*: 214; *Il bugiardo*: 216, 277n; *Il caffè*: 233, 234; *La cameriera brillante*: 113; *Les cinque âges d'Arlequin*: 103; *La cantatrice*: 286, 291, 294; *Il Conte Chiccherà*: 241, 244; *Il conte caramella*: 355; *La contessina*: 243, 277n; *La conversazione*: 241; *Don Giovanni Tenorio*: 275; *La donna di garbo*: 17, 46, 228, 231, 233-234, 275, 277; *Le donne curiose*: 350, 356; *Le donne gelose*: 10, 225, 231 e n, 233-235; *I due gemelli veneziani*: 211-213, 215-218, 220, 277 e n, 280; *I due Pantaloni*: 212n; *Enrico re di Sicilia*: 276; *La favola de' tre gobbi*: 270; *Il festino*: 168, 239, 242-243, 350, 356-357, 359-360; *Le fils d'Arlequin perdu et retrouve*: 46n; *Il Filosofo di campagna*: 241; *Il figlio di Truffaldino perduto e ritrovato*: 39, 46n; *La generosità politica*: 276; *Il genio buono e il genio cattivo*: 103-104; *Il giocatore*: 234; *L'impresario delle Smirne*: 166 e n, 274, 280; *L'incognita*: 214; *L'ipocondriaco*: 238; *La locandiera*: 113, 190, 205, 286, 290-292, 294; *La mascherata*: 239; *Mémoires*: 17, 19, 43, 48, 64, 159, 190, 205, 219 e n, 273 e n, 275n, 276, 280, 296; *Memorie italiane*: 17, 19, 48, 169, 244, 274-275, 280; *Il Molière*: 166n, 168, 283, 296; *Momolo cortesan*: 43-45; *Momolo disinvolto*: 45-46; *Il Monsieur Petitor*: 41-42, 45, 48, 275; *La nascita del primogenito di Truffaldino*: 46n; *Nerone*: 167n; *Oronte, re de' Sciti*: 276; *Il padre di famiglia*: 98; *I portentosi effetti di madre natura*: 241, 244; *Il povero superbo*: 243; *Il primogenito di Truffaldino*: 46n; *Il prodigo*: 46; *La putta onorata*: 168n, 214; *Il raggiratore*: 287, 295; *La ritornata da Londra*: 241; *Statira*: 272;

- La suocera e la nuora*: 362; *Il talismano*: 239; *Il teatro comico*: 17, 19, 63, 65, 132n, 156, 168n, 169, 221, 253, 355, 362-364; *Terenzio*: 168; *Tigrane*: 276; *Le trentadue disgrazie ridicole di Arlecchino*: 46n; *Una delle ultime sere di carnevale*: 168, 213n; *L'uomo prudente*: 98, 244; *La vedova scaltra*: 43, 164n, 164n; *Il viaggiatore ridicolo*: 241-242.
- Golinetti, Francesco: 40-41, 43-44, 212n.
- Goodrich Heck, Anne: 19, 208.
- Gori, Antonio: 45.
- Gorini Corio, Giuseppe: 287-288, 293 e n; *Le cerimonie*: 293, 296; *Il frippone francese*: 286-288, 293, 296; *Il guascone*: 41, 293; *Teatro tragico e comico*: 296; *Il vero cavaliere*: 296.
- Gottsched, Johann Christoph: 353.
- Goulet, Anne-Madeleine: 204.
- Gozzi, Carlo: 164n.
- Gozzi, Gasparo: 81.
- Gravina, Gian Vincenzo: 53, 54n, 55, 65, 67, 80, 84 e n, 85, 160, 315, 323-325, 327; *Della tragedia*: 84, 90, 92, 327; *Delle antiche favole*: 327; *Della ragion poetica*: 84n, 92.
- Graziosi, Elisabetta: 267n, 280.
- Greco, Franco Carmelo: 189, 205.
- Greene, E. J. H.: 110, 111n, 114.
- Gregores Pereira, Paula: 10, 337.
- Grimani (famiglia): 167, 250, 252.
- Grimani, Marc'Antonio: 71.
- Grimani, Michele: 70, 72.
- Grimani, Pietro: 72.
- Griseri, Angela: 37.
- Gronda, Giovanna: 103-104, 300, 312.
- Grossatesta, Gaetano: 17, 276, 280.
