7

I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DELLA CITTA' DI TORINO

'L CONT PIOLET

UN AUTORE PIEMONTESE

CARLO GIAMBATTISTA TANA

STORIA LINGUA E COSTUME NEL TEATRO BAROCCO

LA CORTE E IL MARCHESE D'AGLIÈ

LE ORIGINI - BIBLIOGRAFIA

TEATRO STABILE TORINO
Centro Studi

C. G. B. TANA E IL TEATRO PIEMONTESE

TEATRO
STABILE
TORINO
Centro Studi
C.S.
0609

I QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DELLA CITTA' DI TORINO

N. 7

'L CONT PIOLET / UN AUTORE PIEMONTESE / CARLO GIAMBATTISTA TANA / STORIA LINGUA E COSTUME NEL TEATRO BAROCCO / LA CORTE E IL MARCHESE D'AGLIÈ / LE ORIGINI - BIBLIOGRAFIA

Edizioni del Teatro Stabile di Torino - 1966

Il Teatro Stabile di Torino e il teatro piemontese

La rappresentazione del *Cont Piolet* di G. B. Tana costituisce il primo rapporto concreto del Teatro Stabile di Torino con la produzione drammatica in dialetto piemontese. Sarebbe un errore pensare che negli scorsi anni il nostro Teatro si sia disinteressato di tale forma drammatica. Al contrario si deve dire che se oggi siamo in grado di presentare un testo piemontese, ciò è dovuto all'opera di ricerca e di studio — ed anche di progressiva familiarizzazione con il linguaggio e lo spirito della regione — svolta nel corso delle passate stagioni, attraverso letture e, in misura non minore, conversazioni e discussioni con personalità torinesi particolarmente sensibili ai problemi del dialetto: qui ci limitiamo a ricordare con affettuosa gratitudine il nome di Gigi Michelotti. Tra le iniziative pubbliche assunte dal Teatro in tale direzione, sebbene non specificatamente orientate verso la sola letteratura dialettale, basta citare il ciclo di conferenze *Lo spettacolo in Piemonte* promosso nel corso della stagione 1963-1964, al quale hanno partecipato studiosi di indubbia autorità e di sicura preparazione (1): ed è chiaro segno di continuità il fatto che due dei saggi contenuti in questo quaderno nacquero come conferenze incluse nel ciclo summen-

---

(1) Il ciclo che si è svolto dal 29 febbraio al 6 giugno del 1964 è stato costituito da dieci conferenze; hanno parlato:

— il prof. Carlo Carducci, Soprintendente alle Antichità in Piemonte (*Teatri e anfiteatri romani in Piemonte*);

— il dr. Ludovico Zorzi, Studioso di Storia del Teatro, Direttore del Centro Culturale Olivetti (*Dal teatro medioevale alla Commedia dell'Arte*);

— il prof. Gino Tani, Critico e storico del Balletto (*Il marchese d'Aglié e il balletto in Piemonte*);

— la dott. Mercedes Viale Ferrero (*La scenografia barocca*);

zionato — i saggi di Mercedes Ferrero Viale e di Ludovico Zorzi, che per argomento sono più legati agli interessi specifici dell'odierno quaderno.

Il nostro Teatro non avrebbe potuto d'altronde ignorare la produzione dialettale. Sarebbe stata un'omissione imperdonabile, giacché è inutile nascondersi che il popolo italiano, per secoli e forse ancora oggi, al di là della lingua ufficiale ha trovato nei dialetti il suo più autentico ed immediato veicolo d'espressione. Pertanto chiunque voglia stabilire un contatto genuino e profondo con la realtà nazionale non può, per una parte almeno, non passare attraverso i dialetti. Purtroppo il nostro lavoro di ricerca non è stato facile in quanto la produzione teatrale dialettale piemontese non è ancora stata criticamente e metodicamente vagliata e sistemata, sicché fatalmente ci si muove fra incertezze e contraddizioni (quando non addirittura a diffidenze e disdegni degli stessi studiosi piemontesi). Riteniamo che varrebbe la pena mettere ordine nelle conoscenze, ed il nostro spettacolo, che non vuol essere un'appendice ad una tradizione probabilmente esaurita, bensì un contributo ad una valutazione critica e storica, speriamo possa costituire un incentivo agli studi, che quando sono studi teatrali, non possono esaurirsi nell'ambito filologico e letterario, ma debbono avere sullo sfondo sempre presente la dimensione *spettacolo*: e questa appunto abbiamo voluto riproporre.

