

6.

Le feste sabaude del Seicento nelle illustrazioni di Tommaso Borgonio Cristina Santarelli



Figura 57. Tommaso Borgonio, illustrazione per *La Fenice rinovata*, «Balletto dei Popoli d'Arabia, entrata degli Hiermini» (1644), Biblioteca Nazionale (q.v. 63, f. 27), Torino.

Nei primi decenni del Seicento il *balletto melodrammatico* fu rapidamente soppiantato dal cosiddetto *ballet à entrées*, che dalla Francia penetrò in Italia attraverso la corte di Torino: la lezione d'oltralpe venne assimilata presso i Savoia dal conte Filippo San Martino d'Agliè¹, uomo politico, poeta, compositore, strumentista e soprattutto instancabile organizzatore di feste e balletti, il quale seppe abilmente amalgamare il retaggio francese con la tradizione coreutica italiana. A testimonianza dei fastosi spettacoli che ebbero luogo in Piemonte tra il 1640 e il 1681, al tempo cioè delle Madame Reali Cristina di Francia (1606-1663) e Giovanna Battista di Savoia Nemours (m. 1724), sopravvivono le relazioni degli storiografi e dei cronisti, i libretti e in qualche caso le musiche, ma soprattutto i tredici codici scritti e miniati da Tommaso Borgonio e conservati attualmente presso la Biblioteca Reale e la Biblioteca Nazionale di Torino, i quali traducono visivamente la sontuosità degli apparati riproducendo testi, scene, personaggi, costumi e coreografie di altrettanti balletti, caroselli e opere in musica: spettacoli di gusto immaginifico, espressioni di un ambiente intellettualmente raffinatissimo cui prendevano parte, in veste di attori, danzatori e torneanti, i principi e i personaggi della corte e che spesso servivano a illustrare, sotto il velo dell'allegoria, gli indirizzi di politica estera, a stipulare contratti matrimoniali, a ricordare diritti ereditari o giustificare pretese territo-

Cristina Santarelli, *Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino*

¹ Distintosi durante l'assedio di Verrua del 1625, Filippo d'Agliè (1604-1667) entrò a Corte nel 1627 quale gentiluomo di camera del principe cardinale Maurizio e ben presto divenne il favorito di Madama Cristina; dopo il 1631 prese parte attiva alla vita politica del ducato e nel 1640 fu arrestato per ordine di Richelieu durante la guerra franco-piemontese contro la Spagna, scontando due anni di prigionia. Quanto alla sua poliedrica attività artistica, egli seguì la strada tracciata dallo zio Ludovico (1578-1646), poeta e librettista, autore di melodrammi, favole pastorali e drammi sacri (*Alvida*, *La Caccia*, *La Zalizura*, *Le Trasformazioni di Millefonti*, *S. Eustachio*), nonché ideatore della maggior parte dei balletti, tornei, mascherate e caroselli organizzati alla Corte dei Savoia tra il 1585 e il 1619; cfr. a tale proposito il saggio di M.M. MCGOWAN, *Les princes de Savoie et les fêtes au début du XVII.e siècle*, «Revue d'histoire du théâtre» III (1970), p. 205 ss.

riali. Alle smaglianti tavole del Borgonio aggiunge pregio l'opera del lionese Claude-François Ménéstrier (1631-1705), figura tipica della cultura erudita del Seicento, maestro di retorica, studioso di araldica ed esperto di problemi di regia, autore di tre monumentali trattati in cui riserva un'entusiastica attenzione alle feste e agli spettacoli allestiti alla corte dei duchi e dei principi di Savoia nel periodo compreso fra il 1346 e il 1669 e dai quali traspare in generale la tendenza a considerare esemplare tutto ciò che viene dall'Italia, «qui a toujours esté la mère de la Politesse, & des beaux Arts», e in particolare dal Piemonte². Le trame dei balletti si ispiravano ad avvenimenti contemporanei, esposti per mezzo di simboli concettosi e di meditate allusioni; ideatori delle scenografie e delle decorazioni furono quegli stessi architetti che proprio allora andavano rinnovando il volto urbano di Torino, principalmente Carlo di Castellamonte e il figlio Amedeo, costruttore del Palazzo Reale, oltre a Carlo Morello, Francesco Lanfranchi e Francesco Baroncelli; così nelle scene sono inseriti, talora anacronisticamente rispetto al contesto drammatico, ambienti e luoghi realmente esistenti, dal Castello del Valentino alla Vigna di Madama Reale, da piazza Castello con la chiesa di San Lorenzo terminata dal Guarini nel 1680 alla Venaria Reale. Quanto agli orientamenti estetici degli spettacoli, essi si rifacevano al pensiero del più celebre letterato e storico piemontese del tempo, Emanuele Tesauro (1591-1675), autore dell'arguto *Cannocchiale aristotelico*, in cui leggiamo che «Feste, Giostre, Balletti e Mascherate [...] altra cosa non sono che Imprese vive e Metafore animate»: una simile convinzione bastava a giustificare la prodigalità dei regnanti sabaudi nell'allestimento di apparati che mobilitavano schiere di artigiani (tappezzieri, stuccatori, minusieri, intagliatori, orafi, armaioli, sarti, giardinieri, ecc.), dando notevole incremento alla vita economica della città.