- Gualandi, Anna: 191.
- Guarini, Battista: 84, 258, 263-264, 265 e n, 266.
- Guccini, Gerardo: 71, 74, 250, 252.
- Guidi, Alessandro: 316, 323-327.
- Guidotti, Angela: 213n, 220.
- Guthmüller, Bodo: 296.
- Gutiérrez Carou, Javier: 9, 64, 117, 146-147, 155n, 157, 169-170, 180, 207, 220, 251, 252, 295, 337, 348.
- Hasse, Johann Adolf: 81, 83, 85-90, 206, 208.
- Heck, Thomas F.: 19, 185n, 205, 208.
- Heinsius, Daniel: 78.
- Herry, Ginette: 350, 356.
- Hoffman: 331.
- Hornby, Richard: 139n, 141, 146.
- Imer (compagnia): 166n.
- Imer, Giuseppe: 275-276.
- Imperiale, Gian Vincenzo: 262n.
- Infurna, Marco: 240, 244.
- Innamorati, Isabella: 21n, 36.
- Ioannovna, Anna: 39, 46, 49.
- Iulietto, Maria Nicole: 180.
- Ivaldi, Armando Fabio: 145n, 252, 267n, 270 e n, 271, 273-274 e n, 280.
- Jolli, Domenico: 32.
- Jommelli, Niccolò: 86, 206-207.
- Jonard, Norbert: 244, 296.
- Jonasova, Milada: 180.
- Juvarra, Filippo: 23-24, 27-28, 32-33, 35-37.
- Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton, conte di: 90.
- Koningson, Elie: 15.
- Korneeva, Tatiana: 9, 39, 41n, 45n, 48-49, 207.
- Kulmus, Luise Adelgunde: 353.
- Lalli, Domenico: 250.
- Lambranzi, Giovan Battista: 21.
- Lami, Giovanni: 350.
- Landolfi, Domenica: 185n, 204.
- Latil, Arnaud: 293n, 296.
- Latilla, Gaetano: 190, 191, 204.
- Lattarico, Jean-François: 267 e n, 270, 272n, 280.
- Lazarevich, Gordana: 183n, 205, 206.
- Lazzarini, Domenico: 62, 65, 69n, 117, 118 e n, 119, 121-122, 125, 126 e n, 127 e n, 138, 146, 150, 155.

- Le Bas, Jacques-Philippe: 30, 32.
 Lebrun, François: 106n, 111, 113-114.
 Lefranc de Pompignan, Jean-Jacques: 175.
 Lenzi, Deanna: 22, 35.
 Leo, Leonardo: 191-192, 194, 208.
 Lepuschitz, Rainer: 206.
 Limbergher, Gioacchino: 40.
 Littré, Émile: 109, 114.
 Lodoli, Carlo: 245, 290.
 Logriscino, Nicola: 204.
 Lorena, Maria Carolina d'Absburgo: 190, 207.
 Lorenzetti, Stefano: 300n, 301n, 312.
 Lotti, Lotto: 22n.
 Lully, Jean-Baptiste: 66, 271, 280.
 Macchia, Giovanni: 330, 333.
 Machiavelli: 218, 219n, 220.
 Macloide, Anton Francesco: 354n.
 Maffei, Scipione: 53, 54 e n, 55, 71, 73-74, 138, 140, 142n, 160, 163, 167; *Culicutidonio*: 156; *Istoria del teatro e difesa di esso*: 73-74; *Merope*: 73-74, 117n, 118n, 120n, 131n, 142, 146, 160, 237, 321; *Teatro italiano ossia scelta di tragedie a uso della scena*: 71; *De' teatri antichi e moderni*: 65, 74; *Giornale de' letterati d'Italia*: 71; *Teatro tragico italiano*: 355.
 Maggi, Carlo Maria: 160.
 Magliabechi, Antonio: 163.
 Magrini, Marina: 253.
 Maione, Paologiovanni: 9, 49, 180, 183 e n, 184n, 185 e n, 186n, 188n, 189n, 190, 204, 206, 207, 280, 299n, 315.
 Malabaila Luigi, conte di Canale: 83.
 Malavolti, Orlando: 287.
 Mamczarz, Irene: 183, 208, 226, 227n, 235, 239, 244.
 Manara, Curzio: 173.
 Mancini, Franco: 21 e n, 22, 24, 35-36.