— il dr. Giorgio Gualerzi (*Il Teatro Regio*);
— l'avv. Carlo Trabucco, Critico teatrale (*Origine e fortuna dei teatri torinesi*);
— il prof. Federico Doglio, Critico e Storico del teatro (*Il teatro del Risorgimento*);
— il dr. Paolo Campanella (*Il verismo e il teatro d'arte*);
— il prof. Massimo Mila, Critico e Storico Musicale; Docente di Storia della Musica presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" (*Il "Teatro di Torino"*);
— il dr. Gianfranco de Bosio, Direttore Artistico del Teatro Stabile di Torino (*Il Teatro Stabile della Città di Torino*).

Era intenzione del Teatro Stabile riunire il ciclo di conferenze in un volume. Purtroppo non è stato possibile sino ad ora realizzare tale progetto. I testi delle conferenze, tuttavia, verranno prossimamente pubblicati dal Teatro nei suoi quaderni, via via che se ne presenterà l'occasione, come nel caso attuale quelle relative al teatro piemontese antico.

Il Teatro Stabile non ha iniziato a caso la sua serie (ci auguriamo possa essere una serie) di rappresentazioni piemontesi con il *Cont Piolet*. Abbiamo voluto infatti prendere le mosse da uno dei momenti di maggiore splendore e di maggior prestigio, non solo locale, ma è lecito dire internazionale; del teatro torinese: alludiamo a quella fioritura di spettacoli che ha caratterizzato il seicento piemontese ed in particolare la vita alla corte dei Duchi di Savoia e che ha avuto in Filippo d'Aglié, marchese-coreografo, il suo più geniale animatore; si tratta di una fioritura che si è prolungata sino alla fine del '600, quando l'opera del Tana venne rappresentata. Gli storici del balletto non esitano a riconoscere che Torino occupa un posto di preminente importanza nella storia della loro arte; fanno anzi risalire al d'Aglié il merito d'aver posto le basi del genere, tanto che si può dire che in quell'epoca Parigi guardava a Torino come ad un modello. A questo proposito è indubbiamente suggestiva la tesi di una autorevole parte della critica che ravvisa, proprio negli spettacoli torinesi di corte, una prefigurazione, non soltanto ideale, delle famose *Comédies Ballets* composte qualche anno dopo da Molière in collaborazione con un altro famoso italiano, il Lulli. C'è da rammaricarsi che troppo spesso ci si dimentichi della primogenitura piemontese e che nulla se ne sappia al di fuori degli ambienti specialistici, sebbene la Mostra del Barocco, tenutasi a Torino nel 1964, abbia giustamente fatto largo posto allo spettacolo di corte.

Qui dobbiamo segnalare il nostro debito verso una delle più attente studiose dell'argomento, la signora Mercedes Ferrero Viale che ha curato tra l'altro, per l'Istituto Bancario San Paolo, l'interessante nuovo volume *Feste delle Madame Reali di Savoia,* che ha

costituito un prezioso punto di partenza per il nostro allestimento del *Cont Piolet*.

