

Il Laberinto de groppi
*di Onorato Tiranti e i disegni per le feste
di Tommaso Borgonio**

La corte sabauda, come tutti i regni europei tra Cinque e Seicento, usò ampiamente lo strumento delle feste e delle cerimonie per celebrare la dinastia, confermare il potere politico ed esibire la propria forza economica e rappresentativa. Lo sfoggio dei mezzi e della capacità di organizzare avvenimenti in grado di stupire per la magnificenza degli apparati e per la novità delle soluzioni sceniche era parte integrante del sistema strategico di un governo, imprescindibile componente del linguaggio e dei codici non solo culturali, ma politici e diplomatici. La rilevanza del fenomeno e la sua capillare diffusione, anche presso quelle realtà che per condizioni e risorse avrebbero dovuto essere più parsimoniosi nelle spese, sono dati oramai acquisiti (sebbene non senza resistenze da parte degli approcci più tradizionalisti) nelle ricerche storiche e storico artistiche relative agli stati di antico regime. Ciò nonostante persiste la tendenza, perlomeno negli studi di ampio respiro cronologico o spaziale, a prediligere i grandi centri a scapito di quelli cosiddetti minori, lasciando prevalere la logica di una geografia che continua a considerare come periferiche aree il cui ruolo e contributo, e non solo sul piano dell'effimero, è assai rilevante. Non stupisce, dunque, dover verificare ancora in tempi recenti e in più di una occasione, l'assenza di riferimenti a realtà "minori", ma cruciali nello scacchiere politico, come ad esempio quella torinese le cui ben note relazioni sia con gli Austrias, e in particolare con gli Asburgo di Spagna

(nella loro estensione territoriale), sia con la Francia, ne facevano una pedina determinante gli equilibri europei. Non intendo fare una vana quanto inopportuna recriminazione di parte, ma semplicemente richiamare l'attenzione sulla specifica natura del fenomeno il quale non era un momento eccezionale, ma un componente necessario della vita di una corte, come tale immancabile voce di bilancio per le camere dei conti, investito del compito di veicolare messaggi politici prima ancora che culturali¹.

La nostra conoscenza delle feste è limitata da una documentazione perlopiù incompleta e ben lontana dal consentire la ricostruzione dell'avvenimento nel suo effettivo svolgersi, senza cadere nel rischio sempre latente di formulazioni azzardate e fallaci causa la frammentarietà e lacunosità del quadro d'insieme in nostro possesso. Inoltre è subordinata almeno a due piani di lettura derivanti dal tipo di documenti pervenuti, uno che si avvale, quando presenti, di informazioni concernenti la fase di ideazione, preparazione ed esecuzione; l'altro che si affida all'elaborazione successiva e fortemente mediata dell'evento, vale a dire al come, al quanto e al cosa il potere intendeva trasmettere di sé attraverso la parola e l'immagine; entrambi i livelli necessitano altresì non solo di essere confrontati e verificati l'uno con l'altro, ma richiedono sempre di essere interpretati in una cornice di relazioni politiche, diplomatiche e simboliche. Quanto detto vale sia nei casi in cui, oltre le descrizioni e le cronache, si siano conservate testimonianze visive, poiché queste stesse possono restituire un'idea parziale e relativa a un singolo stadio progettuale quando si tratta di disegni o schizzi di una macchina scenica, di un singolo apparato, di un costume o elemento decorativo; oppure una inquadratura d'insieme, una sorta di blocco immagine elaborato a posteriori, schematico e convenzionale nel caso di un dipinto o di una incisione. La medesima narrazione a stampa o manoscritta attesta solo alcune delle tante occasioni festive, giacché non sempre le relazioni venivano stilate, verificate e diffuse, oltre a non esserci necessariamente pervenute, e gli eventuali resoconti non ufficiali, indubbiamente meno vincolati a regole e controlli, erano immancabilmente governati dal caso e dalla curiosità del singolo. La documentazione archivistica (conti, mandati, inventari), qualora esistente, sembra dunque essere il riscontro più puntuale, ma anche il meno loquace, per le numerose manifestazioni che si svolgevano a corte, declinate su registri differenti a seconda della necessità e occasionate sia dalle ricorrenze annuali (compleanni, carnevale, santi patroni o altre festività), sia da circostanze eccezionali come battesimi, matrimoni, senza dimenticare gli avvenimenti luttuosi. Ricostruire l'effimero, dunque, non è compito scontato, lo sa chi ha provato ad allestire mostre dedicate al tema – e poco cambia sia che si tratti di feste o di funerali come ha ben dimostrato la spettacolare esposizione di Versailles del 2016 *Le Roi est mort*.

La rete e il passaggio di informazioni fra le corti era costante e l'aggiornamento sulle novità proposte dall'una o dall'altra un obbligo, certe volte anche oggetto di "spionaggio diplomatico", oltre ad essere argomento delle relazioni degli inviati e ambasciatori, nonché tema di tanti scambi epistolari. La nostra comprensione del fenomeno è, come si è visto, inevitabilmente imperfetta causa il suo carattere temporaneo e la peculiarità

delle fonti, nonché viziata dall'abitudine a guardare alle realtà più rilevanti, pratica che genera un quadro difettoso e contraddittorio. Il contributo di centri cosiddetti minori poteva, infatti, essere superiore alle nostre aspettative e ben lontano da ipotesi formulate senza tenere conto del differente ruolo da questi giocato in un quadro di alleanze ed equilibri facilmente mutevoli. Non era infrequente, dunque, che unioni matrimoniali o accordi politici andassero a condizionare fortemente le forme di celebrazione della casata da parte di piccoli stati i quali, guidati da circostanziati obiettivi diplomatici, erano indotti a un impiego più oculato ed efficace dei dispositivi propagandistici attraverso un veloce aggiornamento del gusto, un adeguamento dei mezzi e della originalità di rappresentazione, come fece Torino per quanto riguarda i tornei tra Cinque e Seicento, al cui modello attinsero non solo la più affine e vicina Mantova, ma anche Parigi².