Nato forse intorno al 1620, il Borgonio risulta essere in servizio presso la corte fin dal 1649; nel 1652 viene nominato segretario di Carlo Emanuele II, nel 1655 aiutante di Camera, nel 1670 consigliere e segretario di Stato, nel 1673 maestro da scrivere del principe di Piemonte Vittorio Amedeo, infine nel 1675 blasonatore. I fregi calligrafici, i disegni a penna e le illustrazioni dei preziosi codici sono riproduzioni eseguite dopo le feste, da cui emergono uno straordinario virtuosismo pittorico e una vertiginosa opulenza ornamentale, intessuta di grottesche manieristiche, di citazioni archeologiche, di viluppi vegetali quasi arcimbolideschi: un universo ridotto «a geroglifici e figure», come insegnava il Tesauro. Sarebbe tuttavia

² Gran parte del materiale contenuto nei trattati di C.F. MÉNESTRIER (*Traité des Tournois, Joustes, Carrousels, et autres spectacles publics*, Lyon 1669; *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris 1681; *Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*, Paris 1682) è stato raccolto da G. PIZZI nel volume *Repertorio di feste alla corte dei Savoia (1346-1669)*, Torino 1973. Sull'argomento segnaliamo inoltre i seguenti studi: G. TANI, *Le comte d'Agliè et le Ballet de Cour en Italie*, in *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Paris 1956; M. VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino 1965; EAD., *Maurizio di Savoia e Filippo d'Agliè*, «Antichità Viva» IV (1966), pp. 7-22; M.M. MCGOWAN, *Les Fêtes de Cour en Savoie. L'oeuvre de Philippe d'Agliè*, «Revue de la Société d'Histoire du Théâtre» XXII (1970), pp. 181-241; M.-T. BOUQUET, *Storia del Teatro Regio di Torino*, I: *Il Teatro di Corte*, Torino 1976.

inutile cercare nelle figurette stilizzate dei ballerini, animate da un chiaro gusto per la simmetria, la trascrizione fedele dei passi di danza utilizzati nel corso delle rappresentazioni, trattandosi di ricostruzioni documentarie fatte a tavolino, ben lontane dalla spontaneità dell'evento reale. Anche la componente musicale rispondeva a criteri alquanto stereotipati: l'arrivo in scena di una divinità era annunciato da un coro polifonico sostenuto da un insieme strumentale destinato a rinforzarne l'effetto grandioso; analogamente, l'apoteosi finale prevedeva sempre la presenza di macchine, danze maestose e concerti di voci e strumenti. Il fluire della vicenda era scandito ritmicamente da dialoghi, brani solistici in forma di arie, madrigali o duetti e interventi corali, ma ovviamente il successo dello spettacolo riposava in massima parte sull'impatto visivo provocato dalla fantasiosa varietà dei costumi e delle figure di danza, studiate in modo da adattarsi ai personaggi e ai sentimenti espressi dal testo. Dall'analisi dei singoli lavori, si ricava l'impressione che tanto le giostre, i combattimenti a piedi e a cavallo, i balletti burleschi e quelli equestri, quanto le feste sull'acqua e gli intermedi destinati alle *pièces* teatrali e ai banchetti, rispondessero a un'unica formula, vale a dire un seguito di episodi più o meno lunghi e complessi su un argomento conosciuto. Le possibilità drammatiche latenti in questo tipo di rappresentazioni non vennero in ogni caso esplorate dal coreografo piemontese, cui premeva mettere in rilievo altri elementi, ad esempio la potenza militare di un principe o la sua grandezza morale, attraverso la scelta del mito o del personaggio appropriato, nel quale i raffinati e colti spettatori potessero ravvisare senza esitazioni il loro sovrano e riconoscerne la munificenza.

Il più antico tra gli spettacoli di corte riprodotti nei magnifici atlanti torinesi è *Hercole e Amore*, andato in scena nel castello di Chambéry il 10 febbraio 1640 in occasione del genetliaco di Cristina di Francia e da leggersi nel quadro dei reiterati tentativi di riconciliazione tra la prima Madama Reale e i cognati Maurizio e Tommaso, che le contestavano il diritto alla reggenza per il figlio minore; citato dal Ménéstrier come esempio di balletto *plaisant* «où regne le Ridicule, & dont l'invention est semblable à celle des farces & des plaisanteries» ma al tempo stesso inteso di riferimenti alla situazione contingente, esso sottintendeva un chiaro appello alla pace e alla concordia, nel rispetto di quei criteri propagandistici che già avevano informato l'intermedio rinascimentale [fig. 58]. L'allusione politica appare trasparente fin dalla scelta dei protagonisti: il personaggio di Amore venne infatti interpretato dal piccolo Carlo Emanuele «con capigliera bionda coronata di fiori, ignudo se non quanto lo copre una rete di lama d'argento», la cui comparsa sulla scena, finalizzata a «rapire col ballo non meno gl'occhi che i cuori», era accompagnata dai seguenti versi: «Il bellissimo viso / il dolcissimo riso / sono elementi d'animate faci / sono fucine d'amorosi baci».