Qualcuno forse si stupirà dei nostri frequenti riferimenti al balletto ed in particolare al Marchese d'Aglié. L'opera del Tana infatti non può essere considerata un balletto, sebbene in passato, come testimonia il Croce, gli studiosi esitarono di fronte alla sua classificazione: commedia o melodramma buffo? In realtà noi riteniamo che *'L Cont Piolet* se non fu balletto non fu neppure a rigore né commedia né melodramma, bensì tutte queste cose assieme, cioè uno spettacolo di corte, in cui l'elemento comico popolare viene ribaltato e stilizzato in modi che di volta in volta possono essere quelli del balletto o del melodramma. Di qui l'importanza della tradizione che risale al d'Aglié, come elemento trasfigurante e compositivo al medesimo tempo dello spettacolo che il testo del Tana postula. Si tratta in sostanza di un *divertimento* prezioso e contemporaneamente un po' rude, secondo lo stile tipico della corte sabauda del tempo.

Di tutto ciò abbiamo tenuto conto nel nostro spettacolo che si fonda, in generale, secondo la nota caratteristica del nostro Teatro e che ha costituito d'altronde uno degli elementi di maggior interesse anche nel corso della recente tournée in Unione Sovietica, su un tipo di interpretazione nel quale si realizzi la sintesi tra i più diversi mezzi espressivi, canto e danza compresi. Il testo del Tana proprio per quelle sue prerogative di spettacolo di corte, cui abbiamo accennato, ha non solo consentito, ma addirittura richiesto un ulteriore approfondimento delle ricerche stilistiche in tale direzione da parte del nostro Teatro.

Ovviamente non abbiamo voluto fare una ricostruzione filologica di uno spettacolo torinese seicentesco, tuttavia ci siamo preoccupati di tener conto dei tratti tipici di uno spettacolo di quell'epoca e in particolar modo abbiamo lavorato senza perdere mai d'occhio il prezioso materiale del Marchese d'Aglié giunto fino

a noi, sia per quanto riguarda la scenografia, sia per quanto riguarda i passi di danza e la coreografia vera e propria che entrano a comporre la rappresentazione. Purtroppo le musiche originali dello spettacolo sono andate perdute. Abbiamo colmato la lacuna attingendo al folklore e alla scuola musicale del tempo, operandone una libera rielaborazione. In sostanza si può dire che il lavoro di adattamento compiuto dal Teatro nei confronti del materiale seicentesco giunto a noi, si è sviluppato nella stessa direzione del lavoro compiuto dal Tana assumendo l'elemento popolare, danze e musiche, ed in genere l'elemento folklorico nell'ambito di uno spettacolo di corte; abbiamo cioè trascritto con sensibilità critica e con una certa libertà di invenzione sui temi. È stato un processo inevitabile giacché una pura e semplice riproposta avrebbe avuto un carattere archeologico e pertanto snaturato la freschezza e la novità della creazione del Tana. Abbiamo ricercato questa freschezza e questa novità nel solo modo che ci fosse concesso, cioè modernamente.

Dal punto di vista del linguaggio l'allestimento del *Cont Piolet* ha rappresentato una interessante esperienza, non solo per il fatto che l'opera è scritta in versi ora leggiadramente rozzi ora raffinatamente barocchi, ma anche perché giustappone, quando addirittura non mescola, almeno tonalmente, il dialetto con la lingua, sì da esigere un delicato e non di rado malizioso giuoco di equilibri. Quanto al dialetto è superfluo rilevare che esso non è il piemontese di oggi (sebbene per facilitare l'ascolto, la versione che presentiamo ha subìto una parziale revisione, peraltro filologicamente rigorosa); opportuno invece è segnalarne la coloritura contadina, giacché l'azione, come è noto, si colloca sulla collina torinese.

Se nel Ruzante assistiamo ad una sorta di violenta e crudele immedesimazione del poeta aristocratico nel personaggio popolare, nel Tana abbiamo un processo in certo senso contrario: la stilizzazione aristocratica della figura del contadino. Un processo molto analogo

a quello a cui ci fa assistere l'Arcadia. Con questa differenza sostanziale però: che nel commediografo piemontese la stilizzazione aristocratica nelle intenzioni si rivela borghese nella sostanza; quel fondo borghese che costituisce una delle forze caratterizzanti del costume piemontese e che tra l'altro, non ce ne si può stupire, gli ha consentito di mettersi, per maturità civile, alla testa del processo di unificazione nazionale. Anche per questi elementi segreti *'L Cont Piolet* ci sembra una interessante riproposta.

