IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Carlo Emanuele I tra disegni espansionistici e propaganda letteraria

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1611591 since 2016-11-12T16:46:56Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

Carlo Emanuele I tra disegni espansionistici e propaganda letteraria

Andrea Pennini

Il lungo ducato di Carlo Emanuele I di Savoia (1580-1630) è contraddistinto da un'intensa e, per certi versi, schizofrenica attività diplomatica e un susseguirsi di episodi bellici di piccola, media o grande entità volti all'espansione dei propri territori e alla conquista di un titolo regio. A questo fenomeno che, giocoforza, tende a proiettare all'esterno la corte sabauda corrisponde una nuova e decisa attenzione del duca nei confronti del mondo delle "belle arti". Non deve stupire quindi che nei primi decenni del XVII secolo Torino – per la prima volta nella sua storia – diventi un polo di attrazione per artisti che, affascinati dai progetti cavallereschi del duca, supportano con le loro opere il processo di assolutizzazione del potere e di propaganda politico-diplomatica. Se – dunque – in quegli anni di forte espansione della corte di Torino[1], l'avvio di una nuova campagna iconografica con al centro la dinastia sabauda[2] e la pianificazione di una moderna città capitale[3] possono a buon diritto essere considerati come segni esteriori della costruzione dell'ente stato, anche le "lettere" giocano un ruolo decisivo nell'affermazione del duca all'interno e all'esterno dei suoi territori. Al tempo di Carlo Emanuele, come ha avuto modo di sottolineare Maria Luisa Doglio, la letteratura assume il compito centrale di «"fonte", "fabbrica", "strumento" di glorificazione multipla del principe, anzi del "vero principe" che è insieme essenza, simbolo e "modello vivo" dello Stato, del potere e delle stessa continuità dinastica[4]».

Un'analisi approfondita del clima culturale che si respira nella Torino tra XVI e XVII secolo, di cui il duca di Savoia è al contempo artefice e fruitore è già stata offerta dagli atti di un convegno internazionale di studi svoltosi nella città subalpina nel 1995, nel quale discipline storiografiche differenti si sono confrontate e hanno tentato di mettere in comune risultati e prospettive di ricerca[5]. Prendendo le mosse da questo "punto fermo" e dalle ricerche che in questi vent'anni da esso sono fiorite, si può affermare che le manifestazioni tese a celebrare la superiorità e la centralità del duca all'interno dello stato e l'esportazione

[1] P. Merlin, *Tra guerre e tornei. La corte sabauda di Carlo Emanuele I*, Torino, Sei, 1991.

[2] *Le Collezioni di Carlo Emanuele I*, a cura di G. Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1995.

[3] (*La capitale per uno stato. Torino. Studi di storia urbanistica*, a cura di V. Comoli Mandracci, Torino, Celid, 1983; M.D. Pollak, *Turin 1564-1680. Urban design, military culture and the creation of the absolutist capital*, Chicago, Chicago University Press 1991.

[4] M.L. Doglio, *Premessa,* in *Carlo Emanuele I di Savoia*, *Simulacro del vero principe*, Alessandria, Dell'Orso, 2005, p. IX.

[5] *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995)*, a cura di M. Masoero, S. Mamino, C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999.

dell'immagine di Carlo Emanuele a supporto dei progetti d'espansione sono parte di un unico disegno, anche se non delineato *a priori*. Evidentemente tale fenomeno tipico della politica d'età barocca, non può essere prerogativa esclusiva del duca di Savoia, basti vedere – infatti – ciò che si verifica alla stessa altezza cronologica a Roma e nelle altre grandi e piccole capitali italiane ed europee[6], ma è altresì vero che a Torino in questo determinato lasso di tempo assume tratti particolari che il risalente, ma ricco di suggestioni studio di Vittorio Di Tocco inquadra con precisione[7].

Rispetto al variegato panorama culturale dell'età di Carlo Emanuele in questa sede si circoscrive l'argomento esclusivamente all'ambito letterario. Inoltre, all'interno di questo orizzonte limitato, le pagine che seguono si propongono soltanto di esaminare rapidamente, attraverso un consolidato approccio prosopografico, tre casi significativi di quella "promozione" letteraria e celebrativa posta al servizio della diplomazia sabauda del primo Seicento. Il primo caso di studio riguarda il complesso rapporto intercorso tra Giovanni Battista Marino e Carlo Emanuele visto in un'ottica di correlazione tra il *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello duca di Savoia* del napoletano e il *Simulacro del vero principe* del duca. La seconda parte del saggio si soffermerà sul valore delle feste e del teatro nella propaganda diplomatica alla luce dell'opera di Ludovico San Martino di Agliè. A chiusa del presente lavoro si trovano le *Filippiche* di Alessandro Tassoni e l'ambiguo rapporto che questi intrattiene con la dinastia di Savoia.

Il ritratto e il simulacro

Giovanni Battista Marino probabilmente è l'autore che meglio rappresenta il mondo della letteratura italiana tra gli ultimi decenni del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo, tanto da porre le basi per un nuovo stile poetico, per l'appunto, il *Marinismo*. L'autorevolezza e l'importanza dell'autore unite all'avventurosa vita dello stesso complicano e allungano la sintesi biografica, rendendo più pratico rimandare ad altri scritti che tentarne una superficiale[8]. Basti sapere, però, che il Marino nasce a Napoli nel 1569 e al volgere del secolo si trasferisce a Roma al servizio del cardinale Pietro Aldobrandini, che diventerà di lì a poco arcivescovo di Ravenna. Nel febbraio del 1608, in occasione delle nozze delle infanti Margherita e Isabella con, rispettivamente, Francesco Gonzaga e Alfonso d'Este, il poeta napoletano segue il suo arcivescovo a Torino, dove ha modo di incontrare e conoscere il duca Carlo Emanuele I. In tale occasione Marino offre alle nuove coppie due componimenti: una canzone, *il letto*, per i futuri duchi di

[6] Cfr. G. Isgrò, *Feste barocche a Palermo*, Palermo, Flaccovio, 1986; A. Jarrard, *Architecture as performance in Seventeenth Century Europe. Court Ritual in Modena, Rome and Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento,* a cura di C. Arnaldi di Balme, F. Varallo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.