 Manfredi, Gianvito: 69n, 61n, 74.
 Mangini, Nicola: 237n, 244.
 Manuwald, Gesine: 180.
 Maratti Zappi, Faustina: 69n, 323.
 Maraucci, Stefania: 15, 19.
 Marcello, Benedetto: 166, 247 e n, 252.
 Marcello, Elena. E.: 10, 296, 299, 312.
 Marchante Moralejo, Carmen: 337n, 338-384.
 Marcolongo, Andrea: 180.
 Maria Amalia di Sassonia (o di Polonia), regina di Napoli: 31, 190.
 Maria Carolina d'Asburgo Lorena, regina di Napoli: 190, 207.
 Maria Casimira, regina di Polonia: 35, 319, 326.
 Maria Teresa d'Asburgo: 83.
 Mariani, Valerio: 21n, 36.
 Marini, Quinto: 269n, 270, 279-280.
 Mariti, Luciano: 346n, 347, 348n.
 Marivaux, Pierre Carlet de: 9, 64, 75, 99, 102-106, 108n, 109n, 110 e n, 111-114, 235; *Arlequin poli par l'amour*: 99, 100, 104, 105, 109, 110 e n; *La Dispute*: 64, 110, 113; *La Double inconstance*: 105, 106-108, 109 e n, 110 e n, 111, 113, 114; *La Fausse Suivante*: 110 e n, 113; *L'Ile des esclaves*: 101, 104, 110n, 112; *L'Ile de la raison ou les petits hommes*: 112; *Le Jeu de l'amour et du hasard*: 111, 114; *La Nouvelle colonie ou la ligue des femmes*: 110n, 112; *Le Père prudent et équitable*: 111n; *La Surprise de l'amour*: 108, 109, 110n, 114; *La vie de Marianne*: 213.
 Marlowe, Christopher: 181.
 Marsini, Silvestro: 285 e n, 286, 296.
 Martello, Pier Jacopo: 9, 53-54, 65, 71, 73-74, 159-160, 161n, 162n, 168-169, 178, 320, 327; *Adria*: 160; *Che bei pazzi*: 159n, 169; *Della tragedia antica e moderna*: 72, 74, 327; *Del verso tragico*: 161n; *Femia sentenziato*: 160; *Ifigenia in Tauris* (o *in Tauride*): 73, 160, 237; *Il piatto di H.*: 163; *Rachele*: 73, 160, 237; *Il segretario Cliternate al Barone di Corvara di Satire libro*: 163n,

- 165; *Lo starnuto di Ercole*: 159 e n, 161.
- Martin, Christophe: 105-106, 108 e n, 112n, 114.
- Martin, René: 180.
- Mascardi, Agostino: 260, 261 e n, 262 e n, 264-266.
- Mastraca, Stelio: 81-82.
- Mattarucco, Giada: 169.
- Mattei, Saverio: 91-92.
- Matteucci, Anna Maria: 35-36.
- MattiuZZi, Antonio (detto Collalto): 211, 212n.
- Mauro, famiglia: 32.
- Mazza, Angelo: 90-92.
- Mazzuchelli, Gianmaria: 149 e n, 157.
- Mecacci, Enzo: 169, 312.
- Medebach, Girolamo: 167.
- Medici, Cosimo III de, Granduca di Toscana: 163.
- Medici, Ferdinando Maria de: 166, 302.
- Medici, Mattias de: 163.
- Melai, Maurizio: 48, 251.
- Melani, Alessandro: 329-330, 333.
- Mellace, Raffaele: 183, 208.
- Melzi, Gaetano: 286, 296, 213.
- Memmo, Bernardo: 71.
- Menzi, Gaetano: 149n, 157.
- Merimée: 331.
- Metastasio: 17-19, 77 e n, 78, 79n, 80, 81 e n, 82 e n, 83, 84 e n, 85n, 86n, 87, 88 e n, 89 e n, 90 e n, 91, 92n, 93, 180, 181, 203 e n, 208, 237-238, 252, 308 e n, 311, 318, 325, 327; *Attilio regolo*: 81, 85-86; *La clemenza di Tito*: 85; *Demetrio*: 79 e n, 85; *Demofoonte*: 29, 31, 81, 85; *Didone abbandonata*: 173, 176, 249, 315, 317; *Estratto dell'Arte poetica di Aristotele*: 9, 77-80 e n, 81-84, 86, 87-89 e n, 90-93, 318; *Osservazioni sul teatro greco*: 79, 82n, 92; *Siface*: 245; *Siroe di Persia*: 308 e n, 312.