GIANFRANCO DE BOSIO

«'L Cont Piolet»

L'interesse della cultura contemporanea per 'L Cont Piolet *del Tana trae origine dal fortunato saggio che Benedetto Croce dedicò allo « sconosciuto » scrittore piemontese: compreso poi nel volume* La letteratura italiana del Settecento *(Laterza, Bari 1949). Ci sembra doveroso, precisato l'atteggiamento del nostro Teatro di fronte agli autori dialettali e al Tana in particolare, aprire questo quaderno riportando i passi essenziali dello scritto crociano, non solo come omaggio al grande Studioso, di cui si celebra in questi mesi il centenario della nascita, ma anche come riconoscimento del nostro specifico debito nei suoi confronti.*

Il *Cont Piolet* non è, ch'io sappia, neppure ricordato in alcuna delle storie della letteratura italiana, anche le più recenti e più ampie riguardanti il sei e settecento, o speciali della commedia italiana. Nella stessa regione sua di origine non è stato oggetto di studio e il solo che di proposito ne dia giudizio è l'Orsi in un capitolo della sua introduzione alla storia del teatro piemontese. Del resto, composto sulla fine del seicento o ai primi del secolo seguente, e accompagnato subito da grande popolarità, sicché « non passa anno — notava l'editore che primo lo mise in istampa — senza che in Torino o in altre città e terre del Piemonte sia avidamente ricercato e rappresentato », la stampa stessa ebbe luogo soltanto nel 1784, più di settant'anni dopo la morte dell'autore. Del quale anche non si trova altro, a mia notizia, se non ciò che si desume da questa edizione, cioè che si chiamava don Carlo Giambattista Tana, marchese d'Entraque e di altri luoghi, che nacque nel 1649, morì nel 1713, e fu cavaliere della Santissima Annunziata e Gran Maestro

della casa di Madama Reale, Maria Giovanna Battista di Savoia, madre di Vittorio Amedeo II.

Donde la grazia e l'incanto di questa breve commedia, che il critico a cui ho accennato di sopra giudica « povera di interesse, terribilmente seccante per l'argomento, embrionale in genere nella sceneggiatura » e, nonostante « la verseggiatura discreta e il dialogo vivace », da dire « risolutamente cattiva »? Certo, elementari quanto trite parrebbero da dire le situazioni che vi si ritraggono di amore, di bontà, di prudenza, di pretese e di intrighi matrimoniali, di mire al proprio vantaggio, di minacce e di paure; e i caratteri di fidanzate che si credono abbandonate, di fanciulle che si innamorano all'improvviso e dichiarano il loro cuore, di popolani e villani dall'animo retto e benefico, di vanitosi, vantatori e paurosi insieme, e di uomini savî che procurano di metter pace tra i contrasti; e gl'intrecci di disconoscimenti e riconoscimenti, e simili; cose tutte trite ed elementari, sempre che si traducono in prosa, quasi la realtà e il senso di quest'opera. Ma in prosa non bisogna tradurle; e di questo in qualche modo si avvede alla perfine il nominato critico, il quale, dopo avere qualificato cattivo il *Conte Pioletto* come commedia, lo riguarda come « operetta » o melodramma buffo, e, partendo (sono le sue parole) dalla « designazione di tutt'altre regole d'arte che circoscrivono questo genere di produzione », lo giudica, al contrario, « opera pregevolissima, un capolavoro ». Capovolgimento di sentimenti, dal negativo al positivo, dal dispiacere al piacere, e di correlativi giudizî, che, compiuto mercé il semplice passaggio da una classificazione a un'altra, sarebbe prodigioso, se non fosse un esempio del modo storto che era usuale ai tempi del critico e della facoltà universitaria di lettere da cui egli proveniva, laddove il vero è che quelle situazioni, caratteri ed intrecci non stanno per sé, ma sono diventate nel *Conte Pioletto* materia di una trasfigurazione poetica. L'autore, il Tana, ebbe quel momento di ispirazione geniale (non sappiamo se quella volta sola in vita sua, perché della vita sua non sappiamo, come si è detto, nulla), ed esso, e non (come pensa il suo critico)

la sua personalità di marchese d'Entraque e di maestro di casa della duchessa madre di Savoia e di Cavaliere dell'Annunziata, formò la fortuna della commediola.