[7] V. Di Tocco, *Ideali d'indipendenza durante la preponderanza spagnola*, Messina, Principato, 1926.

[8] A. Martini, *Marino, Giovanni Battista (Giambattista)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXX, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 2007, pp. 517-531.

Mantova e un poemetto dal titolo *Il balletto delle muse*, in onore di Isabella e Alfonso.

Nel componimento dedicato ai principi estensi traspare chiaramente qual è l'obiettivo che il poeta intende perseguire nel suo soggiorno subalpino, ossia quello di lasciare la noiosa Ravenna per porsi al servizio del duca di Savoia e inserirsi in quel progetto artistico-letterario di propaganda dinastica che a Torino si andava formando. Egli – infatti – scrive:

De' generosi Allobrogi la schiera
Cui per gloria sovrana altro non manca
Ch'efficace favor di dotta penna.
Casa d'alto valor, nido felice,
Pianta ferace e di bei frutti e fiori
D'ogni real virtù sempre feconda;
Ma (colpa sol d'ingiuriosa sorte)
Quanto ricca d'onori
Povera di scrittori[9]

Eppure, a differenza di quanto affermato da Marino in questi versi, a quel tempo il numero di scrittori e poeti che albergano in corte sabauda è piuttosto nutrito e i due epitalami non conseguono il risultato sperato. Anzi, come scrive Marco Corradini, aizzano vecchie e nuove gelosie tra i poeti di corte, come quella dai risvolti tragicomici accaduta proprio tra il napoletano e Gasparo Murtola[10].

Il successo relativo dei componimenti per le nozze principesche non ferma il progetto di Marino che torna a Torino nel maggio dello stesso anno e sei mesi più tardi consegna alle stampe, anche se sotto lo pseudonimo di conte di Revigliasco, un esteso panegirico in onore del duca dal titolo *Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuello duca di Savoia*[11]. Le ragioni ultime di una così pressante ricerca sono da riferirsi alla volontà del poeta di mettersi al servizio di un signore "attivo" su più fronti e in grado di "eccitare" la sua creatività, ma sarebbe un errore pensare che il duca non fosse interessato ad una reciproca collaborazione. Infatti, come sottolineato da Pierpaolo Merlin, «l'uno poteva disporre di un soggetto altamente onorevole da celebrare: chi mai non conosceva le imprese del valoroso duca di Savoia? L'altro perché la sua gloria sarebbe aumentata per il fatto di venire celebrato da un grande poeta[12]».

Precursore di altri generi letterari encomiastici che avranno fortuna in Francia nel prosieguo del Seicento, il *Ritratto*, risulta essere il grimaldello che il poeta napoletano usa per entrare in corte sabauda dalla porta principale, tanto che l'11 di gennaio del 1609 – proprio come premio per il panegirico – Marino ottiene l'abito dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro. Venendo rapidamente ai versi di tale panegirico si confermano le tesi espresse poc'anzi da

[9] G.B. Marino, *Il Balletto delle muse. Epitalamo delle Nozze de' Serenissimi Signori Don Alfonso da Este prencipe di Modena, et Donna Isabella Infanta di Savoia*, vv. 279-309, in Id, *Epitalami del Cavalier Marino,* Venezia, Giovanni Piero Brigonci, 1664, pp. 39-40.

[10] Il Murtola, poeta genovese, divenuto segretario del duca per "meriti letterari" entra in competizione con Giambattista Marino. La diatriba tra i due non si limita ai versi e Murtola arriva a tentar di uccidere il suo rivale con un'arma da fuoco. Cfr. M. Corradini, *Forme dell'intertestualità nel Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello*, in *Marino e il Barocco. Da Napoli a Parigi. Atti del convegno di Basilea (7-9 giugno 2007)*, a cura di E. Russo, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2009, pp. 63-67;

[11] G.B. Marino, *Il ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello Duca di Savoia. Panegirico del Cavalier Marino al Figino*, Venezia, Ciotti, 1628.

[12] P. Merlin, *Tra guerre e tornei* cit., p. 181.

Merlin. Il sodalizio tra Carlo Emanuele I e Giovanbattista Marino si fonda su una duplice necessità di affermazione: sul piano politico-propagandistico per il duca; sul piano artistico per il poeta. Si veda ad esempio la sestina 55:

> Toro felice, e fortunato. Hor questa
> È del ben nato heroe la patria sede
> Città, ch'oltra le belle erge la testa;
> Ma se bene in beltà cotanto eccede,
> Pur di Tempi e palagi altera in vista
> Noue al Signor bellezza acquista[13].

Sotto forma di metafora, la sestina traccia l'evoluzione della città di Torino da comune medievale a capitale di uno stato dinastico. Di pari passo con l'evoluzione urbanistica della città, in realtà ben più lenta e faticosa di quanto descritto dal poeta, corre la propaganda letteraria degli interventi in quanto, condividendo su questo aspetto il pensiero di José Antonio Maravall, durante la prima età moderna la realtà urbana è intrinsecamente legata all'affermazione del potere[14]. Le parole di Marino legano – dunque – la particolare politica di espansione della città di Torino ad un contesto continentale. Il *Ritratto* prosegue con una minuziosa descrizione fisica di Carlo Emanuele I. Marino, attraverso un uso sapiente della metafora, glorificare tutte le virtù del duca, dalla prudenza alla temperanza, dalla fortezza alla giustizia, dalla clemenza all'ingegno, dalla liberalità alla magnificenza: «il Marino fissa la figura statuaria del duca che concentra in sé e prodigiosamente emana lo splendore della dinastia[15]».