Il tema delle feste sabaude, già sollecitato dallo storico Luigi Cibrario in una lettera del 18 maggio 1842 a Cesare Saluzzo, allora bibliotecario della Biblioteca Reale di Torino, a pochi giorni di distanza dal matrimonio del principe di Piemonte³, è stato per gli studi storico artistici del Piemonte oggetto di puntuali e pionieristiche analisi fin dagli anni Sessanta del secolo scorso, a partire dai contributi di Mercedes Viale Ferrero, mancata pochi giorni dell'incontro parigino e che voglio qui ricordare. Il suo volume del 1965, *Feste per le Madame Reali di Savoia*, seppe indagare con un approccio totalmente nuovo il fenomeno dei balletti e indicare le linee per successivi studi, fino alla esposizione a Palazzo Madama *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento* del 2009, alla quale ampiamente contribuì e il cui esemplare insegnamento riecheggia ancora nella mostra allestita dieci anni dopo sempre a Palazzo Madama e dedicata alle *Madame Reali. Cultura e politica da Parigi a Torino Cristina di Francia e Giovanna Battista di Savoia Nemours 1619-1724*⁴. Una tradizione di studi di oltre cinquant'anni che si è avvalsa di ricerche capaci di sondare il problema sia sul piano storico, esaminando il significato e il ruolo del cerimoniale specie in relazione al grande tema della reggenza⁵, sia su quello culturale e delle arti figurative, teatrali e musicali. Le ragioni di un interesse così precoce nei confronti di un tema che faticherà non poco ad entrare legittimamente nell'alveo degli studi scientifici, ha due motivazioni strettamente connesse: le lunghe reggenze delle due Madame Reali, Cristina di Francia (1637-1648/1663)⁶ e Giovanna Battista di Savoia Nemours (1675-1683), e la produzione di album disegnati e miniati che raffigurano i maggiori avvenimenti festivi organizzati dalle duchesse, principalmente da Cristina di Francia. Per quanto riguarda la prima, vale a dire la reggenza di una sovrana rimasta vedova e che governa a nome di un figlio minore, non è certo ragione esclusiva della corte torinese; Parigi, come è ben noto, ebbe a sua volta insigni reggenti, e non è qui il luogo dove ribadire il ruolo e il significato politico di tale fenomeno, oggetto oramai di tanti studi⁷. Ma per quanto concerne la seconda motivazione va evidenziato il carattere esclusivo dei detti codici torinesi, di cui ci sono pervenuti 13 esemplari conservati presso la Biblioteca Reale e la Biblioteca Nazionale Universitaria, e uno di collezione privata, esposti tutti per la prima volta in occasione della mostra del 2009, sui quali

intende soffermarsi questo mio intervento. Nonostante si conoscano altri esempi di volumi realizzati ad illustrazione di eventi cerimoniali e festivi, non mi risultano, per quanto mi è dato conoscere (ma nuovi ritrovamenti mi possono smentire), casi affini per caratteristiche e per forma di produzione, potrei dire quasi seriale, di album disegnati e dipinti comparabili a quelli torinesi.

Queste mie brevi note necessitano di alcune premesse: la corte sabauda non vanta per tutto il Seicento, ad esclusione di questi codici, una ricca documentazione visiva delle feste e degli apparati effimeri e se escludiamo alcune incisioni secentesche di feste matrimoniali o di qualche ingresso trionfale, ben poco si riesce a rinvenire presso gli istituti di conservazione (archivio e biblioteche). Una povertà allarmante e che appare poco spiegabile a fronte di una attenzione alle feste che ha momenti particolarmente intensi e significativi durante il ducato di Carlo Emanuele I. L'interesse del duca nei confronti di cerimonie e spettacoli era altissimo e si manifestava anche con il suo diretto contributo nell'ideazione degli apparati e nel componimento di versi ed iscrizioni di circostanza. Ciononostante del primo grande evento spettacolare, i festeggiamenti per il matrimonio con Caterina Micaela d'Austria, infanta di Spagna figlia di Filippo II, vera e propria esibizione di forza politica e di esemplare organizzazione e aggiornamento culturale non abbiamo testimonianze iconografiche, solo alcune descrizioni e i conti delle fabbriche del duca. Nulla resta della straordinaria macchina messa a punto per gli spettacoli sull'acqua a Nizza, delle entrate e degli apparati allestiti in tutte le città del territorio da Nizza a Torino, dei numerosi banchetti che prevedevano ricercate apparecchiature con fontane per il lavaggio delle mani, oggetti e vasi in argento e cristallo, o dell'ultima parte del tragitto sul fiume Po che incluse stupefacenti dispositivi scenici costituiti da isole galleggianti con rocce, fonti e giardini che si trasformavano all'occasione in tavole imbandite per la coppia ducale e le dame, o quinte teatrali come quella predisposta per la prima rappresentazione del prologo del *Pastor fido* di Giovanni Battista Guarino. Ebbene di tutto questo complesso allestimento celebrativo, raccontato da una dettagliata relazione a stampa⁸, ci sono pervenuti unicamente due disegni di archi eretti in Torino per l'ingresso trionfale in perfetto gusto antiquario e di invenzione dell'architetto Gabriele Busca, conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. Mentre per farci una idea, seppure approssimativa, dei tanti oggetti preziosi realizzati per l'occasione, in particolare piatti e vasi in argento e oro, possiamo fare riferimento all'album di disegni per oreficerie di Mario d'Aluigi, orefice e argentiere perugino, attivo presso la corte sabauda dal 1563 al 1600 e che sappiamo coinvolto nei lavori per i festeggiamenti nuziali, databile tuttavia al decennio 1560-70⁹. Anche per il periodo successivo la situazione non migliora e pochi sono gli esempi che si possono menzionare: per i primi anni del Seicento si conserva tra le carte autografe di Carlo Emanuele I un disegno di mano dello stesso duca riferibile a un torneo svoltosi nel parco di Parco di Viboccone su un'isoletta formatasi nel punto di confluenza dei fiumi Dora e Po, intitolato ai *Cavalieri della Selva incantata*¹⁰; da collegarsi all'ingresso trionfale della giovane Cristina di Francia, andata sposa nel 1619 di Vittorio Amedeo I

di Savoia, che nel 1630 erediterà il ducato, sono invece due disegni di archi di autore ignoto conservati presso l'Archivio Comunale di Moncalieri¹¹. A vivacizzare questo sconcertante panorama si possono menzionare ancora due suggestivi appunti grafici di Federico Zuccari che forniscono elementi inusuali e curiosi visti con gli occhi di chi poté assistere alle feste sabaude del 1606 e il 1607 da una posizione privilegiata quale aveva lo Zuccari, stipendiato del duca per attendere alla decorazione della Grande Galleria, due schizzi preziosi, peraltro presenti solo in poche copie del suo testo del *Passaggio per la Italia* pubblicato nel 1608¹². Qui ci si ferma, l'incisione di Giovenale Boetto raffigurante la *Nave della felicità*, festa navale e banchetto organizzato dal duca per il compleanno della nuora Cristina di Francia nel 1628, praticamente l'ultimo grande avvenimento festivo del suo regno, è andata perduta e la conosciamo unicamente attraverso una riproduzione fotografica inserita in un volume di storia sabauda del 1930¹³.