- Michiel, Polo: 275n.
- Miggiani, Maria Giovanna: 245, 249-250, 252.
- Miglierina, Stéphane: 248n, 252.
- Miglioli, Nastasia: 67.
- Milan, Gabriella: 349 e n, 356.
- Milesi, Francesco: 21, 36.
- Minati, Nicolò: 270n.
- Minelli, Giovan Battista: 306.
- Miti, Pompilio: 250.
- Moland, Louis: 349.
- Molière, Jean Baptiste Poquelin, dit: 54, 55 e n, 56, 57 e n, 60 e n, 61, 63 e n, 64, 65, 66, 68, 110, 113, 164, 166n, 220, 290n, 293, 329, 331-332; *L'Amour médecin*: 60; *Amphitryon*: 58; *L'Avare*: 59, 61 e n, 289, 290; *Le Bourgeois gentilhomme*: 290; *La Comtesse d'Escarbagnas*: 58; *L'École des femmes*: 58, 60; *L'École des maris*: 58-60, 63; *L'Étourdi*: 58; *Les Fâcheux*: 59; *Les Femmes savantes*: 58; *Les fourberies de Scapin*: 164, 285; *George Dandin*: 59, 164n; *L'Impromptu de Versailles*: 362; *Le Malade imaginaire*: 111, 337; *Le Misanthrope*: 58, 68; *Monsieur de Pourcegnac*: 164, 285; *Les Précieuses ridicules*: 164; *Princesse d'Élide*: 59-60; *Le Tartuffe*: 60, 164, 283, 291.
- Molinari, Cesare: 21, 36.
- Molinari, Isabella: 304, 305 e n, 312.
- Mondini, Tommaso: 44 e n, 45.
- Moniglia, Giovanni Andrea: 270n, 283n, 295, 296, 319.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de: 100.
- Monteverdi, Claudio: 185n, 208, 309.
- Montfleury, Antoine-Jacob: 164, 290n.
- Monti, Laura: 9, 183-185, 188-191, 194, 203.
- Monval, Georges: 63, 65.
- Morando, Simona: 259n, 266.
- Morelli Timpanaro, Maria Augusta: 349, 350 e n, 354n, 356.
- Morelli, Giovanni: 208.

- Moretti, Maria Rosa: 271, 280.
 Moretti, Pietro: 40.
 Morosi, Giovanni Maria (*Morosino*): 306.
 Moscardini, Paolo: 173.
 Moureau, François: 248n, 252.
 Muraro, Maria Teresa: 21 e n, 22, 35, 36, 37, 209, 244, 251, 294.
 Muratori, Lodovico Antonio: 53, 54n, 55 e n, 56 e n, 59, 62 e n, 65-69, 71, 74-75, 160, 163, 169, 225, 315.
 Nani, Battista: 257, 257n.
 Nardo, Chiara: 316, 327.
 Navesi, Bonaventura: 250.
 Nelli, Jacopo Angelo: 10, 166, 185, 216, 359-364; *La serva padrona*: 183, 205, 208, 290 e n; *La suocera e la nuora*: 361, 362, 364; *Il Pasquale*: 290n.
 Neri, Anna: 180.
 Nicastro, Guido: 244.
 Nieden (zur), Gesa: 204, 253.
 Noce, S. Hannibal: 65, 74, 169.
 Nyerges, Lászlo: 244.
 Oliva, Francesco: 207.
 Oliva, Marilù: 173, 181.
 Oliveri, Franco Paolo: 276n, 277n, 280.
 Omero: 78.
 Orazio: 62, 63n, 78, 79, 90n, 141n, 217n, 238, 262n, 352 e n, 356.
 Orefice, Anastasio: 184, 186, 204-205.
 Orefice, Antonio: 205.
 Óriol, Elodie: 306n, 312.
 Orsatto, Giovanni: 249, 251.
 Orsi, Giovan Gioseffo: 54 e n, 65, 71, 160, 162.
 Ortolani, Giuseppe: 19, 48, 169, 205, 212 e n, 213 e n, 220, 280, 355n, 356.
 Ottoboni Serbelloni, Maria Vittoria: 349n, 350.