Per meglio comprendere di quale meccanismo faccia parte questo prezioso ingranaggio che è il poeta napoletano, è necessario volgere l'attenzione all'*Amedeide* del savonese Gabriello Chiabrera e, soprattutto, al *Simulacro del vero principe* dello stesso Carlo Emanuele I coevi all'opera mariniana. Il primo dei due testi, che non verrà compiutamente preso in esame, ha una lunga gestazione. L'ideazione dell'opera risale agli anni dell'invasione del marchesato di Saluzzo (1588-1589), la sua stesura inizia l'anno successivo, ma si concluderà soltanto nel 1620 con l'edizione definitiva. Nonostante ciò, già nel 1607 il poeta savonese è in grado di sottoporre a Carlo Emanuele I il manoscritto che, però, non soddisfa appieno il duca. Il quale, a sua volta, chiede che vengano fatte modifiche e aggiunte che occuperanno il drammaturgo per circa tredici anni[16]. Al pari del *Balletto delle muse* di Marino, anche l'*Amedeide,* pone l'accento sulle imprese in oriente del "Conte Verde", ossia Amedeo VI. Questa enfasi sul progenitore di Carlo Emanuele I riflette il crescente interesse del duca di Savoia per le questioni cipriote e macedoni, evidenziando

[13] G.B. Marino, *Il ritratto* cit., p. 45.

[14] J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 192-193.

[15] M.L. Doglio, *op. cit.*, p. 8. Sulla tecnica mariniana e sull'uso della metafora cfr. M. Guglielminetti, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino,* Messina-Firenze, D'Anna, 1964.

[16] G. Rua, *L'Amedeide di Gabriello Chiabrera nella sua genesi*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXII (1893), pp. 120-157.

così una duplice manovra della corte sabauda[17]: da un lato perseguire un'intensa attività diplomatica tra Madrid, Roma e l'Oriente; dall'altro mettere in piedi un *battage* letterario volto a propagandare l'impresa in tutte le corti raggiunte dalle opere composte a Torino.

A differenza dei testi di Marino e Chiabrera e della "galleria" di Giovanni Botero, *pendant* cartaceo di quella che si sta fisicamente erigendo a palazzo ducale, il *Simulacro del vero principe* non è un'opera che esalta un principe o una dinastia, ma è un'opera dello stesso principe. Si constata perciò una sorta di metamorfosi della produzione letteraria che sovverte i canoni classici[18]. Il principe non è più soltanto l'oggetto, ovvero il destinatario e/o il fruitore, del testo letterario, me ne diviene il soggetto scrivente, facendo convergere il politico artefice dello Stato e il poeta cantore del medesimo. Carlo Emanuele I è autore di numerose opere letterarie (liriche e in prosa) e «scritti teorici nell'area di pertinenza dell'*instituto*, che si aggiungono alla massa di lettere, avvisi, note e istruzioni diplomatiche, secondo una disposizione calcolata e artificiosa[19]». L'elenco delle opere del duca, compilato pazientemente da Ercole Ricotti[20], è perciò parte integrante della politica di espansione (militare, diplomatica, cerimoniale e dinastica) che caratterizza tutti i tratti del ducato di Carlo Emanuele I. Inoltre, in accordo con quanto affermato da Maria Luisa Doglio, è necessario correlare il testo del *Simulacro*, oltre a quelli di natura più strettamente letteraria, con l'istruzione «*circa il modo di regolarsi con gli altri principi*», composta dal duca a margine del suo testamento del 1605[21]. In entrambi gli scritti Carlo Emanuele suggerisce e descrive i compiti che sono assegnati a un sovrano ma, a differenza dell'istruzione dove il duca si sofferma prevalentemente sui rapporti tra potentati, nel *Simulacro* tratteggia i caratteri peculiari della figura del principe tra allegorie e metafore.

Rispetto al tema prefissato in queste pagine, risultano interessanti alcuni passaggi. In primo luogo davanti al simulacro, che ha due teste rappresentanti la saggezza di Davide e la clemenza di Tito e reca con sé i simboli della religione dei santi Maurizio e Lazzaro, si trovano due donne, l'una vestita di rosso con addosso il collare dell'Annunziata, nella mano sinistra lo scettro della giustizia e nella destra lo scudo di Cipro, l'altra, vestita di bianco, tiene in mano lo scudo della Sassonia[22]. Queste due figure allegoriche rappresentano le origini sassoni della dinastia di Savoia – per la verità piuttosto nebulose – e la quanto mai discussa – e discutibile – rivendicazione della corona cipriota[23]. Proseguendo la lettura del testo, si possono cogliere altre particolarità, tra cui quella in cui Carlo Emanuele scrive che «al di sopra della statua volando donna bella, tutta vestita di verde, gli

[17] A. Pennini, «*Con la massima diligentia possibile*». *Diplomazia e politica estera sabauda nel primo Seicento*, Roma, Carocci, 2015, pp. 21-27.

[18] G. Getto, *La polemica sul barocco in Letteratura e critica del tempo*, Milano, Marzorati, 1968, p. 267.

[19] M.L. Doglio, *Premessa,* cit., p. XI.

[20] E. Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, vol. III, Firenze, Barbera, 1865, pp. 413-418.

[21] Cfr. A. Pennini, *Le prospettive internazionali di Carlo Emanuele I alla luce del suo "testamento politico",* in *Tra Francia e Spagna. Reti diplomatiche, territori e culture nei domini sabaudi tra Cinque e Settecento,* a cura di A. Celi, M. Vester, Roma, Carocci (in corso di stampa). Il testo si trova in AST, *Sezione Corte*, Materie Politiche per il Rapporto all'Interno, Testamenti de' sovrani, e Principi della Real Casa di Savoia, m. 5, fasc. 11, *Testamento del Duca Carlo Emanuele Primo* […] *26 novembre 1605*. Trascritto in E. Ricotti, *Storia della monarchia* cit., pp. 425-440.

[22] Carlo Emanuele I di Savoia, *Simulacro* cit., pp. 23-29.

[23] Cfr. R. Oresko, *The House of Savoy in search for a royal crown in the seventeenth century*, in *Royal and republican sovereignty in early modern Europe. Essays in memory of Ragnhild Hatton*, a cura di R. Oresko, G.C. Gibbs, H.M. Scott Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 272-350.

terghi l'elmo al disopra del capo coronato di spine, e per cimier si vede una grande fenice col motto. Elmo di Buglione[24]». Il principe, dunque, si cinge il capo con l'elmo di Goffredo di Buglione, artefice della prima crociata. Questo figura rappresenta l'ideale a cui il duca intende rifarsi: la fenice Buglione rinasce in Carlo Emanuele che è pronto a caricarsi il compito di difensore della Cristianità nella sua prossima "crociata" a Cipro.