In un clima decisamente più disteso ebbe luogo il balletto successivo, *La Fenice rinnovata*, danzato a Fossano il 9 febbraio 1644 poco dopo il ritorno dalla prigione



Figura 58. Tommaso Borgonio, illustrazione per *Hercole e Amore*, «Balletto degli Amori» (1640), Biblioteca Reale (St. p. 952, f. 41), Torino.



Figura 59. Tommaso Borgonio, illustrazione per il *Dono del Re del Alpi a' Madama Reale*, «Balletto dei Popoli habitatori» (1645), Biblioteca Nazionale (q.v. 60, f. 38), Torino.

fuoco prende» [fig. 57].

Un chiaro messaggio celebrativo e patriottico si coglie invece nello spettacolo con il quale la corte festeggiò l'anno seguente il natalizio di Madama Reale, il *Dono del Re del Alpi*, svoltosi con grande solennità al Castello di Rivoli. Il balletto che seguiva la cena, articolato in otto momenti, costituisce un vero repertorio di usi, costumi e mestieri popolari delle varie province del ducato nel Seicento: i contadini, le pastorelle, i pescatori e i cacciatori che si alternano sulla scena dichiarando la loro fedeltà a Cristina appartengono infatti alla realtà sociale del tempo, colta con felice immediatezza («[...] le Duc de Savoye fit paroître toutes les provinces de ses Etats conduites par le Devoir, le Respect & l'Amour filial, & chacune d'elles fit son presente à Madame Royale mere du Duc [...] Tous les garçons ensemble de diverses Nations, firent le grand Ballet, par lequel finit cette Fête l'une des plus spirituelles & des mieux entendues que l'on eut encore vûes»³). Il momento culminante era costituito dal *Balletto dei Popoli habitatori* [fig. 59], una danza acrobatica forse presa a prestito da qualche tradizione folklorica locale («Ancorché venuti da vari paesi [...] hora uniti insieme con riverenza, e amore fanno insieme un balletto, mostrando la loro allegria con varij salti sù i bastoni, con mutanze straordinarie, in modo che lasceranno sospesi gli animi, se in loro sij maggiore ò il giubilo, ò la maestria»); dopo una carola eseguita dalle donne nei loro variopinti costumi regionali, chiudevano il balletto la sfilata dei duchi di Savoia e l'apparizione di Carlo Emanuele II su un carro d'argento, secondo le linee di quella esaltazione dinastica inaugurata sul versante letterario dalle *Storie* di Filiberto Pingone e dai versi del Marino per il *Balletto delle Muse* e che aveva trovato il suo equivalente figurativo nelle pitture ad affresco della galleria dello Zuccari, in quelle del Morazzone al Castello di Rivoli e nella decorazione del Palazzo Reale di Torino.

Il 20 giugno 1645 l'undicesimo compleanno del duca, rientrato in Piemonte

³C.F. MÉNESTRIER, *Des représentations en musique* cit., p. 314.

di Filippo d'Agliè, allora ministro, in seguito alla morte del cardinale Richelieu. Preso a prestito da un panegirico che il Tesauro aveva dedicato nel 1632 a Madama Reale in occasione della nascita del primo figlio Francesco Giacinto, morto prematuramente nel 1638, l'argomento allude alla duchessa, indicata «quasi nuova Fenice fattasi specchio nel Sole nascente del glorioso Figlio» che «sorgendo dalle ceneri delle discordie e dell'armi [...] apporta nuove felicitadi, et allegrezze al mondo». Encomio discreto e al tempo stesso divagazione galante, la rappresentazione esordisce con le entrate dei tre tempi Passato, Presente e Avvenire, mentre nella seconda parte l'Eternità convoca alla danza i popoli d'Arabia, «la quale [...] nutre fra le odorate selve la Fenice»: abbiamo qui un esempio di quel gusto per l'esotismo di maniera che ritorna come una costante nelle feste di corte secentesche quale fiabesco contraltare alle impegnative allegorie politiche. La quinta entrata del balletto raffigura gli Hiermini, impersonati dal conte d'Agliè e dal marchese Carlo Isnardi di Caraglio: «Conducendo Scimie, Papagalli e altri uccelli, i quali nascono in quelle contrade, vestiti di penne all'Indiana, leggiери nell'habito e nel ballo, quasi imitano il volo della Fenice, con un gran ventaglio pure di penne in mano», mentre il relativo quaternario recita: «Qui dove a tanti rai l'aria s'accende / opportuno il ventaglio habbiamo portato / e pur cresce la vampa oltre l'usato / Ah, che forza da l'aure il