Gli spettacoli del 1628 ci traghettano direttamente nel ducato successivo e, tolti alcuni balletti organizzati per la giovane principessa tra il 1632 e il 1637, con la morte del duca Vittorio Amedeo I avvenuta in quell'anno e trascorsi gli anni di guerra civile, che vide lo scontro tra il partito che sosteneva la duchessa e quello che parteggiavano per i principi fratelli del duca defunto, ristabilita la pace suggellata dal matrimonio di Ludovica, figlia di Cristina, con lo zio il cardinale Maurizio, si avviò la prima lunga reggenza. Durante il governo della Madama Reale cominciarono a essere realizzati gli album figurati con la rappresentazione delle feste; ne fu autore Giovanni Tommaso Borgonio (Perinaldo di Dolceacqua 1628-Torino 1691), cartografo, calligrafo, miniatore, blasonatore, autore di disegni per arazzi, pittore e ingegnere il quale, stando ai registri dei conti che ne documentano i pagamenti a partire dal 1648-49 e da confronti stilistici con alcune fonti grafiche, come incisioni di Stefano Della Bella pubblicate a Parigi tra il 1646 e il 1647, cominciò a realizzare i detti codici presumibilmente intorno al 1649. I primi cinque illustrano avvenimenti festivi di gran lunga precedenti e risalenti anche agli anni della guerra civile, come *Hercole et Amore Applaudenti al Natale di M.R. Gran balletto Per li dieci Febraro 1640*¹⁴ rappresentato in Chambéry dove Cristina si era rifugiata per fuggire agli scontri bellici, e i successivi *La Fenice Rinovata Balletto Per il Natale di M.R. li 10 Febraro 1644, giorno delle Ceneri, rappresentato l'ultimo giorno di Carnevale in Fossano*¹⁵, il *Dono del Re del Alpi a Madama Reale. Festa per il giorno Natale, li diece Febraro MDCXLV*, danzato nelle sale del Castello di Rivoli¹⁶ e ancora nello stesso 1645 una festa a cavallo (la sola) svoltasi al Castello del Valentino e intitolata *L'Oriente Guerriero e Festeggiante Carozello, Festa a cavallo per il giorno natale di Sua Altezza Reale, li vinti di giugno 1645*¹⁷ e nel 1647 *Il Carnevale Languente. Balletto per li tre di Marzo Mille Seicento quarante sete, Ballato in Torino*¹⁸ (unico codice noto in collazione privata). In base a detta cronologia e ai conti d'archivio, si può ritenere ci fosse stata intorno al 1649-1650 la precisa volontà della duchessa di avviare il progetto di una documentazione iconografica degli spettacoli di corte affidandone la realizzazione al Borgonio, che proseguì il compito anche oltre la morte di Cristina e più precisamente

fino al *Lisimaco*, dramma in musica del 1681-84 eseguito alla fine della reggenza di Giovanna Battista di Savoia Nemours, seconda Madama Reale¹⁹.

Difficile stabilire con esattezza la datazione dei primi cinque album, la cui esecuzione probabilmente si alternò con quella dei codici destinati a illustrare gli eventi a partire dal 1650, anno che vide la rappresentazione del *Tabacco Balletto alle Dame l'ultimo giorno di Carnevale*, eseguito a Torino nella residenza della reggente, con la collaudata regia di Filippo San Martino d'Agliè e il consueto schema aggraziato e facile nel suo sviluppo narrativo e coreografico, per essere danzato dalla duchessa e dalle dame. La realizzazione dei codici, sebbene mai da considerarsi a ridosso delle circostanze festive medesime, da quella data in poi seguì con regolarità lo svolgimento degli episodi spettacolari includendo, insieme alle ricorrenze dei compleanni di Madama Reale e del figlio Carlo Emanuele II, anche manifestazioni politicamente più rilevanti. Alla fine dello stesso 1650, ad esempio, fu celebrato il matrimonio della principessa Adelaide Enrichetta con Ferdinando Maria elettore di Baviera, in occasione del quale piazza Castello fu teatro di un grandioso torneo a cavallo intitolato *Gli Ercoli domatori de mostri, et Amore domatore degli Ercoli. Festa a cavallo per le Reali Nozze della Serenissima Principessa Adelaide di Savoia e del Serenissimo Principe Ferdinando Maria Primogenito dell'Altezza Elettorale di Baviera*²⁰, a cui fece seguito la sera del 22 dicembre nelle sale del Castello (attuale Palazzo Madama) il balletto *L'Educazione di Achille e delle Nereidi sue sorelle nell'Isola d'Oro*²¹; dieci anni dopo fu la volta dello sposalizio della principessa Margherita con Ranuccio II Farnese, duca di Parma e di Piacenza, che vide la rappresentazione de *L'Unione Perla Peregrina Margherita Reale e Celeste Gran Balletto per le Nozze della Ser. Madama Margherita di Savoia, Col Serenissimo Ranuccio Farnese Duca di Parma e di Piacenza, L'Anno 1660*²².

Le tavole degli album del Borgonio alternano le scene dei balletti con i personaggi (in entrate prima singole poi a gruppi) impegnati in passi di danza, ad altri momenti dello spettacolo perlopiù assai semplici e schematici, così come schematica e ripetitiva risulta anche l'impostazione spaziale, che restituisce le soluzioni scenografie costituite da quinte disposte su entrambi i lati o da macchine teatrali collocate al centro del palco. La sola ragguardevole eccezione a formule che sembrano insistere più sulla ricercatezza dei costumi e sulla loro capricciosa bizzarria che sulla originalità degli apparati, si verificò in occasione della manifestazione allestita per le già ricordate nozze del 1650, per le quali fu realizzata una struttura a pianta esagonale al centro della piazza, mentre altre due erano erette sui lati minori, a destra e a sinistra della residenza di Madama Reale. Ma la adozione di una costruzione semplice e replicabile con poche varianti, di volta in volta adeguate alle specifiche circostanze, era il frutto di una scelta oculata che nascondeva una regia sapiente e ben circostanziati intenti, sia sul piano della politica interna che estera, affidati ad immagini fortemente connotate ed elaborate in modo tale da non poter essere replicate, sia per tecnica, sia per dimensione²³, tuttavia perfettamente idonee a tramandare la memoria dei balletti ideati dal fido marchese Filippo d'Agliè, elogiato anche da Claude-François Ménestrier per la qualità delle sue creazioni.

Prima di procedere nell'analisi di alcune tavole che ci permettono di avviare una serie di relazioni e di introdurre altri personaggi, ci si deve chiedere quale fosse l'obiettivo di una simile operazione. Le feste e le cerimonie erano abitualmente rese note da relazioni a stampa, non di rado corredate di incisioni, le cui copie avevano ampia circolazione tra i sovrani e i nobili desiderosi di essere aggiornati e svolgevano una chiara funzione celebrativa e diplomatica. Ma gli album del Borgonio non potevano essere replicati, erano pezzi unici destinati al godimento interno della corte, al proprio compiaciuto esibire un mondo perfetto, dunque apparentemente in controtendenza rispetto ai volumetti con le descrizioni il cui compito propagandistico era assicurato dalla ampia diffusione. Ma forse proprio questa unicità, accentuata dalla scelta stessa del grande formato (mediamente di mm. 410 x 570), era un elemento oltremodo perseguito dalla reggente, che affidava a un simile raffinato veicolo la difficile missione di celebrare la bontà del suo governo e garantirne l'autorità politica, spesso messa in dubbio all'interno della medesima corte, che tuttavia non bastò a scongiurare, dopo la sua morte, la costruzione di quella leggenda nera alimentata nei secoli da una storiografia misogina incapace di valutare con obiettività la figura di sovrana, solo di recente riabilitata in studi più curati e avveduti²⁴.