Dai lati della statua, la prima al lato destro, donna già attempata e vestita di morello oscuro, tenghi una mano una bacile piena di scritture e di sigilli, da l'altra il scudo imperiale con l'aquila a due teste e in un braccio de' soi vi si avvolgi una serpe[25].

Il riferimento al titolo di Vicario imperiale è piuttosto palese. Inoltre, con la simbologia del serpente, Carlo Emanuele vuole affermare che lui, duca di Savoia, è in eterno il *primus* tra i principi italiani. Queste immagini simboliche ed allegoriche, che oggi risultano piuttosto lontane dal sentire comune, all'inizio del Seicento hanno una grande presa e sono immediatamente riconosciute sia dai membri della corte sia, soprattutto, dagli interlocutori esteri.

Nel secondo decennio del Seicento l'orizzonte politico e quello culturale mutano drasticamente e, per certi versi, drammaticamente. Anche i rapporti tra Carlo Emanuele e Giambattista Marino si alterano, nonostante nel 1610 il poeta venga nominato segretario del duca. Tuttavia il progetto di Marino di costruire «un punto di convergenza tra l'utile del principe e la poesia», proprio in quel frangente viene meno, «in quanto essa appariva al duca come affermazione di un'improponibile parità tra intellettuale e sovrano[26]». Nell'aprile del 1611 il poeta napoletano viene incarcerato in quanto gli vengono imputati alcuni versi contrari al duca nel poema la *Cuccagna* scritto – però – a Napoli qualche decennio prima del suo arrivo a Torino[27].

Nonostante le reiterate preghiere al duca, Marino resta in carcere fino al giugno del 1612. L'arresto e la detenzione sono evidenti segni della fine del loro rapporto ma, sono anche sintomo di un cambio complessivo degli ambienti della corte sabauda. Infatti si sta aprendo una nuova fase diplomatico-militare all'insegna dell'interventismo e della difesa delle proprie azioni. Si apre così un nuovo ciclo di propaganda fatto di manifesti e di opere in prosa che chiudono la grande stagione della poesia e del teatro che Andrea Valfré a metà del secolo ancora rimpiange:

Da che dal Po spiegato ebbe a la Sena
Il tuo Marin, Lorenzo, altiero il volo,
Tacque dei cigni un numeroso stuolo
Che pria garrì su la Taurina arena[28].

[24] CARLO EMANUELE I DI SAVOIA, *Simulacro* cit., p. 27.

[25] *Ivi*, pp. 29-30

[26] P. MERLIN, *Tra guerre e tornei* cit., p. 181.

[27] E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 2005, p. 177.

[28] G. RUA, *I poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia. Lodovico d'Aglié, Giambattista Marino, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi*, Torino, Loescher, 1899. L'allegra e garrula corte di Carlo Emanuele I durante il soggiorno di Giovanni Battista Marino fa da sfondo al romanzo storico del 1910 di LUIGI GRAMEGNA, *Il Portarchibugio*.

In sintesi, Giovanni Battista Marino all'inizio del secolo XVII ha portato una ventata di novità nella lirica sabauda allineando il mondo della cultura e della poesia torinese alle tendenze in voga nelle altre corti europee[29]. Questo fatto si ripercuote anche nelle relazioni diplomatiche perché tale tendenza favorisce l'esportazione fuori dal ducato, dei testi prodotti *in loco* carichi di quella tensione ideale tipica dei progetti di Carlo Emanuele I.

Le feste e il teatro come rappresentazione del potere

I celebri versi della XXXIII fischiata della *Murtoleide* del Marino[30] che, probabilmente, da soli sono in grado di descrivere un'intera epoca, denunciano immediatamente qual è l'aspetto predominante dell'età barocca: lo stupire. È questo il frutto di una cultura dell'immagine e dell'effimero che si snoda in tappe prestabilite e si sostanzia in un ordine consuetudinario che ha regole precise in ogni ambito. In questi anni, anche se non ancora codificato, il cerimoniale assume un'importanza sempre maggiore superando le regole del decoro individuale e collettivo, diventando il parametro su cui si fondano i rapporti di varia natura all'interno ed all'esterno del nuovo "spazio politico" che è lo Stato[31]. In parallelo la corte diviene lo strumento di creazione del consenso tramite l'esaltazione e la legittimazione della volontà del principe, oltre alla realizzazione e diffusione del suo prestigio personale e pubblico.

Lo strumento privilegiato utilizzato per dare fiato a questa politica è la festa pubblica, nella quale il sovrano o altri esponenti della "famiglia principesca" offrono ciclicamente alla corte e alla popolazione cittadina. Tali eventi hanno il compito di costruire un momento privilegiato nel quale tutte le arti e le tecniche – dalla poesia all'architettura, dalla musica all'araldica[32], e così via – partecipano della celebrazione e della legittimazione del potere sovrano. Il momento festivo, sia esso interno alla corte o aperto ai sudditi, è essenzialmente una sospensione del quotidiano a favore di un tempo diverso, privilegiato e ideale, che consente di impostare e codificare una visione del mondo riservata alla sfera della celebrazione. In essa la società si esalta per mezzo di forme e regole diverse da quelle della quotidianità, spesso trasgressive, antitetiche, rovesciate, ma pur sempre frutto di una convenzione, derivante da un'idea e da una rappresentazione nuova del mondo[33]. Questo incedere si somma a una rinnovata concezione sacrale del potere che induce i principi ad appropriarsi della festa, facendosi protagonisti loro stessi e rendendola uno strumento della propria epifania[34].