La quale nasce da un sorriso e diffonde sorriso di consenso e di serena gioia alle immagini della sempre operosa e costante bontà, e di consenso e come d'incoraggiamento a quelle dei naturali e innocenti palpiti giovanili d'amore, e di benevola ironia alle altre dell'egoismo e delle tentate prepotenze, che si distruggono da se stessi e giungono, seguendo la logica di se stessi, al contrario delle prime intenzioni ed azioni e, guidati dagli stessi motivi loro proprî, fanno omaggio nel fatto alla virtù con l'accettare la propria sconfitta, e, dimenticata ogni amarezza, col partecipare e cooperare alla comune gioia. Una sorta di candore regna in tutta la rappresentazione senza nessun particolare che strida, senza nessuna accentuazione che sia troppo forte.

Si leggano le prime battute della prima scena, in cui Pioletto, il conte Piolett, un conte di fresca e, a quel che sembra, di non troppo legale origine, e che a quel modo chiama se stesso e così si fa chiamare, ricerca in isposa una delle due figliuole adottive del vignaiuolo Biagio, mëssé Bias, con l'intenzione primaria di ottenere per dote una vigna da arrotondare le sue terre, e per quella secondaria di avere, lui vecchiotto, una giovane donna accanto. L'incontro procede con reciproca cortesia di parole e di gesti, con cordialità da una parte e deferenza dall'altra:

PIOL. Car compare, mi venta ch'io lo dia,
mi son annamorà d'vôstra fia.

Di pur, si se content,
e lì caud e bujent,
chila sarà mia sposa, e mi sô spos (1).

(1) P. - Caro compare, bisogna ch'io lo dica, mi sono innamorato di vostra figlia. Dite pure se siete contento, e lì, caldo e bollente, essa sarà mia sposa ed io suo sposo.

Biagio risponde prudentemente, ordinatamente per ben rendersi conto della cosa.

BIAS. Mi son sô sërvitor,
ma quala dle doe? (2).

La risposta del conte Pioletto è candida come tutto il personaggio, per riposte che siano le sue ben apparenti intenzioni, per finte o immaginarie le sue pretese aristocratiche. La preferenza che egli dà a una delle due figliuole non è espressa in termini di pregio morale, ma come quella che si dà a un capriccioso cagnoletto o a un grazioso agnellino:

Car mëssé Bias,
la pcita al è colla, ch'am pias;
al è candia, com na fior,
a sauta com na cravëtta;
ij veui catè un mantò, con na cornëtta,
e peui i veui, cha sia
la Signora Contessa Piolëtta (3).

Ma Bias, dopo avere espresso la gratitudine sua per queste intenzioni, viene a quello che soprattutto gli preme: l'età dello sposo: « Còm stomne an ton? »: come stiamo in salute? Il conte Pioletto storna o ritarda la risposta, informandolo di quanto possiede, alcune giurisdizioni sul contado di Catombà, una vigna, un campo, un prato, un bel bosco, una sparagiaia, un molino, una mellonaia, e una somma di denaro sulla città. Ma Bias, approvando ciò come bello e buono, insiste su come stiamo nel tono, nelle forze. E il conte Pioletto entra a dire che egli non è ambizioso, ma potrebbe sposare una buona ragazza di condizione, e che ha nobiltà da regalare

(2) Io sono suo servitore; ma quale delle due?