dopo sei anni di lontananza, venne celebrato con particolare solennità al Castello del Valentino, già residenza di Vittorio Amedeo e Cristina di Francia, con il carosello *L'Oriente Guerriero e Festeggiante*, metafora eroica riconducibile al genere delle feste a cavallo che tanta fortuna ebbero presso la corte sabauda⁴. Il torneo prevedeva lo scontro di quattro squadre, i cui costumi sono descritti e disegnati con la consueta ingegnosità grafica dal Borgonio, quasi si trattasse di emblemi araldici: i Turchi di Hibrain «in habito di color celeste arabescato a gran fiorami d'oro», gli Heroi Subalpini di Rodalpino «di incarnato e bianco [...] guarnito di pizzetti d'argento», gli Arabi di Abdalamiro con «abito giallo arabescato», infine gli eroi Transalpini di Teomindoro «di bianco e guarniture d'argento». In questo come negli altri codici, i nobili che presero parte alla giostra sono stati raffigurati senza alcun tratto distintivo che ne consenta l'identificazione, semplici manichini rivestiti di abiti sfarzosi e irrigiditi in pose convenzionali. A partire da *L'Oriente Guerriero e Festeggiante* l'Agliè tenderà a comporre i suoi spettacoli secondo due generi antinomici, quello «ridicolo» e quello «heroico», ma in ogni caso sempre con un fine didascalico e moraleggiante. Tra i balletti cosiddetti ridicoli va senz'altro annoverato il *Tabacco*, rappresentato nel Carnevale del 1650, in cui l'autore sembra ritrovare la vena parodistica e bizzarra dei balletti composti a suo tempo per il cardinal Maurizio (1593-1657), condita però con commenti sentenziosi. Sulla scena, semplicissima e priva di macchine, si avvicendano le popolazioni indigene dell'Isola del Tabacco (l'odierna Tobago, nelle Antille Meridionali), «vagamente dipinta a scogli, à Palme, e Piante, che nascono in quel clima con vari Pappagalli e uccelli di colorite penne» e dove i sacerdoti, nei loro riti propiziatori, «gettano polvere di tabacco per abbonacciare il mare [...] e lo prendono in fumo con pensiero che muova le estasi e gli entusiasmi e che apporti ogni felicità». Il motivo della *vanitas*, ampiamente sfruttato nella pittura secentesca e qui rappresentato dal fumo, viene inserito in un contesto farsesco, secondo quel gusto della metamorfosi simbolica così caro al barocco: l'intento principale è quello di divertire, senza dimenticare che, come si legge nel libretto, «tutte le glorie del mondo finiscono in fumo e cenere»; ma non manca neppure in questo caso lo spunto politico, dal momento che le caricature dei due *hidalgos* don Lucas de Matatoros e don Alonzo d'Ovieda offrono al coreografo il destro per lanciare qualche frecciata al nemico di sempre [fig. 60]. Le musiche, opera dello stesso Agliè, non ci sono giunte complete: mancano infatti quelle che si riferiscono al secondo tempo, ovvero le danze di turchi, mori, spagnoli, polacchi. Se ne potrebbe inferire che l'autore abbia fatto ricorso a brani strumentali dell'epoca in possesso di determinate connotazioni etniche, mentre per le danze dei «selvaggi indiani», non esistendo nulla di



Figura 60. Tommaso Borgonio, illustrazione per *Il Tabacco*, «Balletto delle Nationi, entrata degli Spagnoli» (1650), Biblioteca Nazionale (q.V. 59, f. 23), Torino.

simile, sia stato obbligato a comporre *ex novo* sotto forma di correnti e sarabande; quest'ultima danza, in particolare, originaria forse proprio dell'America Centrale e importata in Europa attraverso la Spagna, doveva essere già nota in Italia prima del balletto dell'Agliè, se il Marino nell'*Adone* la definisce «barbara usanza» e «gioco empio e profano» e il Doni, menzionandola insieme con le «ciaccone» e i «pas-sacagli», la disapprova apertamente per il suo carattere trasgressivo.

Nel dicembre 1650 ebbero luogo a Torino grandiose feste in onore di Adelaide, sorella minore di Carlo Emanuele II, la quale andava in sposa al principe Ferdinando di Baviera. Nell'attuale piazza Castello si corse il carosello di prammatica *Gli Ercoli domatori de' Mostri et Amore domatore degli Ercoli*, una specie di compendio dell'*ars amandi* secentesca ispirato all'antichità classica («[...] Le sujet estant tiré de la Fable d'Hercule, les Tenans, & les Assaillans prirent les noms des Compagnons, & des Adversaires de ce fameux demy Dieu, & se nommèrent dans leurs Cartels: Osiris, Nestor, Philotète, Thesée, Evandre, Iason, Bellerophon, Créon, Euristhée, Triptolème, Androgée, Castor, Ajax, Oilée, Calais, Pirithoüs, Telamon, Euripile, Diomède, &c.»⁵). Il manoscritto, superbamente miniato dal Borgonio che

⁵ C.F. MÉNESTRIER, *Traité des Tournois* cit., p. 107.