Il momento ludico assume lentamente un ruolo decisivo divenendo il più efficace mezzo di propaganda del

[29] Cfr. F. Varallo, *Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G.B. Marino,* in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II. Atti del convegno nazionale di studi (San Salvatore Monferrato, 20-21-22 settembre 1985)*, a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato, Città di San Salvatore Monferrato, 1987, pp. 159-160

[30] «È del poeta il fin la meraviglia/ Parlo dell'eccellente, non del goffo/ Chi non sa far stupir vada alla striglia».

[31] Cfr. N. Elias, *La società di corte*, Bologna, il Mulino, 1980; L. Bély, *La société des princes. XVI-XVIII siècle*, Paris, Fayard, 1999.

[32] Sul particolare cfr. L.C. Gentile, *Araldica ed emblematica nei balletti di corte dei Savoia*, in *Le noces de Pélée ed Thétis. Venise 1639-Paris 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin (3-7 novembre 1999)*, a cura di M.T. Bouquet-Boyer, Bern, P. Lang, 2001, p. 183-201.

[33] F. Varallo, *Il duca e la corte. Cerimonie al tempo di Carlo Emanuele I di Savoia*, in "Chaiers de Civilisation Alpine", XI, 1991, p. 14.

[34] M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovrannaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente di Francia e in Inghilterra*, Torino, Einaudi, 1979, p. 94.

potere, nonché lo strumento di rappresentazione e legittimazione del principe e della sua casata. Perciò la corte si fa scena e la festa diventa la rappresentazione teatrale nella quale il sovrano, attore protagonista, recita se stesso esibendosi in un circuito chiuso all'interno del quale il teatro è inventato e consumato entro spazi deputati che si riproducono nel linguaggio letterario e artistico e che la corte stessa riduce in formule retoriche funzionali alla persuasione[35]. La festa è – perciò – l'articolato mezzo di coesione sociale e di coinvolgimento che, in virtù della sua stessa natura, diviene il dispositivo più efficace e immediato per una raffinata operazione ideologica e di rovesciamento dei valori[36]. Questo appare chiaro a Giovanni Botero quando suggerisce a Carlo Emanuele I di distrarre il popolo con iniziative, che, assorbite all'interno dei programmi ludico-ricreativi predisposti dal sovrano, perdono la loro carica potenzialmente eversiva e trasformano la gente da attrice a spettatrice[37]. Poco importa che i sudditi non prendano parte ai divertimenti, la festa raggiunge ugualmente il suo scopo, imponendosi come strumento per tradurre in un sistema di segni e allegorie verità superiori. Inoltre, insieme ai ceti subalterni che osservano estasiati le macchine, ai cortigiani che fanno a gara per avvicinarsi al centro ideale impersonato dal duca, in queste occasioni trovano posto ambasciatori e diplomatici stranieri che, secondo un preciso progetto dinastico, devono rimanere impressionati dalla magnificenza e devono comunicarlo nei loro dispacci alle corti di appartenenza.

Nei cinquant'anni di governo di Carlo Emanuele I le solennità assumono un preciso significato politico, soprattutto attraverso le vicende familiari: nascite, matrimoni, compleanni e, anche, funerali[38]. Il duca infatti si accinge a fare della cultura l'appariscente espressione del potere e delle feste il veicolo privilegiato dei suoi messaggi politici. Non a caso egli sceglie e crea i soggetti degli apparati e delle rappresentazioni sceniche. È quindi il duca committente, operatore e fruitore ultimo di tutto l'apparato scenico delle feste barocche, tuttavia, perché ciò si completi lo stesso Carlo Emanuele ha bisogno costantemente di poeti-cortigiani che lo assecondino in questa propaganda dinastica. Tant'è vero che nel momento in cui il duca pianifica i suoi progetti politici, diplomatici e militari i due maggiori esponenti della letteratura italiana del tempo, frequentino la corte di Torino: i già citati Gabriello Chiabrera e Gianbattista Marino. Tuttavia, nonostante le indubbie capacità di entrambi, nessuno dei due – in ultimo – possiede i requisiti che il duca di Savoia ricerca per dare slancio alla sua promozione politica.

In questo quadro si inserisce la figura di Ludovico San Martino marchese d'Agliè, il quale, figlio cadetto di una

[35] G. Ferroni, *Dialogo sulla scena della corte*, in *Le corti farnesiani di Parma e Piacenza*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 33.

[36] C. Conforti, *Il "Funeral Teatro" a Modena nel Seicento*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, Centro studi sulla cultura e l'immagine, 1985, p. 218.

[37] L. Firpo, *La Ragion di Stato. Appunti e Testi*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1976, p. 147.

[38] Su di un arco cronologico più ampio cfr. P. Bianchi, A. Merlotti, *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, Torino, Zamorani, 2010.

delle quattro famiglie più importanti della nobiltà piemontese, viene introdotto precocemente a corte. Nato nel 1578, nel 1602 egli è già luogotenente e cavaliere mauriziano, mentre nel 1609 viene nominato gentiluomo di camera del cardinal Maurizio, che seguirà negli anni Venti a Roma, divenendo prima consigliere del principe poi residente sabaudo presso la curia pontificia[39]. Il marchese rappresenta il prototipo perfetto del poeta-cortigiano ricercato da Carlo Emanuele: sufficientemente colto e raffinato, accorto e zelante nell'interpretare i desideri del duca, mai immaginoso né geniale. Inoltre, come dimostrano i numerosi riconoscimenti conseguiti in vita, risulta essere un perfetto uomo di corte, avvezzo a utilizzare la sua arte per elogiare il sovrano e compiacerlo[40].