Difficile allo stato attuale delle ricerche fare tuttavia un bilancio complessivo e valutare quanto i pregiati manufatti fossero conosciuti fuori dai confini sabaudi, non avendone finora rinvenuto riscontri nella corrispondenza ufficiale o privata. In ogni caso le splendide tavole degli album erano un perfetto *instrumentum regni*, un eloquente specchio nel quale si rifletteva l'immagine di una realtà ideale, armonica, senza contrasti, senza guerre, appagata e appagante; in esse i mondi lontani divenivano vicini e familiari, gli animali feroci domestici e mansueti, gli dei disponibili a confondersi con le dame e i cavalieri e pronti ad avvolgere la corte in una coltre di pace e giustizia, immutabile e atemporale poiché affidata alle cure della reggente favorita dagli dei dell'Olimpo per le sue virtù e per la nobiltà di sangue, e come tale investita di autorità divina. La realizzazione dei codici era preceduta, o affiancata, dalla pubblicazione di brevi relazioni a stampa, raramente accompagnate da incisioni, salvo per le occasioni più rilevanti come la celebrazione di matrimoni, che potevano avere una facile circolazione tra l'aristocrazia, essere inviate o donate a ospiti e ambasciatori, ma che erano cosa assai modesta a confronto con la sontuosa preziosità degli album, una pallida reminiscenza dell'avvenimento festivo, non solo sguarnito di qualsiasi ricercatezza tipografica, ma anche dell'eloquenza retorica abitualmente adottata nelle narrazioni degli eventi spettacolari del regno di Carlo Emanuele I. Ad accentuare la singolarità dei codici e la eccentricità della situazione nel suo complesso è la totale mancanza ancora una volta di bozzetti o disegni preparatori, di studi di macchine o di singoli apparati, nulla sembra avere preceduto l'elaborazione e la trasposizione delle invenzioni del d'Agliè. La ripetitività dello schema dei balletti e l'impiego, già rimarcato, di formule ricorrenti, nonché la conseguente pratica del riuso di strutture sceniche per evidenti scopi economici (la corte sabauda fu da questo punto di vista parsimoniosa, perlomeno

negli anni delle reggenti) e per consentire allestimenti rapidi, non sono ragioni sufficienti a giustificare l'assenza di documenti, ad esclusione dei conti d'archivio in alcuni casi assai ricchi di informazioni circa la realizzazione degli apparati²⁵, ma del tutto muti in merito agli album. Nonostante non si possa contare sull'ausilio di testimonianze, il loro studio offre ampi spunti di riflessione e suggerisce interessanti percorsi di indagine non appena ci si sofferma sul loro impianto e sulla composizione. In primo luogo il formato ad album consentiva l'elaborazione di immagini in orizzontale perfettamente coerenti con la rappresentazione della scena teatrale, mentre le cornici in oro inquadravano e conferivano la necessaria aulicità agli episodi introdotti dalle tavole calligrafiche, che contenevano anche i testi o le musiche. In secondo luogo la scelta, per le raffigurazione di danza, di uno sfondo uniforme e privo di profondità e di un piano sul quale si muovono le silhouettes dei ballerini, mentre gli spazi di interni o paesaggi sono resi con pochi, ma efficaci elementi, che diventano più elaborati nel caso in cui un giardino o un edificio intenda evocare un luogo e un palazzo specifico di Torino o dei dintorni. In ultimo la presenza dei fogli calligrafici, vere e proprie esibizioni di virtuosismo ornamentale, di eleganti giri di penna capaci di creare mondi fantastici le cui ingrovigliate maglie si infittiscono in forme bizzarre e inaspettate o si sciolgono in più lineari motivi decorativi congiungendosi alla parole e traducendosi in narrazione (fig. 1-3).

Questo doppio registro, quasi una doppia anima, non si spiega con la semplice presenza di due o più esecutori con compiti diversi; così come non aiuta il fatto che il nome del Borgonio sia l'unico presente nelle carte dei codici miniati e, tanto meno, che una attenta analisi degli aspetti stilistici permetta non solo di seguire la linea evolutiva della sua tecnica, ma che faccia ipotizzare l'intervento di artisti differenti. A ciò si aggiunga che per quanto riguarda le sue tante altre attività, cartografo, calligrafo, miniatore, disegnatore di blasoni e arazzi, pittore e ingegnere, possiamo avvalerci unicamente di quanto riportato nella storiografia ottocentesca e dalla voce biografica redatta da Luciano Tamburini per il Dizionario Biografico degli Italiani nel 1971²⁶. Gli studi successivi hanno aggiunto alcune importanti precisazioni²⁷, ma sono ancora lontani dal fare completa chiarezza sul personaggio e le sue molteplici competenze, nonché sulla sua effettiva formazione che, troncata gli studi per entrare al servizio del duca di Savoia nel 1649, dovette indubbiamente risentire dell'abile insegnamento di Onorato Tiranti, "maestro di scrivere", ma anche dei lavori di altri personaggi come Francesco Periccioli e Tommaso Ruinetti, Giuliano Sellari e Francesco Pisani²⁸. Ma l'influenza dei virtuosi dei moti di penna non fu la sola, il Borgonio apprese l'arte della miniatura che espresse, a livello altissimo, negli album delle feste e per la quale il Tamburini parlava di una «pittura di parata, tramata su eleganze esteriori e sottomessa nei particolari a simbologie complicate», dove anche il colore assumeva significati allusivi resi più avvincenti dalla scelta di gamme squillanti, quelle stesse che impiegò in forma estesa e totale nelle imprese araldiche realizzate a seguito della carica di "blasonatore" ducale (7 gennaio 1675)²⁹. Poco sappiamo della sua attività di ingegnere, se non che fu

impegnato nelle fortificazioni di Vercelli (1670), nei piani per l'"accrescimento" di Nizza (21 sett. 1675) e in progetti del castello di Racconigi, di quella di cartografo e di illustratore. Quest'ultima lo vide coinvolto nel grande progetto del *Theatrum Sabaudiae*, stampato dagli editori Blaeu di Amsterdam con l'intento di offrire alle corti d'Europa una visione encomiastica dello Stato sabauda, per il quale eseguì circa cinquantadue tavole (sebbene solo nove firmate), che gli valsero grande stima e notorietà³⁰. I primi album eseguiti a partire dalla fine degli anni quaranta e che includono le feste precedenti, sono dipinti, scrivevano Arabella Cifani e Franco Monetti, «da un artista dalla mano lenta e accuratissima nei dettagli, che si riconosce per le facce tondeggianti, poco rilevato dal punto di vista del dato fisionomico, molto simili a quelle di coevi ritratti francesi dell'epoca di Luigi XIII. Sua caratteristica peculiare è di non marcare la differenza fra palco e retro nelle scene dove vi sono solo figure, e di dipingere ombre dall'aspetto lunato e sfumato sui bordi. Coloritore straordinario, non accentua mai i chiaroscuri, al fine di porre in risalto tutti i dettagli delle vesti»³¹. Successivamente negli anni Cinquanta i personaggi e le scene diventano più monumentali e più marcata la divisione tra pavimento e sfondo neutro; una minore attenzione ai dettagli si accompagna a una maggiore rilevanza dei panneggi che rendono plausibile l'introduzione di una seconda mano, vale a dire di un altro artista che, istruito dal primo, interviene nel lavoro con una sua personalità e una sua ben caratteristica cifra stilistica, nonostante la coerenza e omogeneità dell'insieme. Il Tamburini vi riconosceva il meno dotato Carlo Conti, attivo alla corte sabauda, la cui collaborazione iniziata già con *La Fenice rinnovata* del 1644, proseguì in modo discontinuo e con esiti differenti fino a *Il falso amor bandito* (Torino, 17 febbraio 1667). A lui si deve presumibilmente l'esecuzione delle figure e non è da escludersi la presenza di una terza personalità con ruolo più defilato e che, al pari del Conte e del Borgonio, risentiva delle influenze della pittura francese di Cinque e Seicento, più precisamente di opere di ambito lorenese ricollegabili alle immagini di Jacques Callot, Jean Appier, Claude Deruet³².