(3) Caro messer Biagio, la piccina è quella che mi piace; essa è pura come un fiore, salta come una capretta, io le voglio comprare un manto con un cappellino, e poi voglio che sia la Signora Contessa Pioletta.

ad altri e, sebbene lui sia il primo conte nella famiglia, suo padre era luogotenente di un podestà, suo nonno pittore, il bisnonno soldato, di milizia s'intende, e credo che fosse alfiere. Ma Bias, inesorabile, ripete per la terza volta la sua domanda, ed egli:

I stagh pro bin;
i mangio mia salada crua,
d'ravanet, d'nespo, d'ua,
sautissa, piottin e bross... (4).

E qui uno scoppio di tosse l'interrompe, che egli non riesce a frenare.

La conclusione del colloquio è che Biagio interrogherà le due ragazze che non sono sue figlie altro che di adozione e affezione:

përché côm dis col autr,
an tocca nen a mi,
ma tochrà a la fia,
d'durmì minca neuit con Vôssuria (5).

Senonché, restato solo, considera dentro di sè la stravaganza, la follia della domanda del conte, alla quale egli avrebbe risposto senz'altro di no, se si fosse trattato di una propria figlia per davvero; ma ora gli conviene interrogare la prescelta:

manaman cost ravanëtta
'm ramproccissa peui un dì,
che sarìa Contëssa sensa mi (6).

Con questa semplicità, con questa penetrazione di buon senso così continua, sicura e profonda da diventare ammi-

(4) Io sto abbastanza bene; mangio la mia insalata cruda, ravanelli, nespole, uva, salciccia, peduccio, cacio forte...

(5) Perché, come dice quell'altro, non tocca a me, ma a mia figlia di dormire ogni notte con Vostra Signoria.

(6) Ché alle volte cotesta testolina non mi rimproverasse un giorno che sarebbe Contessa, se non fosse stato per me.

revole, sono trattate le varie situazioni. Si veda la giovane Rosetta, còlta nel momento in cui ancora gode, spensierata, la sua vita di contadinella nel podere di Bias, sulle colline presso Torino, e canticchia:

Care valëtte,
doce vignëtte,
eve ciaire e nëtte,
pure sorgent,
bel giussmin,
reusa amorosa,
tra voi arpôsa,
me ceur content (7).

Ma s'incontra con un giovane che giunge colà viaggiando e si accendono rapidamente l'un dell'altra. Ed eccola ora pensosa, agitata e impaziente:

O povërëtta mi!
I sent ch'l ceur an peul pi stene sensa.
S'un aspeta sô-galan,
a sëmìa
ch'ij dì passo pian, pian, pian:
Ma, s'un è an soa compagnia,
ij ore vôlo, corro via;
ij ore vôlo scapo e van (8).

E nel crescere della sua passione, eccola a parlare all'usignuolo e a cercar d'intendere il senso del suo gorgheggio:

Dime ampò lô, ch'iv sente,
arsigneul, côs eve an sen?
Dime ampò lô ch'iv sente,
quand i cante cossì ben?

(7) Care vallette, dolci vignette, acque chiare e limpide, pure sorgenti, bel gelsomino, rosa amorosa, tra voi riposa contento il mio cuore.

(8) O poveretta me! Io sento che il cuore non può più starne senza. Se si aspetta l'amoroso, sembra che i giorni passino piano piano piano; ma se si è in sua compagnia, le ore volano, corrono via; le ore volano, scappano e vanno.

Dime ampò s'al è l'amor,
s'iv rallegre, ô s'iv lamente,
s'al è gôi, s'al è 'l dolor,
dime ampò lô ch'iv sente? (9).

Ma l'altra figliola di adozione, Biagina, che è la romana Aurelia, rifugiata nel Piemonte dopo il supposto tradimento del suo fidanzato, nel rivederlo, capitato anche lui su quelle colline, finge di non conoscerlo, finge di non essere lei, e di non intendere l'italiano, parla il nuovamente appreso dialetto, gli risponde con una canzonetta contro gl'inganni di coloro che si danno per innamorati:

A van correnda la përtantena,
ô falalà, ô falalena.
E a tutte conto d'folairà,
ô falalena, ô falalà (10).