I testi dell'Agliè si producono e si consumano all'interno della corte, il loro linguaggio si conforma all'esigenza del decoro escludendo così ogni altra possibile espressione: stravaganze, contrasti e sperimentazioni – tipiche del *marinismo* – non son concesse. All'interno di tale sistema prende forma il rapporto di collaborazione con il principe, sebbene il poeta impari presto che la sua attività era subordinata a quella di cortigiano. Nell'attività scenica, in quella lirica arrivando fino a quella politica è perciò arduo scindere il marchese dal duca e, forse, non è nemmeno tanto opportuno. Infatti

> Talora egli doveva col Duca […] prepararne la sceneggiatura; altre volte Carlo Emanuele I assegnava al poeta prediletto l'incarico di comporre alcune scene o sottoponeva alla sua revisione, con una prova di umiltà che denota la cura gelosa del Duca per tali rappresentazioni, versi e scene già preparati, ora accettando di buon grado ora respingendole con animosità e veemenza; talora, anzi, il Duca stesso, insoddisfatto dell'opera del collaboratore, proponeva lui modificazioni e rimaneggiamenti[41]

Tra il 1606 e il 1612 il nobile cortigiano sovraintende alla maggior parte delle feste e pubblica le sue maggiori opere teatrali e quelle composte in stretta collaborazione con Carlo Emanuele I: l'*Alvida*, la *Smeralda*, le *Trasformazioni di Millefonti* e la *Zalizura*. Sono più tarde – invece – la *Caccia* e il dramma sacro *Sant'Eustacchio*[42]. Tutte queste opere possono avere un duplice piano di lettura perché, infatti, se è vero che rientrano nell'alveo delle "favole boscherecce" o "piscatorie", è altrettanto vero che si sommano i calmi temi arcadici tipici di quelle rappresentazioni all'azione bellica che è connaturata con i poemi epici di derivazione tassiana[43]. Spettacoli teatrali, giostre, balletti, tornei sono quindi formule simboliche allusive ed evocative del nascente potere dinastico che rispecchiano in tutto, dal soggetto al luogo prescelto, dall'autore agli attore, l'incedere della politica complessiva degli stati sabaudi[44].

[39] R. De Felice, *Agliè, Ludovico San Martino marchese di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960, vol. I, pp. 409-410.

[40] M.R. Masoero, *Lettere inedite di un poeta cortigiano del XVII secolo*: *San Martino Ludovico Marchese d'Agliè* in "Studi Piemontesi", V, 2 (1976), pp. 301-321.

[41] L. Anglois, *Il teatro alla Corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Bairati, 1930, p. 15.

[42] G. Rua, *I poeti* cit., p. 15.

[43] M.R. Masoero, *Introduzione* in L. San Martino d'Agliè, *Alvida – La Caccia. Favole Pastorali inedite*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 17-19.

[44] C. Arnaldi di Balme, *Le feste a corte a Torino tra spazi reali e itinerari simbolici*, in *Feste barocche* cit., pp. 27-40.

Dopo il 1612 Ludovico d'Agliè lascia la poesia per dedicarsi alla prosa. La scelta di campo è, come visto in precedenza, dettata dalle contingenze geo-politiche in cui si trova immerso il ducato di Savoia. Non è più il tempo delle feste cavalleresche dove il duca rifulge nella sua magnificenza ma, entrati nel lungo vortice della guerra, si è in un periodo storico in cui nella corte di Torino si fanno più pressanti le esigenze di giustificare e sostenere le ragioni del duca con una trattatistica più incisiva e meno "boschereccia".

Passati gli anni della prima guerra del Monferrato, come detto, il San Martino viene creato gentiluomo del cardinale Maurizio e, successivamente, residente sabaudo presso la Santa Sede. Tuttavia nella sede romana il marchese non si limita a svolgere le funzioni classiche dei segretari e dei legati, ma continua a scrivere libelli politici a favore del suo principe. La scarsa vena artistica del cortigiano e il percorso sinusoidale delle alleanze sabaude degli ultimi anni di vita di Carlo Emanuele I rendono però i *manifesti,* composti dall'Agliè prima contro la Spagna e poi contro la Francia, del tutto incredibili e, perciò, inservibili alla propaganda sabauda. L'opera e la vita del San Martino proseguono sedici anni oltre la morte del suo *mentore*, ma l'impetuosa ascesa di suo nipote Filippo, anch'egli cortigiano poeta, offuscherà pressoché completamente il nome del vecchio zio.

Tassoni e i Savoia

L'invasione sabauda del Monferrato del 1613 provoca un certo disdegno, quando non disgusto, in tutte le corti d'Europa, tanto che l'ambasciatore veneziano Alvise Donato afferma che «non ha trovato il signor duca di Savoia pur un sol principe che ammetta per buone le sue azioni e che abbia in qualsiasi maniera approvato ciò che in questa occasione s'è operato in lui[45]».

L'opinione sull'operato di Carlo Emanuele I cambia quando l'invasione sabauda si trasforma in guerra ispano-piemontese. Si risveglia infatti in una certa élite culturale italiana l'idea di sostenere il duca di Savoia attraverso un'opera di propaganda al fine di spingere i principi italiani ad unirsi con esso per porre fine alla *pax Hispanica*[46]. Tra gli artefici di questo *battage* c'è certamente Alessandro Tassoni. Durante le vicende monferrine, il poeta scrittore modenese lavora a Roma al servizio di Ascanio Colonna dove conosce e frequenta due dei personaggi più influenti della corte torinese: l'abate Alessandro Cesare Scaglia di Verrua e il conte Carlo Costa di Polonghera. Tramite quest'ultimo fa pervenire nel febbraio una copia della sua opera *Varietà di Pensieri* da donare al duca di Savoia con una lettera allegata.

[45] A. Segarizzi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, vol. I, *Ferrara – Mantova – Monferrato*, Bari, Laterza, 1912, p. 242.

[46] V. Di Tocco, *Ideali d'indipendenza* cit., pp. 89-91.

Io presento a Vostra Altezza questo mio libro non perché la virtù o la fortuna mia mi abbiano messo a cuore di pretendere o meritare alcuna grazia da Lei, ma perché alle volte ancora alle cose di non gran pregio come questa sogliono affezionarsi i principi grandi e lodarle di puro gusto, e la lode loro è le più sicura fama che possano avere i privati. […] Ben supplico Vostra Altezza a non maravigliarsi che a Lei non sia dedicato, ché se io avessi creduto che la mia penna potesse aggiunger chiarezza all'opere gloriose del primo guerrier di Europa e del più magnanimo principe che abbia la nostra età, Vostra Altezza era quella che potea con il suo nome illustrare i miei scritti ed esser con sincero affetto celebrata da loro. Però Ella si degnerà di non attribuire a poco conoscimento la difidenza che ho avuta di me medesmo e del mio poco valore di ricevere in segno di umile divozione che io Le professo questa picciola immagine che posso offerirLe della mia affettuosa servitù[47].