Anche per quanto riguarda la parte calligrafica, gli studi di Sara Martinetti hanno individuato puntuali rapporti e derivazioni dai repertori di incisioni per le decorazioni di interni che circolavano tra Roma e Parigi, come le raccolte di *cartouches* di Agostino Mitelli, di Simon Vouet o i *Livres de divers Ornaments pour plafonds, Cintres, surbaissez, Galleries et autres* di Jean Cotelle e la *Raccolta di varii capricci et nove inventioni di cartelle et ornamenti* di Stefano Della Bella, pubblicati rispettivamente a Parigi nel 1647 e dopo il 1646. Proprio con quest'ultimo i confronti si fanno particolarmente stringenti; l'ampia diffusione di detti repertori e il conseguente collezionismo delle serie di incisioni anche da parte di nobili e di personaggi legati agli ambienti torinesi, rafforza l'ipotesi che molte delle scelte ornamentali adottate dal Borgonio nelle tavole degli album possano essere state ispirate a tali modelli, peraltro impiegati contestualmente nella decorazione dei palazzi a Torino e dintorni, come il Castello del Valentino, Villa della Regina o la Reggia di Venaria. Il raffronto delle carte dei codici, in particolare dei *Baccanali* del 1655 (BRT, Storia Patria 953), di *Hercole et Amore* (BRT, Storia Patria 952) e de

Gli Ercoli domatori dei mostri (BRT, Storia Patria 949) ha evidenziato «un utilizzo sistematico di invenzioni di Della Bella» di volta in volta differenziato, da intere cartelle citate fedelmente, a singoli motivi estrapolati dal loro contesto per essere rimontati in combinazioni fantasiose e di grande efficacia ornamentale³³. Si veda ad esempio nel fregio del foglio 18 di *Hercole et Amore* in alto il gioco di duplicazione del putto con il braccio sollevato e di quello che afferra il cervo per le corna, e in basso la felice interpretazione in chiave venatoria del fanciullo con la maschera a testa di cervo, che il Borgonio ricava dalla serie degli *Ornamenti di fregi e fogliami* ancora di Stefano Della Bella, pubblicata a Parigi tra il 1646 e il 1647. Ugualmente suggestiva è la trasposizione dell'elemento delle arpie, desunto dalla *Raccolta di vari capricci et nove inventioni*, resa con grande perizia stilistica in particolare nella carta 139 del carosello *Gli Ercoli domatori de mostri* del 1650³⁴; altri confronti si possono estendere ai grifoni della tavola 34 ancora di *Hercole et Amore* e ancora al frontespizio de *I Bacchanali antichi e moderni*, balletto rappresentato per il carnevale del 1655, tratto dai già menzionati *Ornamenti di fregi e fogliami*. Ma il Borgonio dimostra di saper fare uso anche di altre fonti, ad esempio nel *Gridelino* del 1653 (BNU, Ris. q. V.61) viene ripreso con assoluta precisione uno dei vasi all'antica di invenzione di Polidoro da Caravaggio, incisi da Cherubino Alberti nel 1582 e poi nuovamente a Roma negli anni venti del XVII secolo, le cui serie risultano presenti nella collezione di Giacomo Francesco Arpino, medico personale del cardinale Maurizio e archiatra di corte³⁵.

L'elemento stilistico ornamentale crea mondi irreali nei quali i regni animale e vegetale si fondono in figure fantastiche, si traducono in pure forme decorative, riprendono vita in corpi grotteschi, imprigionano uccelli di foglie e piume o bizzarri gnomi barbuti in delicate gabbie, in un dialogo costante di tradizione classica e memoria medievale, di contaminazioni e scambi che si esprimono tanto nella pittura dei saloni come negli stucchi delle pareti e nelle pagine degli album delle feste. Ma non si tratta di un puro compiacimento esornativo, l'apparato decorativo dei palazzi trova sostanza e vigore nella parola di Emanuele Tesauro impegnato a fornire i programmi per le residenze, densi di metafore e immagini simboliche, tanto quanto i balletti di invenzioni di Filippo d'Agliè alludono sempre ad alti pensieri, a messaggi politici trasmessi con sprezzatura nella facile gaiezza dei versi, catturati, in una sorta di eco visiva, nei motivi ornamentali dei codici in un gioco di rimandi e di suggestive assonanze in punta di penna. L'efficacia della narrazione delle feste è assicurata dalla trasposizione visiva sia nelle pagine con le scene e le figurine danzanti, ma soprattutto nei fogli calligrafici dove la parola si metamorfizza in segno e, conformandosi al disciplinato movimento dell'inchiostro, diviene puro elemento ornamentale, arabesco, animale, racemo, che aggiunge eleganza e intrigante raffinatezza per essere il risultato del pieno dominio della mano, della squisita capacità di controllare la penna e sottometterla ai più capricciosi e artificiosi percorsi. Si può dunque ritenere che Giovanni Tommaso Borgonio, nell'ideare l'impianto complessivo degli album, si riservasse più che la parte pittorica quella grafica, non solo esercizio di stile ed esibizione di rara abilità, ma

espressione organica del valore culturale e politico ad essi assegnato. Guardare ai repertori di incisioni era indubbiamente il percorso più scontato e naturale per un disegnatore, ma non sufficiente per comprendere i differenti registri presenti nelle tavole e fornirci una corretta chiave interpretativa. La fortuna dell'ornato calligrafico presso la corte torinese si deve a Onorato Tiranti esperto in grafia cancelleresca e segretario del duca prima del Borgonio; a lui si lega il diffondersi di tali soluzioni e sicuramente anche la trasmissione delle stesse al suo successore.

Onorato Tiranti fu personaggio assai noto in vita, ma del quale conosciamo solo pochi e imprecisi dati biografici, inoltre, cosa ben più anomala, dei suoi testi, pubblicati perlopiù a Torino, rimangono pochissime copie sparse nelle biblioteche europee e statunitensi, ma nessuna conservata presso istituti torinesi. Nato a Saorgio, fu segretario del duca Carlo Emanuele II e nel 1652 gli succedette nella stessa carica il Borgonio; di lui scrisse Andrea Rossotto nel *Syllabus Scriptorum Pedemontii* (1667) che lo definì «Elegantissimus Poligraphus», mentre Onorato Derossi precisò che i suoi testi erano stati tutti pubblicati in Torino (*Scrittori Piemontesi*, 1790); nel 1860 infine Jean Baptiste Toselli nella sua *Bibliographie Niçoise ancienne et moderne* lo definì un rilevante filosofo autore di numerosi libri importanti per gli studi sulla lingua italiana³⁶. Nel ampio catalogo curato nel 1962 da Carla Marzoli e Max Huber il Tiranti occupa uno spazio rilevante e l'analisi dei testi da loro rinvenuti permette ai due studiosi di segnalare anche i nomi degli incisori che eseguirono le carte, Pierre Hupenoire e Daniello Videman, ma non di aggiungere particolari sulla sua vita, a parte ciò che si deduce dalla dedica al duca Carlo Emanuele II ne *Il Laberinto de groppi*³⁷ dove, dopo aver ricordato la dedica del primo libro del 1639, rinnova anche per questa ulteriore fatica, che potrebbe essere l'ultima, l'omaggio al suo signore «dopo quarant'anni, e più di servitù a questa Corona, e 66 di vita. Hora presento a V.A.R., con mano però, Dio lodato, più tremante per riverenza della Sua Maestà, che per decadenza dell'età». Il testo è datato 1655, dunque Tiranti nacque a Saorgio nel 1589 e a poco più di venti anni entrò alla corte sabauda, ancora in vita Carlo Emanuele I, indicativamente tra il 1610 e il 1615. Una lunga carriera che presumibilmente lo vide al servizio di tre duchi e una altrettanto considerevole attività come segretario esperto di scrittura cancelleresca e di maestro di grafia e ortografia (fig. 4). Come tale le sue mansioni non dovettero essere estranee alle vicende culturali che segnarono la storia del ducato nella prima metà del XVII secolo e non è un caso che l'abate Valeriano Castiglione, in una lettera al lui indirizzata, ne elogiassero la maestria e definisse la sua una «Penna d'angelo»³⁸. L'arte calligrafica era assai diffusa e gli studi sull'argomento dimostrano con chiarezza come già nel corso del Cinquecento e poi con continuità nel Seicento³⁹, l'attenzione alla scrittura, alle lettere cancelleresche e alla lingue rappresentava uno strumento essenziale della diplomazia e della politica, sia nella forma concisa del messaggio di negoziazione, sia dove la retorica reclamava la sublime esibizione nella abilità dei tratti e nella spericolata invenzione dei giri di penna. La squisita perizia del Tiranti era pari se non superiore a quella di tanti altri calligrafi, da don Sebastiano Zanella a Dario Pisani, da Francesco e Giovanni Battista Pisani a