⁴ Si leggano in proposito i recenti contributi di S. SACCOMANI, *Giostra e tornei alla corte sabauda nella prima metà del XV secolo*, in F. DE CARIA – D. TAVERNA (a cura di), *Anna di Cipro e Ludovico di Savoia e i rapporti con l'Oriente latino in età medievale e tardomedievale*, Atti del convegno (Thonon-les-Bains, 15-17 giugno 1995), Torino 1997, e *Repertorio di feste a cavallo alla corte sabauda dal 1587 al 1674*, in I. DATA (a cura di), «Miscellanea di Studi 4 in onore di Alberto Basso», Torino 1996, pp. 23-44.



Figura 61. Tommaso Borgonio, illustrazione per *Gli Ercoli domatori de' Mostri et Amore domatore degli Ercoli*, «I Musicisti» (1650), Biblioteca Reale (St. p. 949, f. 26), Torino.

fornisce qui una delle prove migliori del suo talento figurativo, contiene alcune raffigurazioni a carattere musicale: ci limiteremo a segnalare quella del f. 12, che ritrae alcuni putti affacciati attorno a un gigantesco organo a canne, e quella del f. 26, in cui un gruppo di musicisti e cantori si affaccia da un loggiato, esibendo ogni sorta di tamburi militari, trombe, strumenti ad arco di registro acuto e grave, cornetti e liuti [fig. 61]. I solenni festeggiamenti nuziali si conclusero con il balletto mitologico *L'Educatione d'Achille e delle Nereidi*, idealizzazione allegorica della formazione di un giovin signore nella metà del Seicento: vi si narra del viaggio compiuto da Teti alla volta dell'Isola d'Oro per affidare Achille alle cure pedagogiche del centauro Chirone, mentre Sirene e Tritoni «con amorose voci, e rauco suono di buccine ritorte galleggiando sull'onde seguono le striscie della fortunata nave, augurandole con armonico choro fecondo il vento, felice il corso, e più sicuro il porto». Giunti a destinazione i nostri eroi, ecco farsi loro incontro i Maestri delle Arti preposti all'educazione di Achille e dei suoi illustri compagni: accanto alla Musica e alla Pittura – le sole arti propriamente dette – abbondano i giochi di società come le carte, il volano e il cricket (allora chiamato gioco del maglio) e gli esercizi ginnici e marziali come la scherma, la lotta e il volteggio a cavallo, più congeniali a un principe guerriero degli aridi esercizi intellettuali. L'anonimo ideatore delle sette mutazioni sceniche, movimentate da macchine e da apparizioni celesti, ebbe certamente presenti gli esempi del più ammirato scenografo del momento, Giacomo Torelli: alcune scene dell'*Educatione* ammiccano infatti al *Bellerofonte* (Venezia 1642), mentre altre sembrano rifarsi piuttosto a quelle della *Finta pazza* (Parigi 1645) e dell'*Andromède* (Rouen 1651).

Un'atmosfera di arcano sortilegio sembra emanare dal *Gridelino*, l'unico balletto firmato dall'Agliè, danzato a Torino l'ultimo giorno di Carnevale del 1653. Il titolo deriva dal color *gris de lin*, quello cioè del fiore di lino, a metà strada tra l'azzurro e il viola, colore prediletto dalla duchessa Cristina cui il lavoro è dedicato. Non risponde probabilmente al vero la tradizione secondo la quale avrebbero preso parte allo spettacolo tanto Madama Reale quanto il conte, suo favorito: la prima infatti non aveva più recitato in pubblico dopo la vedovanza e il secondo da tempo non si



Figura 62. Tommaso Borgonio, illustrazione per *Il Gridelino*, «Balletto delle Dame. Le Amanti del Gridelino» (1653), Biblioteca Nazionale (q.V. 61, f. 42), Torino.

produceva come danzatore, essendo ormai prossimo alla cinquantina (alla giovinezza perduta sembra alludere il malinconico e galante quaternario: «Manca il fiore che ride in un bel viso / Ch'ogni giardin d'Amor nel verno cade / ma chi coltiva un fior di Paradiso / sprezza i danni del tempo e de l'etade»). Esile la trama dell'omaggio amoroso, perché di questo si tratta e non del semplice tributo di un suddito fedele: Iride, messaggera di Giunone, dispiega i suoi colori dinanzi ad Amore, affinché questi ne scelga uno per simbolo; Amore sceglie appunto il gridelino, colore che significa *Amore senza fine* e che «può dare non meno pomposo ornamento al corpo che eterna felicità all'anime». I pregi della tonalità vengono esaltati in otto successive entrate dai Giardinieri e dalle Giardiniere, dai Custodi delle Colombe e dai Custodi dei Pavoni, dai Venditori di Giacinti e dalle Venditrici di Ametiste, dai Venditori di Bindelli e dalle Venditrici di Stoffe; conclude il tutto il gran balletto degli Amanti e delle Dame del Gridelino, eseguito «con varietà di mirabili passi alternando i salti, le capriole, e le gavote con variate figure, che daranno mirabile trattenimento all'animo ed agli occhi de riguardanti» [fig. 62]. Commenta il Ménestrier: «Il y a de l'esprit dans la conduite de ce dessein, comme il y en a dans l'intrigue d'une Tragedie & d'une Comédie, dont une action est le sujet, & l'in-