Il processo di avvicinamento al duca da parte del Tassoni è duplice: da un lato c'è una genuina spinta verso un principe che può rinverdire i fasti militari e politici di un'Italia sempre più lontana dalle grandi monarchie europee; dall'altra è innegabile un interesse non solo economico legittimo di prestare servizio alla corte sabauda. D'altro canto anche a Carlo Emanuele I può fare comodo uno scrittore fine e capace, in grado di smuovere a suo favore buona parte dei nobili delle corti italiane. È perciò una comunione di intenti, ideale e pragmatica allo stesso tempo, quella che dà vita al legame tra lo scrittore e il duca. Non a caso, Carlo Emanuele in occasione dell'invasione del Monferrato chiede esplicitamente all'abate Scaglia di informare Alessandro Tassoni affinché metta «in carta con bel modo» le ragioni dell'azione sabauda[48].

Si hanno quindi le *due filippiche contra gli spagnoli* che risultano aver vasta eco nel panorama letterario dell'epoca. L' *incipit* della prima è decisamente interessante.

E fino a che segno sopporteremo noi, o prencipi e cavalieri italiani, di essere non dirò dominati, ma calpestati dall'alterigia e dal fasto de' popoli stranieri, che, imbarbariti da costumi affricani e moreschi, hanno la cortesia per viltà? […]

Tutte l'altre nazioni, quante n'ha il mondo, non hanno cosa più cara della lor patria, […] e noi soli Italiani diversi da tutti gli altri uomini, da tutti gli altri animali, abbandoniamo il vicino, abbandoniamo la patria per unirci con gli stranieri nemici nostri![49]

Alessandro Tassoni inizia le sue filippiche, che sono un evidente richiamo all'opera di Demostene, con una citazione altrettanto chiara della prima catilinaria di Cicerone. Imbevuto di citazioni classiche e di figure retoriche, questo primo testo ha il non facile compito di smontare l'impianto accusatorio che circola nelle corti di tutta Euro-

[47] A. Tassoni, *Lettere*, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 93.

[48] B. Zandrino, *La scrittura tragicomica del «Manifesto di Alessandro Tassoni» intorno alle relazioni passate tra esso e i principi di Savoia*, in M. Masoero, S. Mamino, C. Rosso, *Politica e cultura* cit., p. 126.

[49] A. Tassoni, *Filippiche contra gli Spagnuoli*, in Id, *Annali e scritti storici e politici*, vol. I, *Scritti storici e politici*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1990, 219.

pa per cui la guerra che si sta combattendo in Monferrato ha in Carlo Emanuele I l'unico colpevole. Per riuscire in questa impresa lo scrittore modenese cerca di distogliere lo sguardo dalle colpe del duca di Savoia come invasore per elevarlo, facendo breccia su di un'italianità latente, a primo baluardo contro il comune nemico.

Se la prosa ottiene un certo effetto "mediatico", il duca riesce a resistere all'avanzata delle truppe spagnole e a raggiungere un importante successo diplomatico ad Asti[50]. Questi fatti spingono Alessandro Tassoni a scrivere la seconda filippica.

Or che diranno i politici di Roma? Quelli che vogliono combattere in isteccato per le fazioni di Francia e Spagna e che sommettevano poco dianzi che il signor Duca di Savoia, assaltato dall'una e abbandonata dall'altra si rimarrebbe in pochi giorni in farsetto? Eccolo in capo di cinque mesi con tutti i suoi membri, sano, bello e vestito; e non gli ha la scutica magistrale dell'orgoglio spagnuolo fatto metter giù l'arme; né meno ha potuto la confusione de' prencipi italiani che il suo valore non apparisca come la luce nel mezzo del caos[51].

Convinto e fiero dell'azione di Carlo Emanuele I, l'intento del Tassoni è duplice: da un lato evidenziare la codardia degli altri principi italiani che non sono riusciti a far fronte comune; dall'altro sottolineare i limiti strutturali della superpotenza iberica.

Principi e cavalieri italiani, e questi sono i miracoli e le forze di Spagna? Non sono miracoli come voi li tenete! E che credete che sia la Spagna per vostra fe? Una qualche provincia, forse, del paradiso terrestre, o l'emisfero d'un altro mondo più grande e più bello? La Spagna, a chi non l'ha veduta, è una provincia divisa in più regni, grande ben tre volte più che l'Italia. […] Sommo Pontefice, Repubblica di Venezia, Granduca di Toscana, ben sarete voi goffi, se avendo veduto il signor Duca di Savoia tenere il bacile alla barba di questo gran colosso di stoppa, non finirete voi di rintuzzargli l'orgoglio! Le vostre lentezze, le vostre freddezze, i vostri timori sono stati quelli che gli hanno dato baldanza. Principi e cavalieri italiani non mancate voi a voi stessi! ripigliate i vostri soliti cuori, che questo mostruoso ciclope dell'impero spagnuolo non ha se non l'occhio d'Italia che gli dia luce: la Spagna è vuota, l'India è deserta; l'Italia sola è quella che l'assicura, e che a se stessa fa guerra: già, a costo del signor Duca di Savoia, è fatta l'esperienza di quello ch'ei vale e può. Misurate voi altri al saggio di questo principe valorose le vostre forze, e vergognatevi del passato timore![52]

I contenuti dello scritto, certamente troppo duri nei confronti degli "altri" e troppo encomiastici nei confronti del duca di Savoia, quanto hanno inciso nel panorama italiano del Seicento? Vittorio Di Tocco afferma a buon diritto

[50] Cfr N. Gabiani, *Carlo Emanuele I di Savoia e i due trattati d'Asti (1 dicembre 1614 – 21 giugno 1615)*, Asti, Brignolo 1915; A. Spagnoletti, *La tregua di Anversa e la pace di Asti. Ovvero, come la Spagna perse la propria reputazione*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", vol. XII, 2009, pp. 163-186.