Giuliano Sellari, dallo spagnolo Pedro Diaz Morante all'inglese Edward Cocker, o ancora Leopardo Antonozzi il cui volume *De Caratteri* edito a Roma nel 1638 reca alla pagina 6 la dedica al cardinale Maurizio di Savoia, zio e cognato del duca Carlo Emanuele II, e che può ritenersi il più vicino da un punto di vista formale allo stile del Tiranti⁴⁰. Il silenzio delle fonti e l'assenza di documenti consentono unicamente di fare delle supposizioni e di immaginare che la lunga carriera e la vicinanza con i sovrani, inevitabilmente creatasi per il ruolo delicato di maestro di scrittura, lo rendesse una figura familiare e dunque presente anche nella vita culturale. Le feste, per Emanuele Tesauro sempre «tacitamente alludenti a qualche heroico e honorato pensiero», imprese vive e metafore animate, ne erano uno dei momenti centrali e non è da escludere che l'avvio del progetto degli album vedesse il coinvolgimento, nella sua fase iniziale, anche del Tiranti, o perlomeno un suo contributo circa il modo di tradurre nella forma più idonea quei testi di Filippo d'Agliè, nei quali riecheggiavano le metafore tesauriane e passava l'intrico della politica, distillato e alleggerito per la scena, una «parentesi gioiosa ma anche commenti decisi, in margine agli avvenimenti»⁴¹. Il confronto dei codici con le carte del *Laberinto de groppi* o di altre analoghe opere, non può che rafforzare l'ipotesi e far considerare quel virtuosismo grafico la soluzione visivamente più calzante e capace di assumere, nel sinuoso movimento, semplice e involuto al tempo stesso, la complessità concettosa di quegli eroici ed onorati pensieri ai quali la Madama Reale affidava il compito di filtrare con calibrato dosaggio messaggi e azioni di governo (fig. 5).

«L'acrostico e il calligramma che avvilluppano lettere e righe, storcendo il percorso diretto della trascrizione ordinaria solleticarono e solleticano la stessa curiosità che si placa nella sorpresa quando gli stipetti si aprono, i tretti incastrati si sciolgono, le chiavi girano nella toppa, i pulsanti muovono i congegni. Una sola camera delle meraviglie, un solo museo di mostri, un solo laboratorio automatizzato han potuto e possono ancora ospitare allo stesso titolo l'immensa chincaglieria verbale e oggettuale che andava e va accendendo e spegnendo nel visitatore desideri e soddisfazioni d'analoga specie»⁴² scriveva Giovanni Pozzi nel 1981 nel suo libro *La parola dipinta e aggiungeva* «Le forme esterne dell'artificio magico e di quello poetico-figurativo spesso coincidono: acrostici, anagrammi, forme delle lettere dell'alfabeto, palindromi e perfino calligrammi sono assunti anche nelle pratiche magiche»⁴³. Nel richiamare poco oltre l'attenzione su tali forme di scrittura o di poesia, sulla combinazione di artificiosità e di visività, Pozzi rimarcava come non sempre una simile congiuntura si verificasse in termini efficaci: «La scrittura a festoni, a nodi, ad anse di un calligrafo è estranea al calligramma se il testo trascritto non ha alcun rapporto con la forma iconica in cui è tradotto, com'è per esempio il bell'esercizio calligrafico di J. M. Büchler: ma tutto cambia quando O. Tiranti scrive in forma di labirinto un testo di questo tenore:

Signori miei scolari, studiosi del nobile carattere italiano, io ripresento in questo cuore labirintato un simbolo del mio, avvolto ed agitato ne travagli dello scrivere per vostro servizio. Gli accidenti co' quali tenta la fortuna sviarmi da questi studi mi rendono

quanto più posso accurato in procurare di ch'abbiate voi a fuggire e schivare gli errori nello scrivere e vi porgo nelle mie linee intrecciate e concatenate di molti groppi artificiosi, ornamenti, finimenti, fregi delle pagine scritte, non già un geroglifico del nodo gordiano, con lo scioglimento del quale prometteva l'oracolo allo scioglitore il sommo imperio, perché voi come Alessandro il Macedone l'abbiate da sciogliere disfacendolo col taglio della spada, ma con affilato temperino addattarvi la penna, non perdonando a fatica, della quale è simbolo l'aratro che stava col nodo Gordio collegato, possiate anco per mezzo della cancelleresca scrittura pervenire ad honori grandi come è a molti accaduto che cancellarono con la sola virtù della penna la memoria delle passate bassezze. Non vi spaventi il titolo di laberinto, perché con affetto non inferiore a quello d'Arianna verso Teseo vi porge nelle righe de' miei versi il filo e ne' gli invogli de' tratteggiamenti il gomitollo d'esso, bastante a misurarvi e segnarvi il sentiero in questi avvolgimenti, perché come lui del minotauro di tutte le difficoltà possiate uscirne con vostra gloria e contento»⁴⁴.

Tutto cambia, sottolineava giustamente Giovanni Pozzi, quando Tiranti redige in forma di labirinto il suo testo (fig. 6). L'arguzia della metafora dipinta, il concettoso artificio del Tesauro ha la stessa sublime eleganza ed astrazione dei giri di penna del Tiranti; la scelta dunque di quelle tavole eseguite direttamente dal Borgonio, o da altro artista calligrafo, rispondono agli stessi meccanismi che avevano reso celebre il *Cannocchiale aristotelico* e fatto di Emanuele Tesauro il prezioso inventore di suggestioni visive per le ornamentazioni delle residenze, come Venaria e il Castello del Valentino. Tutto si tiene nella corte sabauda, nulla è lasciato al caso, nulla è estraneo al ben orchestrato disegno celebrativo che trova nella festa e nelle carte degli album il perfetto e congeniale veicolo di calibrativi e accorti messaggi politici. L'intreccio e il labirintico groviglio dal quale prendono forma figure, animali mostruosi, mondi fantastici traducono in un apparente impenetrabile tessuto le scene pronte a dipanarsi e dischiudersi nello stupore della meraviglia creato e avvedutamente controllato da Cristina di Francia (fig. 7-8).