 Ottoboni, Pietro: 23-24, 35, 164, 302, 305, 315, 319 e n, 320 e n, 321-322, 325-327; *Adonia*: 315, 320n, 321, 326; *Amore eroico tra i pastori*: 319.
 Ottonelli, Giovan Domenico: 16, 19.
 Over, Berthold: 253.
 Ovidio: 173, 179, 181.
 Padoan, Giorgio: 244.
 Paitoni, Giacomo Maria: 155n, 157.
 Palaprat, Jean de: 164.
 Pallavicino, Carlo: 174, 180, 273.
 Palomba, Antonio: 190-192, 194, 208.
 Pancheri Roberto: 21, 36.
 Pandolfi, Vito: 348.
 Paperini (edizione): 168, 277 e n, 278.
 Paratore, Ettore: 181.
 Pariati, Pietro: 166.
 Parisi, Antonio: 62n, 66-68, 70, 75.
 Pasquali (edizione): 39, 44, 159n, 166n, 168, 219-220, 238, 273-274, 277 e n, 278.
 Pasquali, Giovan Battista: 286, 293.
 Pasqualigo, Benedetto: 120n, 146.
 Pasquini, Bernardo: 275n, 324.
 Pasquini, Giovanni Claudio: 83-86, 307, 308n, 312.
 Patrizi, Paolo: 312.
 Pavino, Alvise: 165.
 Pavis, Patrice: 359n, 364.
 Pazzini Carli, Vincenzo: 165, 283-284, 285 e n, 286, 289, 293-296.
 Pecci, Giovanni Antonio: 286.
 Pecori, Bernardo: 351 e n.
 Pelli Bencivenni, Giuseppe: 353, 356.
 Perfetti, Laurenzia: 69n, 165.
 Pergolesi, Giovanni Battista: 183, 190, 205, 208-209, 290n.
 Perrelli, Franco: 19, 21n, 36.
 Perrucci, Andrea: 16-19, 185n, 190, 204, 208.
 Pescetti, Giovan Battista: 250, 252.
 Pestelli, Giorgio: 35, 37, 205.
 Petrarca, Francesco: 179.
 Petrolli, Caterina: 306 e n.
 Petroni, Riccardo: 162n.
 Piazza, Giovanni: 296.
 Piccinni, Nicola: 238.
 Piccolomini, Alessandro: 287.
 Piccolomini, Francesco: 164.

- Piedz, Anna Maria de (*Mariuccia*): 306 e n.
 Pieri, Marzia: 9, 19, 159 e n, 160, 163n, 169, 303, 305n, 312.
 Pietropaolo, Domenico: 117n, 146, 151, 153, 155, 157.
 Pigozzi, Marinella: 22n, 36.
 Pilo, Giuseppe Maria: 31, 36.
 Pindaro: 91.
 Pini Moro, Donatella: 245, 252.
 Piovene, Agostino: 117, 120n, 138n, 140n, 146, 250.
 Piperno, Franco: 183n, 190, 208.
 Pirrotta, Nino: 185n, 208, 333.
 Pitarresi, Gaetano: 206-207.
 Placella, Vincenzo: 118n, 131n, 146.
 Plagnol-Diéval, Marie-Emanuelle: 349n.
 Plauto, Tito Maccio: 59, 61, 211, 213, 220, 264.
 Politi, Adriano: 287.
 Pollarolo, Antonio: 250, 304.
 Polonia, Maria Amalia di: 31.
 Polonia, Maria Casimira di: 35.
 Pompilio, Angelo: 185n, 205, 250.
 Porcelli, Maria Grazia: 110n, 111n, 112n, 114.
 Porticelli, Franca: 36.
 Povoledo Elena: 21 e n, 22, 31, 35-36.
 Pozzi, Egidio: 247n, 252.
 Pozzo, Andrea: 21, 24-25, 35-37.
 Profeti, Maria Grazia: 252, 280-281, 348, 364.
 Prota, Ignazio: 184, 204.
 Prunières, Henry: 271, 280.
 Pseudo-Longino: 92.
 Pulteney William: 67.
 Purcell, Henry: 173, 180.
 Quadrio, Francesco Saverio: 71, 258 e n, 266.
 Quinault-Dufresne, Abraham-Alexis: 66, 287.
 Quintili, Paolo: 225n, 235.