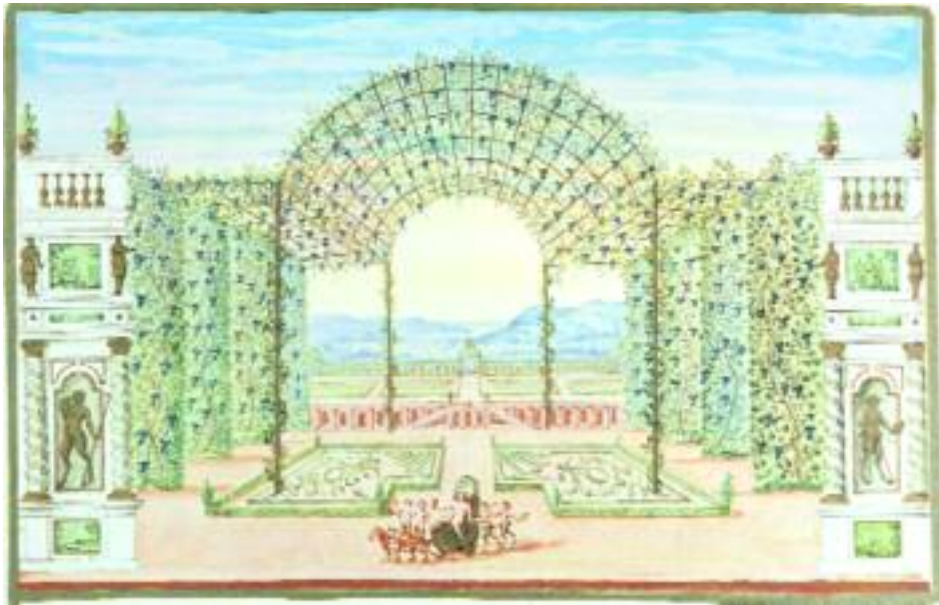


Figura 63. Tommaso Borgonio, illustrazione per *I Bacchanali antichi e moderni*, «Vigna ò sia il Giardino di Niza» (1655), Biblioteca Reale (St. p. 953, f. 4), Torino.

trigue la conduite du sujet, à que les Anciens ont donné le nom de Fable, se servant d'un mot équivoque pour distinguer ce que la Poésie a de plus essentiel, parce que cette intrigue est comme les anciennes Fables, une Fiction ou une invention de celui qui la conduit»⁶.

Così come il *Tabacco* del 1650 e il *Carneval Langue* del 1647, anche *I Bacchanali antichi e moderni*, rappresentato a Torino nel Carnevale del 1655 e ispirato alle *Immagini* di Filostrato, può essere compreso tra quegli spettacoli che l'Agliè denominava «ridicoli». Incentrato sul tema enologico, esso prevedeva due mutazioni sceniche: l'*Officina delle Idee*, che ospitava il balletto dei seguaci del Carnevale, e la *Vigna ò sia il Giardino di Niza* «formata à spalliere, à pergole, à viali, et à pinacoli; vaghissima non men per i folti rami delle viti, e frondi smaltate di porpora, verde, et oro; che per la varietà delle uve, quali luminose, e trasparenti nei loro diversi colori al vivo, fra le ricchezze dei pampini, de brilli, giacinti e piropi, spiegheranno tutte le dovizie del fecondo Autunno»: il carro di Bacco vi faceva il suo ingresso trionfale scortato da un complesso di «flauti, tromboni, saccabutte, storte, cornetti, calami, cornemuse, dolzaine et altre sorti d'istromenti», dopodiché i seguaci del dio danzavano un balletto di sette entrate [fig. 63]. Vi è forse qui un riferimento alle «vigne»

⁶C.F. MÉNESTRIER, *Des ballets anciens* cit., pp. 56-58.

sabaude, residenze patrizie collinari circondate da campi e vigneti, ove i signori trascorrevano il periodo estivo o si rifugiavano durante le epidemie nel timore di contagi: dimore per merende o casini di caccia, esse si tramutavano all'occorrenza nella cornice ideale per feste, balletti, concerti, melodrammi, egloghe pastorali e favole piscatorie, come testimonia la ricca documentazione in proposito⁷.