*In ricordo di Mercedes Viale Ferrero.

1. Ritengo indicativo che nel bel catalogo della mostra del 2010-2011 (Versailles, 2010), la bibliografia finale, nella quale compaiono elencati sotto la voce delle località le esposizioni sul tema, non menzioni la mostra torinese del 2009 (Cinisello Balsamo (Mi), 2009) o precedenti studi dedicati al problema a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso; ugualmente non vi è riferimento alla corte torinese nel volume *Ceremonial Entries in Early Modern Europe*, Farnham, 2015 e non vi sono stati contributi sul ducato di Savoia nel recente convegno organizzato dalla Accademia di San Luca di Roma nel 2017 da Sabine Frommel, Juliette Ferdinand, Giulia Cicali, *Sospendere l'effimero. L'arte della festa in Europa tra Cinque e Seicento*.
2. Mamone, 1987, pp. 237-239.
3. Luigi Cibrario era stato anche l'estensore del programma, in perfetto gusto neogotico, dei festeggiamenti e torneo svoltosi a Torino per il matrimonio del principe di Piemonte Vittorio Emanuele con la arciduchessa d'Austria Maria Adelaide, svoltosi nel maggio del 1842, le cui immagini capaci di richiamare con efficacia l'ideale cavalleresco vennero realizzate da Francesco Gonin, *l'Album delle principali castella feudali della monarchia di Savoia*, Torino 1842, cfr. Varallo (1), 2009, p. 13.
4. Torino, 2019.
5. *In assenza del re*, 2007; *Le strategie dell'apparenza*, 2010.
6. Il figlio Carlo Emanuele II, divenuto maggiorenne, assunse il potere nel 1648, ma di fatto Cristina di Francia mantenne le redini del governo fino al 1663.
7. Per brevità mi permetto di rinviare al volume *In assenza del re*, 2006 con relativa bibliografia, all'importante contributo di Elena Riva, 2017, p. 47-99 e al mio breve saggio nel catalogo della mostra *Madame Reali*, Varallo, 2019, p. 59-65.
8. Varallo, 1992.
9. L'album di disegni per oreficerie si tende a collegare direttamente agli oggetti realizzati anni prima per il battesimo dello stesso Carlo Emanuele I nel 1567, ma in base alle descrizioni della relazione del 1585, possiamo ugualmente considerarli quali utili riferimenti per i vasi zoomorfi realizzati in occasione del matrimonio con l'Infanta, cfr. Varallo, 2009 (2), p. 61-62.
10. Varallo, 2009 (3), p. 74-75.
11. Varallo, 2009 (4), p. 87-88.
12. I due piccoli disegni raffigurano il primo una slitta trainata da un cavallo e guidata dal duca Carlo Emanuele I con le due infante Margherita e Isabella sul ghiaccio di piazza Castello a Torino, il secondo le acconciature delle dame torinesi, impreziosite da nastri e piccoli gioielli a forma di insetti, cfr. Varallo, 2007, p. 151-172.
13. L'incisione, già in Biblioteca Reale, fu riprodotta in Brancaccio, Prolo, 1930.
14. Sebastiani, 2009 (1), p. 94-95.
15. Sebastiani, 2009 (2), p. 95.
16. Arnaldi di Balme, 2009 (1), p. 95-97.

17. Varallo, 2009 (5), p. 97-98.
18. Cifani, Monetti, 2009, p. 98-100.
19. Viale Ferrero, 2009, p. 131-133.
20. Arnaldi di Balme, 2009 (2), p. 100-101.
21. Sebastiani, 2009 (3), p. 103.
22. Sebastiani, 2009 (4), p. 107.
23. La scelta di realizzare album miniati e ornati con la tecnica calligrafica, faceva di ciascuno di questi un unicum prezioso e di costi resi anche più elevati dalle dimensioni di ogni singolo codice, che poteva variare dai mm. 500 ai 570 circa di lunghezza per mm. 400/415 di altezza. Sugli album si veda anche quanto scriveva Viale Ferrero nel 1989, p. 77-80.
24. Rosso, 2008, p. 367-392.
25. Nei registri della Camera dei Conti relativi alle fabbriche e fortificazioni è possibile rinvenire, oltre i singoli pagamenti agli artigiani, operai e artisti che eseguirono i lavori per gli apparati, anche in alcuni casi le istruzioni dettagliate fornite dall'architetto Amedeo di Castellamonte incaricato di sovrintendere i lavori sulla base delle indicazioni fornite dallo stesso Filippo d'Agliè, ideatore dei soggetti dei balletti e spettacoli, cfr. Cattaneo, 2016, p. 183-204, anche Varallo, 2009 (6), p. 124-126.
26. Tamburini, 1971.
27. Cifani e Monetti, 2009, p. 98.
28. Tamburini, 1971.
29. *Ibidem*.
30. *Ibidem*.
31. Cifani e Monetti, 2009, p. 98.
32. *Ibid.*
33. Martinetti, 2007, p. 98.
34. Martinetti, 2007, p. 99.
35. Martinetti, 2007, p. 98-99; l'inventario della collezione e biblioteca di Giacomo Francesco Arpino si conserva presso la Biblioteca Reale di Torino, *Iacobi Francisci Arpini doctoris physici a Podivario Bibliotheca* (Storia Patria 586).
36. Milano, 1962, p. 97-102.
37. Tiranti, 1655.
38. Castiglione, 1642, p. 48.
39. Oltre al catalogo del 1962, si veda Whalley, 1980.
40. Milano, 1962, p. 87-89.
41. Griseri, 1989, p. XXXII.
42. Pozzi, 1981, p. 12.
43. *Ibid.*, p. 12-13.
44. Riporto la trascrizione di Pozzi, 1981, p. 17-18.

CEREMONIAL ENTRIES, 2015

Ceremonial Entries in Early Modern Europe. The Iconography of Power (European Festival Studies 1450-1700), (ed. by J.R. Mulryne, University of Warwick, U.K., Maria Ines Aliverti, University of Pisa, Anna Maria Testaverde, University of Bergamo), Farnham, 2015.

BIANCHI E MERLOTTI (A CURA DI), 2010

Paola Bianchi e Andrea Merlotti (a cura di), *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, Torino, 2010.

ARNALDI DI BALME, 2009 (1)

Clelia Arnaldi di Balme, «Giovanni Tommaso Borgonio. II.13 Il Dono del Re del Alpi», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 95-97.

ARNALDI DI BALME, 2009 (2)

Clelia Arnaldi di Balme, «Giovanni Tommaso Borgonio. II.18 Gli Ercoli domatori di Mostri», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 100-101.

ASCOLI, 2012

Francesco Ascoli, «Il manuale di scrittura fra Cinquecento e prima metà dell'Ottocento», in *Bibliologia. An international journal of bibliography, library science, history of typography and the book*, 7, 2012, p. 125-152.

BRANCACCIO, 1930

Nicola Brancaccio, Maria Adriana Prolo, *Dal nido savoiano al trono d'Italia*, Milano, 1930.