 Rabboni, Renzo: 72, 75, 349, 356.
 Racine, Jean: 61, 68, 74, 163-164, 237, 293, 321.
 Radermacher, Sabine: 310, 312.
 Rak, Michele: 189n, 208.
 Ramond, Catherine: 349n.
 Rangoni, Giovanni Claudio: 67.
 Rausa, Giuseppe: 306 e n, 311.
 Re, Vincenzo: 32.
 Reardon, Colleen: 300, 302 e n, 303, 304 e n, 309, 313.
 Regnard, Jean-François: 164n, 225, 227-230, 235, 251-252.
 Ricca, Silvia: 327.
 Ricci, Corrado: 21n, 36.
 Ricciardi, Giovanni Battista: 65, 216, 266, 275, 330.
 Riccoboni, Antonio: 62n, 66, 264n.
 Riccoboni, François Antoine Valentin: 65.
 Riccoboni, Luigi: 10, 53, 54 e n, 55 e n, 56n, 58, 62 e n, 65-70, 71 e n, 72-75, 99-100, 106, 160, 225n, 226 e n, 227-228, 234-235, 237 e n; *Dissertation sur la tragédie moderne*: 9, 67, 70-74; *Il giocatore*: 10, 225-228 e n, 229-230, 234-235; *Histoire du Théâtre Italien*: 55, 66, 67-68, 70, 72, 75; *Le liberal malgré lui*: 72; *Nouveau Théâtre*: 55, 66; *Observations sur la comédie et sur le genie de Molière*: 54, 55 e n, 56, 57 e n, 58 e n, 59, 60 e n, 61 e n, 62 e n, 63-64, 66, 68; *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*: 64, 68, 226n, 235; *De la Réformation du théâtre*: 56, 66.
 Riga, Pietro Giulio: 81, 92.
 Rigamonti, Antonella: 233, 235.
 Righini, Pietro: 32.
 Rinieri, Anton Francesco: 286.
 Rinuccini, Ottavio: 185n, 261.
 Risatti, Rudi: 21, 36-37.
 Riva, Giuseppe: 67-68, 88.
 Riviera, Domenico: 322.
 Robinson, Michael Finlay: 189n, 208.

- Rodda, Giordano: 10, 88, 92, 257, 266, 269n, 276n, 277n, 279, 280.
 Rodler, Lucia: 257n, 259n, 266.
 Rodríguez Gómez, Inés: 10, 237, 347-348.
 Rodríguez Mayán, Enma: 9, 117.
 Rolandi, Ulderico: 245, 252.
 Rolli, Paolo Antonio: 67, 68, 284n.
 Romaniello, Giovanni: 186.
 Romero Muñoz, Carlos: 245, 252.
 Ronconi, Alessandro: 352n, 356.
 Rosa, Salvator: 330, 333.
 Rosand, Ellen: 309, 313, 331, 333.
 Rose, Margaret A.: 120n, 121n, 126n, 134n, 147.
 Rospigliosi, Giulio (Clemente IX): 263, 329.
 Rossano, Giovan Giacomo: 260n, 262n.
 Rosselli, John: 183, 208.
 Rossi, Franco: 36, 37.
 Rossi, Giuliano: 271 e n.
 Rousseau, Jean-Baptiste: 55 e n, 68.
 Rousseau, Jean-Jacques: 112n, 240.
 Rousset, Jean : 105, 107, 108 e n, 109n, 114.
 Rovatti, Giuseppe: 88, 89 e n, 92.
 Rubellin, Françoise: 61, 66, 104, 109n, 114.
 Rucellai, Giulio: 349, 350 e n, 351-352, 353 e n, 354 e n, 355 e n, 357.
 Ruffini, Franco: 22n, 36.
 Ruspoli, Francesco Maria: 165, 305n, 306 e n.
 Russo, Emilio: 313.
 Russo, Francesco Paolo: 207.
 Ruta, Maria Caterina: 245, 252.
 Sabatini, Bernardo: 22n.
 Sacchini, Antonio: 238.
 Sacco, Antonio: 39, 41, 45 e n, 46 e n, 48.
 Sacco, Gaetano: 40, 45n.
 Saddumene, Bernardo: 184, 186, 188, 209.
 Sala Di Felice, Elena: 77 e n, 93, 180.
 Sala, Maria: 181.