Nel realizzare le illustrazioni rievocanti *La Primavera trionfante dell'Inverno*, un balletto di argomento geografico-astronomico scritto per festeggiare il compleanno di Madama Reale del 1657, il Borgonio si avvale in parte dell'aiuto di Carlo Conti, così come era già accaduto per i *Bacchanali antichi e moderni*, mentre le musiche furono composte dal violinista François Farinel, maestro di danza e violinista di corte, capostipite di una dinastia i cui membri figureranno nell'orchestra dei Savoia dal 1620 fino al principio del XVIII secolo; per quanto riguarda invece la parte letteraria, le fonti attestano una collaborazione con il sacerdote don Gabriele Oregiano. L'invenzione dovette incontrare grande successo, dal momento che il Ménestrier, oltre a fornire una descrizione minuziosa nel suo trattato *Des Représentations en musique*, la cita ancora nel *Des Ballets* a proposito dei carri («l'Hyver [...] parut sur un Char d'argent et de Chrystal qui representoient la Neige & la Glace tiré par deux Aigles blancs, comme il s'en voit aux pays Septentrionaux. Apollon y parut sur un autre Char au milieu des nuës, tiré par ses coursiers ardents, & fut celuy qui amena le Printemps») e delle macchine che muovevano gli animali («En celuy du Printemps victorieux de l'Hyver, des Gruës combattoient avec des Pygmées, & ces Gruës dansoient en l'air & enlevoient les Pigmés par le moyen de quelques machines», [fig. 64]). Lo spettacolo prevedeva la partecipazione di figuranti estranei all'ambito cortigiano di cui non vengono indicati i nomi, contrariamente a quanto accadeva per i nobili e i dignitari; la presenza di professionisti era del resto giustificata dal fatto che l'azione coreografica si presentava più complessa del solito: ne fanno fede tanto il *Balletto dei Campioni Settentrionali*, suggellato da «un combatto a piedi a modo di straordinaria moresca», quanto quello di Cesare e Annibale che varcano le Alpi accompagnati dai loro servi, «gli uni con canne d'India in mano, gli altri co' bastoni ferrati, ballando sopra l'istess'aria ma con diversi passi», mentre rispondeva a canoni più tradizionali il *Gran balletto dei Dodici eroi di Flora*, che precedeva l'apparizione finale della Primavera.

Ispirato a un esotismo rutilante e spettacolare, ricco di trovate stravaganti, *L'unione per la peregrina Margherita Reale e Celeste* vide la luce in occasione delle

⁷ Cfr. V.E. GIANAZZO DI PAMPARATO, *Il Principe Cardinale Maurizio di Savoia mecenate dei letterati e degli artisti*, Torino 1891; L. RANDI, *Il Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, Firenze 1901; A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Milano-Palermo-Napoli 1904; L. ANGLAIS, *Il teatro alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino 1930; S. CORDERO DI PAMPARATO, *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Carlo Emanuele I. Miscellanea*, «Biblioteca della Società Storica Subalpina» CXXI, Torino 1930, pp. 33-142; M. EMANUELE, *Commedie in musica, pastorali e piscatorie alla corte dei Savoia 1600-1630*, Lucca 2000.



Figura 64. Tommaso Borgonio, illustrazione per *La Primavera trionfante dell'Inverno*, «Balletto dei Popoli Nordici, entrata dei Pigmei e delle Gru» (1657), Biblioteca Nazionale (q.V. 55, f. 15), Torino.



Figura 65. Tommaso Borgonio, illustrazione per *L'unione per la peregrina Margherita reale e Celeste*, «Entrata degli Habitatori di Narsinga Condottieri d'un Cammello» (1660), Biblioteca Nazionale (q.V. 53, f. 32), Torino.

nozze di Margherita di Savoia, sorella di Carlo Emanuele II, con il duca di Parma Ranuccio Farnese nel maggio del 1660. Lo spettacolo (il cui titolo è giocato dotta-mente sui sinonimi *Perla-Margarita-Unio*) si differenzia nettamente dai precedenti in quanto le parti a carattere melodrammatico vi hanno uno sviluppo pari a quello delle entrate di ballo, sovente precedute da arie. Dopo l'annuncio dei banditori muniti di trombe ritorte, in diciassette quadri sfilano le prede provenienti dai Paesi soggiogati da Ercole, che alla fine compare sulla scena trionfante in compagnia dei suoi seguaci, festeggiato da un concerto di tromboni. Le stupefacenti miniature del Borgonio ci consentono di ammirare in successione Abdullà e Astuaz cacciatori degli struzzi dell'isola di Dargin, Esfendiar e Muhammed abitatori di Calicut e maestri di Papagalli, gli abitatori di Narsinga, condottieri d'un cammello [fig. 65], i condottieri degli elefanti di Cocincina, infine i Mori del Cael che offrono perle al loro re. In questo tipo di rappresentazione, più vicina all'opera che non al balletto vero e proprio, tutto si svolgeva all'insegna del meraviglioso, così come annota il Ménestrier: «les pièces de Théâtre représentées en Musique sont plus faites pour le plaisir et le divertissement que pour l'instruction, on y cherche plus le merveilleux que le vraisemblable. C'est pour cela que les Machines et les Décorations extraordinaires y sont plus propres qu'aux autres actions de Théâtre». Per la medesima cir-

costanza l'Agliè compose il carosello *La gloria delle Corone delle Margherite*, avente come soggetto «[...] la Dispute des quatre sorte de Lys, qui portent quatre Familles Souveraines pour Devises, ou pour Blasons. Le lys d'or pour la France, le lys rose pour la Savoye, le lys hyacinthe, ou glayeul, pour la Maison des Farneses, y le lys rouge pour Florence»⁸.