CASTIGLIONE, 1642

Valeriano Castiglione, *Lettere di ringraziamento e di lode*, Torino, 1642.

CATTANEO, 2016

Maria Vittoria Cattaneo, «Apparati effimeri, architettura e maestranze alla corte sabauda nelle "istruzioni" di Amedeo di Castellamonte, in *Carlo e Amedeo di Castellamonte 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, (a cura di A. Merlotti e C. Roggero), Roma, 2016, p. 183-204.

CIFANI E MONETTI, 2009

Arabella Cifani e Franco Monetti, «Giovanni Tommaso Borgonio. II.15 Il Carnevale Langueute» in catalogo mostra *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento* (a cura di C. Arnaldi di Balme e F. Varallo), Cinisello Balsamo (Mi), 2009, p. 98-100.

GONIN, 1842

Francesco Gonin, *l'Album delle principali castella feudali della monarchia di Savoia*, Torino, 1842.

GRISERI, 1989

Andreina Griseri, «Fogli di taccuino», in catalogo mostra Torino, 1989, p. XXV-XLII.

MAMONE, 1987

Sara Mamone, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo (Mi), 1987..

MARTINETTI, 2007

Sara Martinetti, «Fregi dipinti, stucchi, modelli di ornato: una competizione fra le arti (1650-1670)», in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, (a cura di G. Dardanella), Torino, 2007, p. 89-102.

POZZI, 1981

Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, 1981.

RIVA, 2017

Elena Riva, «Una reggente di successo. La politica internazionale di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours», *Cbeiron. Materiali e strumenti di aggiornamento storiografico*, La politica charmante. Società di corte e figure femminili, 1, 2017, p. 47-99.

ROSSO, 2008

Claudio Rosso, «Le due Cristine: Madama Reale tra agiografia e leggenda nera», in *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, (a cura di F. Varallo), Firenze, 2008, p. 367-392.

SEBASTIANI, 2009 (1)

Maria Letizia Sebastiani, «Giovanni Tommaso Borgonio. II.11 Ercole et Amore», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 94-95.

SEBASTIANI, 2009 (2)

Maria Letizia Sebastiani, «Giovanni Tommaso Borgonio. II.12 La Fenice Rinovata», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 95.

SEBASTIANI, 2009 (3)

Maria Letizia Sebastiani, «Giovanni Tommaso Borgonio. II.19 L'Educazione d'Achille e delle Nereidi», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 103.

SEBASTIANI, 2009 (4)

Maria Letizia Sebastiani, «Giovanni Tommaso Borgonio. II.24 L'Vnione Perla Peregrina», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 107.

TAMBURINI, 1971

Luciano Tamburini, «Giovanni Tommaso Borgonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, Roma 1971 [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-tomaso-borgonio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-tomaso-borgonio_(Dizionario-Biografico)/)

TESAURO, 1654

Emanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotelico o sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese et di tutta l'arte simbolica et lapidaria contenente ogni genere di figure & iscrizioni espressive di arguti & ingenui concetti. Esaminata in fonte co' rettorici precetti del divino Aristotele che comprendono tutta la rettorica, & poetica elocutione*, Torino, 1654 (Savigliano, 2000, riproduzione anastatica dell'edizione in Torino, per B. Zavatta, 1670).

TIRANTI, 1655

Onorato Tiranti, *Il Laberinto de groppi o sieno tiri o tratti di penna artificiosi e naturali. Nel cui centro è brevemente descritta l'Ortografia, e l'Interpunzione della Lingua Italiana, in Carattere Cancelleresco, et altri, con suoi Alfabeti per impararli. Opera utilissima per chi vuol in un medesimo tempo imparar a scrivere, & l'Ortografia. Del Secretario Honorato Tiranti di Saorgio Libro Settimo*, In Torino, 1655.

VARALLO, 1992

Franca Varallo, *Da Nizza a Torino. I festeggiamenti per il matrimonio di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria. Relazione degli apparati e feste fatte nell'arrivo del Serenissimo Signor Duca di Savoia con la Serenissima Infante sua consorte in Nizza, nel passaggio del suo Stato, e finalmente nella entrata in Torino, 1585*, Torino, 1992.

VARALLO, 2007

Franca Varallo, «Federico Zuccari e le feste alla corte sabauda», in Federico Zuccari, *Passaggio per l'Italia*, a cura di Alessandra Ruffino, Lavis (TN), 2007, p. 151-172.

VARALLO (A CURA DI), 2008

Franca Varallo (a cura di), *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, Firenze, 2008.

VARALLO, 2009 (1)

Franca Varallo, «Le feste sabaude nella storia e nella storiografia», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 13-25.

VARALLO, 2009 (2)

Franca Varallo, «Mario d'Aluigi. 1.5 Disegni per oreficerie», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 61-62.

VARALLO, 2009 (3)

Franca Varallo, «Carlo Emanuele I di Savoia. 1.24. Cavalieri della Selva incantata», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 74-75.

VARALLO, 2009 (4)

Franca Varallo, «Anonimo. 2.4 Archi trionfali, 1619», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 87-88.

VARALLO, 2009 (5)

Franca Varallo, «Giovanni Tommaso Borgonio. II.14 L'Oriente Guerriero», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 97-98.

VARALLO, 2009 (6)

Franca Varallo, «Giovanni Tommaso Borgonio. III.8 Il Falso Amor bandito / L'Humano ammesso, / et il Celste esaltato...», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 124-126.

VARALLO, 2019

Franca Varallo, «Feste per la reggenza», in catalogo della mostra Torino, 2019, p. 59-65.

VIAL FERRERO, 1989

Mercedes Viale Ferrero, «Le feste e il teatro», in catalogo della mostra Torino, 1989, p. 74-81.

VIAL FERRERO, 2009

Mercedes Viale Ferrero, «Giovanni Tommaso Borgonio. III.14 Lisimaco», in catalogo mostra Torino, 2009, p. 131-133.

WHALLEY, 1980

Joyce Irene Whalley, *The pen's excellencie: calligraphy of Western Europe and America*, New York, 1980.

EXPOSITIONS

MILANO, 1962

Calligraphy 1535-1885: a collection of seventy-two writing-books and specimens from the Italian, French, Low Countries and Spanish schools, Milano, 1962 (catalogued and described by C. Marzoli and by M. Huber and an introduction by S. Morison).

PARIS, 2010

Dans l'atelier des Menus Plaisir du Roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e et XVIII^e siècles, Paris, Archives nationale, 2010.

TORINO, 1989

Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento, Torino, Promotrice delle Belle Arti, Parco del Valentino, 1989 (a cura di M. di Macco e G. Romano).

TORINO, 2009

Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento, Torino, Palazzo Madama Museo Civico d'Arte Antica, Cinisello Balsamo (Mi), 2009 (a cura di C. Arnaldi di Balme e F. Varallo).

TORINO, 2019

Madame Reali. Cultura e politica da Parigi a Torino Cristina di Francia e Giovanna Battista di Savoia Nemours 1619-1724, Torino, Palazzo Madama Museo Civico d'Arte Antica, 2019 (a cura di C. Arnaldi di Balme e P. Ruffino).

VERSAILLES, 2015

Le Roi est mort. Louis XIV-1715, Château de Versailles, 2015 (sous la direction de G. Sabatier et B. Saule).