 Salerno, Antonella: 228, 235.
 Salerno, Maura Francesca: 329, 333.
 Salvini, Anton Maria: 327, 354 e n, 357.
 Salviucci Insolera, Lydia: 21, 35.
 Sani, Bernardina: 162n, 169.
 Santangelo, Giovanni Saverio: 164, 169.
 Sarro, Natale Domenico: 308.
 Savoia, Eugenio di: 327.
 Savoia, Vittorio Amedeo III: 35.
 Scala, Flaminio: 46.
 Scaligero, Giulio Cesare: 77.
 Scannapicco, Anna: 184n, 209, 272, 276n, 279, 280.
 Scarlatti, Alessandro: 316, 322-323, 333.
 Scarlatti, Domenico: 284n; *La Dirindina*: 161, 166, 284n, 285, 287, 291, 294-296, 304, 311, 313; *L'Ambleto*: 166.
 Scherillo, Michele: 189n, 209.
 Schnapper, Antoine: 36.
 Scioli, Stefano: 180.
 Selmi, Elisabetta: 77 e n, 92-93.
 Servio: 175.
 Sevin, Pierre Paul: 329.
 Silvani, Francesco: 205, 308, 313.
 Simonelli, Pino: 189n, 209.
 Simoni, Renato: 212.
 Sinibaldi, Giacomo: 319.
 Sinisi, Silvana: 21n, 36.
 Sodano, Giulio: 207.
 Sofocle: 117, 136n, 142, 146.
 Sommer Mathis, Andrea: 37.
 Sparacello, Giovanna: 48, 251.
 Spaziani, Marcello: 169, 246, 248, 251-252.
 Spinola, Giovanni Andrea: 10, 267 e n, 268-269, 270n, 271, 272n, 273, 276, 280; *Amare e fingere, o sia il Prasimene*: 267; *Ariodante*: 267, 268, 270 e n, 279-281; *Il cuore in volta, il cuore in scena*: 267, 271, 281; *Divoti affetti di*

- un'anima verso Dio*: 271, 281; *Europa*: 267, 269, 270, 272 e n, 281; *Gl'incanti di Ismeno*: 267, 270n; *Odoacre e Teodorico*: 267; *La perfidia fulminata da Sansone con le ruine del tempio de' Filistei*: 267-268; *Lo stoico cristiano*: 271, 281.
- Staffieri, Gloria: 185n, 209, 320, 327.
 Stampiglia, Silvio: 319.
 Stampini, Ettore: 181.
 Stewart, Pamela D.: 244.
 Stiffoni, Gian Giacomo: 48, 284n, 296.
 Stradella, Alessandro: 205, 274, 275n, 279, 333.
 Strambi, Beatrice: 305, 313.
 Striggio, Alessandro: 261.
 Strinati, Malatesta: 316-317.
 Strohm, Reinhard: 183, 189, 209.
 Sullivan, Henry W.: 353, 357.
 Svezia, Cristina di: 324, 326, 329, 332.
 Tammaro, Ferruccio: 245n, 252.
 Tasso, Torquato: 78, 237, 265n; *Aminta*: 264; *Il re Torrismondo*: 264; *Goffredo*: 81.
 Tassoni, Alessandro: 263, 266.
 Tate, Nahum: 173.
 Tatti, Silvia: 10, 251, 315-317, 322, 327.
 Tavazzi, Valeria: 10, 117 e n, 130, 140n, 144n, 147, 155n, 156-157, 245, 247, 253.
 Taviani, Ferdinando: 16, 19, 183n, 209.
 Tcharos, Stefanie: 327.
 Tedesco, Anna: 267-268, 281.
 Tegia, Francesco del: 320.
 Teofrasto: 259n.
 Terenzio, Afro Publio: 61, 71, 87n, 349.
 Terruccio, Giovan Battista: 286.
 Tertulliano: 176.
 Tescari, Onorato: 181.
 Tessitore, Vittoria: 179.
 Testaverde, Annamaria: 15, 19.
 Therault, Suzanne: 19.
 Tirso: 316, 329, 331.
 Tofano, Sergio: 15, 19, 20.
 Tolommei, Claudio: 286.
 Tomassetti, Isabella: 252.
 Tongiorgi, Duccio: 18, 93.
 Torelli, Jacopo o Giacomo: 21, 36.