[51] A. Tassoni, *Filippiche* cit., p. 225.

[52] *Ivi*, pp. 227, 232-233.

che i due *pamphlet* non offrono una versione innovativa del contesto storico, se non un quadro distorto e troppo appiattito alla dinastia sabauda, né rivelano particolari interessanti o inediti rispetto alle analisi degli ambasciatori veneti o di altri osservatori coevi[53]. Tuttavia non è l'oggettività il fine di queste opere, ma la propaganda. Quindi il solo fatto che questi libelli siano circolati nelle corti italiane ed europee ha suscitato un certo interesse per il caso e un'importante reazione in area filo-spagnola. Le varie risposte alle filippiche editate in quei mesi sono il segno visibile che il lavoro svolto dall'abile penna del Tassoni ha avuto un impatto su quella che è l'opinione pubblica del Seicento.

A differenza di quanto è stato riferito in merito alla letteratura che circola nella corte torinese di inizio XVII secolo, Alessandro Tassoni sia nelle *Filippiche*, sia in altre opere coeve che scrive per Carlo Emanuele I, non costruisce alcun modello ideale e simbolico del principe, ma si limita ad esaltare le virtù politiche e militari del duca. Lo scrittore modenese, infatti, esalta il valore umano di Carlo Emanuele I, il quale difende il proprio onore e quello dell'Italia di fronte alla potenza debole e al contempo opprimente della Spagna, rifacendosi al detto latino – anch'esso mutuato dalle orazioni ciceroniane – *si vis pacem, para bellum*.

Nonostante entrambe le filippiche vengano pubblicate in forma anonima, la loro paternità è risultata essere immediatamente attribuita al poeta modenese, anche se – in seguito – questi cercherà di rinnegarla. Una conferma, ancora ve ne fosse bisogno, di chi sia l'anonimo autore viene da una lettera dell'abate Scaglia inviata a Carlo Emanuele il 20 dicembre 1614, nella quale si parla della paternità delle opere e, soprattutto, del compenso che si doveva dare allo scrittore. Inoltre, percependo le difficoltà cui sta andando incontro il Tassoni dopo aver svolto egregiamente il compito assegnatoli dal duca di suscitare un vespaio (letterario e politico) senza alcun legame formale con la dinastia sabauda, lo stesso abate piemontese scrive:

> il S. [cifra] che fece le due Filippiche è stato publicato qua autore d'esse, il che potria esser di molto pregiudizio oltre il pericolo per la [cifra]; però saria forse bene l'assicurare che non dasse in pericolo alcuno con il dichiararlo servitore di Sua Altezza o del Principe Cardinale che non essendo suddito di Spagna le pare che questo le potesse bastare […]. Di dove si sia saputo questo io non lo posso sapere, ben so di non aver dato copia ad alcuno delle Filippiche né di averne parlato, puoiché mi si scrisse che mi si mandariano nella forma che si dovevano pubblicare[54]

Il duca nomina perciò Tassoni quale suo segretario d'ambasciata a Roma. Il modenese però, convinto sostenitore della politica anti-spagnola condotta da Carlo Emanuele

[53] V. Di Tocco, *Ideali d'indipendenza*, cit., p. 101.

[54] G. Rua, *L'epopea di Carlo Emanuele I*, in G. Rua, *L'epopea*, cit., parte II, p. 230.

I, spera in una chiamata a Torino, per coronare il suo sogno di entrare, ripercorrendo in qualche modo i fasti mariniani, al servizio diretto del duca. Giunto finalmente l'invito a fare tappa nella capitale ducale, Tassoni vi rimane tra il 1620 e il 1621, ma non riesce ad entrare nelle grazie del sovrano. Infatti la presenza a corte dell'autore delle *Filippiche* si va a scontrare con la politica di distensione inaugurata in quegli anni dal duca nei confronti del granduca di Feria governatore di Milano e, quindi con l'intera monarchia spagnola. Il fallimento e il tramonto dei suoi sogni, viene descritto dal Tassoni nella *Relazione delle cose di Piemonte* scritta tra il 1625 ed il 1628, ma non pubblicata fino al 1849. Il racconto dei fatti capitati al Tassoni durante il suo soggiorno a Torino non vogliono rinnegare il suo sostegno dato a Carlo Emanuele I, né tentare di oscurarne la sua gloria politica o militare. L'autore vuole, invece, riappropriarsi della propria reputazione venuta meno proprio in seguito alle travagliate vicende piemontesi, raccontando per filo e per segno e indicando i torti da lui subiti per parte della dinastia sabauda, in particolare da parte del cardinal Maurizio.

Si può dibattere ancora sulla veridicità totale o parziale delle affermazioni contenute in questo manifesto o sul rapporto spesso burrascoso che è intercorso tra artisti (ma anche semplicemente tra cortigiani) e Carlo Emanuele, tuttavia quello che appare chiaramente è il fallimento del progetto sabaudo di armonizzare i grandi letterati del tempo ai disegni di espansione e di propaganda dinastica. Con Tassoni si chiude «la stagione in cui era sembrato possibile che tra i letterati e la corte torinese potesse instaurarsi un rapporto di collaborazione fondato sul riconoscimento di una sia pur minima autonomia dell'intellettuale rispetto alla ferrea logica dell'interesse dinastico[55]». Non è un caso – quindi – che dopo le burrascose avventure di Carlo Emanuele I, nell'età delle Reggenti la funzione celebrativa venga affidata agli storici-genealogisti che aderiscono maggiormente alle esigenze della committenza[56]. Non è soltanto un cambio di prospettiva letteraria, ma è il sintomo di un lenta mutazione del paradigma di proiezione del potere sovrano che si completerà soltanto circa un secolo più tardi con l'incoronazione di Vittorio Amedeo II a re di Sicilia.

Università di Torino

[55] P. Merlin, *Tra guerre e tornei*, cit., p. 185.

[56] Si pensi ad esempio, tra gli altri, all'opera di Pierre Monod e quella di Samuel Guichenon.