Coreografo de *Il Falso Amor bandito*, *l'Humano ammesso et il Celeste esaltato*, andato in scena a Torino nel febbraio 1667 alla corte di Carlo Emanuele II e Giovanna Maria Battista di Savoia Nemours, non fu il conte, ammalatosi e poi morto nel corso dell'anno, bensì un ignoto successore che si attenne comunque scrupolosamente allo schema compositivo dei balletti pregressi e in particolare della *Perla Peregrina*; autore delle musiche per lo spettacolo, che presenta una divisione in atti presa a prestito dal teatro d'opera, fu Giovanni Carisio detto l'Orbino, mentre l'inventore delle scene di curioso effetto prospettico potrebbe essere lo stesso Amedeo di Castellamonte. Esemplato su modelli risaputi, il balletto ormai languisce e sempre più di frequente, alle soglie degli anni settanta, si incontrano spettacoli di

⁸C.F. MÉNESTRIER, *Traité des Tournois* cit., p. 75.



Figura 66. Tommaso Borgonio, illustrazione per il *Lisimaco*, atto II, scena I: «Sala Regia» (1681), Biblioteca Nazionale (q.V. 49, f. 41), Torino.

retto da colonne binate alternate a statue [fig. 66]. Rifatto da Filippo Juvarra nel 1722, l'organismo funzionò dal 1723 al 1740, anno dell'apertura del nuovo Teatro Regio eretto da Benedetto Alfieri, finché il 9 ottobre 1745 venne divorato da un furioso incendio. Rispetto alla 'prima' veneziana del 1673¹¹, nella replica torinese vennero aggiunti un *Prologo* col balletto di Apolline e nove entrate di danza ispirate all'intreccio dell'opera, destinata a celebrare il fidanzamento del giovanissimo duca Vittorio Amedeo II con l'infanta Isabella Maria di Portogallo. Non più frenato dal balletto, il melodramma, che aveva fatto la sua apparizione fra il 1612 e il 1620 con la *Zalizura* e con la *Caccia* di Sigismondo d'India ed era ritornato in auge fra il 1645 e il 1650 con *Le fortune di Rodope e Damira* di Pier Antonio Ziani e con l'*Oronthea* e la *Dori* di Marcantonio Cesti, si affermava così definitivamente presso la corte sabauda e nei decenni successivi avrebbe trasformato Torino in uno dei luoghi privilegiati del teatro musicale italiano.

altra natura. Continua la fortuna dei caroselli, accanto ai quali vengono allestiti trattenimenti boscherecci e *zapatos*⁹, ma soprattutto si sta avvicinando la grande stagione del melodramma, su cui a poco a poco si concentrerà tutto l'interesse dei Savoia: l'ultimo codice del Borgonio contiene infatti il dramma per musica *Lisimaco*, composto da Giovanni Pagliardi su libretto di Cristoforo Ivanovich e andato in scena a Torino durante il Carnevale del 1681 nella nuova sede stabile per gli spettacoli di corte inaugurata l'anno prima¹⁰. È proprio il manoscritto del *Lisimaco* a fornirci l'unica testimonianza visibile dell'edificio oggi scomparso ma sicuramente ubicato presso il Duomo, così come indica il nome «Palazzo di San Giovanni»; privo di facciata, esso presentava un interno ad alveare formato da quattro ordini di palchetti alti e muniti di parapetto, decorati con pitture e separati da partizioni con semplici fregi, mentre il proscenio era delimitato da un arcone sor-

⁹ Si trattava di spettacoli a sorpresa destinati alla festività di San Nicola e durante i quali venivano scambiati doni, secondo un'usanza introdotta alla corte sabauda dalla moglie di Carlo Emanuele I, l'infanta Caterina, figlia di Filippo II di Spagna. Gli allestimenti di queste rappresentazioni, affini al *ballet de cour* e che si avvalevano di sontuose messe in scena e di grandiosi e complicati macchinari, furono affidati, tra gli altri, a Filippo d'Agliè, a Amedeo di Castellamonte e a Emanuele Tesaro; tra i più noti vi furono *I Corrieri* (1634), *I Mercanti* (1665), *Le Parnasse en Feste* (1667) e *Gli doni degli Dei* (1669), ricordati dal Ménestrier nel *Des Représentations en musique* cit.

¹⁰ Cfr. M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino 1970, pp. 80-81; L. TAMBURINI,

Il primo Teatro Regio in Palazzo San Giovanni, 1681-1745, «Studi Piemontesi» XXV, 2 (novembre 1996), pp. 281-294.

¹¹ Le musiche del *Lisimaco* si conservano presso la Biblioteca Marciana di Venezia.