 Torselli, Elisabetta: 303, 307, 313.
 Toso, Fiorenzo: 269, 277n, 281.
 Toso, Giorgio: 277n, 281.
 Trapassi, Leopoldo: 80, 203n.
 Trinchera, Pietro: 191, 194, 207, 209.
 Trissino, Giovan Giorgio: 211, 213, 237, 264.
 Troiano, Angelo Antonio: 185, 204.
 Troy, Charles E.: 183n, 209.
 Tufano, Lucio: 86 e n, 87n, 90, 93, 157, 183n, 189n, 209.
 Tullio, Francesco Antonio: 17, 20.
 Turchi, Roberta: 10, 19, 48, 169, 218n, 220, 231n, 233n, 235, 244, 280, 296, 349 e n, 354n, 356, 357.
 Turner, Robert: 181.
 Tynjanov, Jurij Nikolaevič: 149, 158.
 Ubersfeld, Anne: 106n, 114.
 Ugurgieri Azzolini, Isidoro: 287n.
 Ungaretti, Giuseppe: 181.
 Vagni, Giacomo: 320, 327.
 Valaresso, Zaccaria: 9, 62, 66, 117 e n, 118 e n, 120 e n, 121-122, 125-127, 130, 133, 135, 137n, 138, 140, 144 e n, 146-147, 150-151, 153, 155 e n, 157, 158.
 Vallisneri, Antonio: 71.
 Van Wittel, Gaspare: 24.
 Vangelista, Orfeo: 31, 37.
 Vazzoler, Franco: 48, 245n, 251, 253, 261n, 266-267, 269-270, 279, 281, 284, 297.
 Vega Carpio, Lope de: 220, 263, 337 e n, 338-339, 340 e n, 341-345, 347-348.
 Vencato, Anna: 48, 296, 356.
 Vendramin, (famiglia e teatro e): 21, 167, 250.
 Vendramin, Francesco: 276n.
 Venexian, Saverio: 172.
 Veronese, Giacomina: 103.

- Verri, Pietro: 167, 349n, 350, 354, 357.
 Vescovo, Piermario: 9, 40, 44, 45n, 47-49, 65, 159n, 170, 211, 215n, 216n, 220-221, 230n, 231n, 235, 244, 275, 280-281, 337n, 348.
 Viale Ferrero, Mercedes: 21n, 23-24, 31-33, 35-37.
 Vicentini, Tommaso: 99, 100.
 Villifranchi, Giovanni Cosimo: 238, 275n.
 Vinci, Leonardo: 184, 206, 209.
 Virgilio, Publio Marone: 78, 173, 177, 181, 264.
 Vitalba, Antonio: 350.
 Vivaldi, Antonio: 208, 247, 250, 252.
 Volek, Tomislav: 180.
 Voltaire (Arouet, François-Marie): 63, 65-66, 114, 167, 240, 275, 349n, 352.
 Walker, Thomas: 268, 271, 279.
 Warholm Haugen, Marius: 228n, 233, 235.
 Weaver, Robert Lamar: 351, 357.
 Winter, Susanne: 10, 359, 360n, 361n, 364.
 Witzenmann, Wolfgang: 205.
 Woyke, Saskia M.: 207.
 Wright Weaver, Norma: 351, 357.
 Yordanova, Iskrena: 337.
 Zaccaria, Michela: 69, 75.
 Zandrino, Barbara: 264, 266, 269n, 281.
 Zane, Cristoforo: 71.
 Zanerini, Antonia: 103.
 Zanlonghi, Giovanna: 296
 Zanon, Tobia: 117n, 118n, 120n, 147.
 Zanotti Cavazzoni, Giampietro: 69n, 173-174, 176, 177 e n, 178-181; *Coriolano*: 173n, 177; *Didone*: 173 e n, 177, 181; *L'ignorante presuntuoso*: 177, 180.
 Zappata, Giuseppe Pietro: 35.
 Zappi, Giambattista Felice: 69n, 316, 322, 323, 325.
 Zeno, Apostolo: 71, 149, 160, 163, 166, 169, 237-238, 265, 304-305, 311, 313, 315, 319.
 Zinanni, Anna: 185n, 204.
 Zucchi, Enrico: 303, 313, 317, 318, 320 e n, 327.
 Zugasti, Miguel: 347n, 348.
 Zur Nieden, Geza: 204, 253.