E con questo ritornello si sottrae a ogni suo approccio, lasciando sbalordito l'antico fidanzato, dubbioso che non sia lei, quando gli occhi gli dicono che è lei.

L'editore del 1784 lodava di questa commedia « la favola che è intera ed una, continuata, verosimila, maravigliosa ed affettuosa, la semplicità, imitazione della natura, proprietà di caratteri e di costume che dappertutto vi si svolgono, la festività sparsavi a tempo e luogo con sali e lepidezze senza giammai cadere nella scurrilità »: lodi tutte meritate. Ma anche il trattamento delle due lingue, avvicendate o frammischiate, serba il giusto tono, non facendo al caso il giudizio dell'Orsi che i caratteri italiani, mancando di spontaneità, siano scoloriti e convenzionali, laddove quelli piemontesi sono vivacemente

(9) Ditemi un po', che cosa sentite, quando cantate così bene? Ditemi un po' se è l'amore, se vi rallegra o se vi lamentate, se è gioia, se è dolore, ditemi un po' che cosa voi sentite?

(10) Vanno correndo la pertantena, o falalà o falalena! E a tutte contano cose da ridere, o falalena o falalà!

coloriti fino ad assumere profumo di paesia vera. Non fa al caso, perché la convenzionalità di quelli è in estetico rapporto col risalto della spontaneità di questi, che quasi chiedono perdono di parlare come parlano (perché, dicono, « 'l piemonteis 'l è tant grossé! »), e ammirano gli altri così nobilmente favellanti. Dice Pippo:

Dal bel ciglio lusinghiero
questo cuor partir non può;
e se a voi tornar non spero,
luci belle, io morirò.

E Rosetta, con un giudizio che è insieme uno slancio di donna innamorata:

Guardè ampò, ch'bona grasia
'l ha con col parlè Roman.
Për mi 'n sarìa mai sasia,
e lo starìa a scotè fin â doman (11).

Ma Bias è costretto talvolta a domandare umilmente la spiegazione di qualche parola italiana che ode per la prima volta, come al forestiero romano che gli dice: « In quest'uomo inciampai questa mattina »:

Ch'am scusa, e côsa mai
vuello peui dir *ciampai?* (12).

E non senza ragione io ho detto il « forestiero italiano » perché affiora nella commedia il senso della lontananza, del distacco e del contrasto verso gli abitanti delle altre parti d'Italia. Il « cont Piolett » dà un sobbalzo nel veder Pippo che fa un gesto come se metta mano alla spada: « Alla larga! D'vôlte sti italian a pôrto d'stilet, e quand manch un a ij pensa, a ij buto man » (13).

(11) Guardate un po' che bella grazia ha col suo parlar romano. Per me, non ne sarei mai sazia e starei ad ascoltarlo fino a domani.

(12) Oh, mi scusi, e cosa vuol poi dire: « **ciampai** »?

(13) Alla larga! Certe volte questi italiani portano lo stiletto, e quando meno ci si pensa vi mettono mano.

Perché il conte Pioletto, il feudatario di Catombà,
ch'era una bella terra,
ma è stata rovinata dalla guerra,

benché procurasse di ravvolgersi nella dignità del nobiluomo e cavaliere, era piuttosto pauroso, come ne dà segno in più di una occorrenza nel corso della commedia; ma il forte della paura è da lui raggiunto quando, andato in armi e minaccioso ad affrontare o a far paura a Bias, si trova tagliata la via da Silvio, che, facendogli riconoscimento dei torti che egli accusa di avere ricevuto da quello, si offre, gentiluomo com'è e suo pari, a dargli soddisfazione e prendere il posto del villano, ed egli ricusa e, poiché l'altro insiste, gli cede le pretese sull'altra figlia e, poiché insiste ancora, procura di persuaderlo e, finalmente, nega, netto, di battersi; e l'altro gli minaccia di tagliargli le orecchie e il naso; ed egli si risolve al minor male: « Via, tagliatemi pur ciò che volete, ma lasciatemi andare ». Senonché qui sopraggiunge Rosetta, che si mette in mezzo ai due e con due parole ottiene che si calmino il finto sdegno e la furia di Silvio, e li pacifica. La paura del cont Piólett è stata altrettanto grande quanto ora è la sua gratitudine verso la sua salvatrice:

O Rosëtta, mi 'v son tant obbligà,
bin ancor pì, ch'siv aveissa sposà (14).

E rinunzia alle pretese di matrimonio con lei e alle donne tutte:

Fumelle d'ôggidì
a son d'bone pesse.
No no parlemme pì.
Sa veno di ch'd'sì,
fan visa d'burlesse;
peui torno dì ch'dnò.
Tratté d'mariesse? Oibò,

(14) O Rosetta, io vi sono tanto obbligato, ben ancor più che se v'avessi sposato.

oibò, oibò, oibò,
tratté d'mariesse (15).

E rinunzia altresì alla vigna sulla quale da tanto tempo aveva l'occhio e si determina far della sua contea una primogenitura pel figlio che nascerà da Rosetta, sposa di Pippo. E ai ringraziamenti:

Tasé, ch'sensa voi mi sarìa sensa
me nas e sensa orìe... (16).

L'essere uscito dalla paura che aveva provato gli dà ora la felicità e lo rende buono verso tutti; sicchè invita le due coppie di sposi e i loro parenti ad andar a far la festa nuziale in casa sua, e la commedia si chiude col canto intonato dall'allegria di tutti:

O signor generosissimo,
del tuo cuor liberalissimo
ora godasi il favor...

Questi piccoli saggi recati in esempio avranno fatto, per quel che spero, sentire ed intendere la fisionomia del singolare piccolo componimento, sì da indurre i futuri storici della nostra letteratura a degnarsi d'includerlo nei loro quadri.

BENEDETTO CROCE

(15) Donne d'oggi sono buoni pezzi. Non ne parliamo più. Se vengono a dire di sì fan mostra di burlarsi, e poi tornano a dire di no. Pensar di maritarsi? Oibò, oibò, oibò, oibò, pensare a maritarsi.

(16) Tacete, ché senza di voi io sarei senza il mio naso e senza orecchie...

Carlo Giambattista Tana

« Forse ricerche accurate negli archivi sabaudi potrebbero... dirci... se il Tana abbia composto altri lavori, o almeno liriche sparse in lingua italiana o in vernacolo »: così scrive Luigi Fassò nelle pagine premesse a « 'L Cont Piolet » nel suo *Teatro del Seicento*.

Invito allettante, ma che presume, oltre che pazienza grande, in chi si accinge a tale impresa, anche una certa dose di fortuna. Gli archivi di Stato infatti conservano di quel periodo così difficile per il Piemonte documenti riguardanti feudi, brevetti, leggi, patenti, carteggi diplomatici e di guerra, contratti, benefici, testamenti, corrispondenza con la Corte e i suoi Segretari; non certo quelli intorno ad opere letterarie o teatrali, considerate frivolezze in quel periodo di campagne militari, distruzioni, perdite e riconquiste territoriali.

La ricerca potrebbe risultare più proficua se condotta negli archivi di famiglia: ma quello della famiglia Tana è andato disperso, e già Velandro Cleoneo (il letterato conte Guaschi, che curò la prima edizione a stampa della commedia nel 1784) dovette faticare non poco per rintracciare un « copione » manoscritto. Nessuna meraviglia quindi se il pur preciso Manno (lo storico ed araldista del secolo scorso, a cui si deve la faticatissima opera di riordino di gran parte del materiale d'archivio riguardante le famiglie nobili del Piemonte e degli Stati Sabaudi in genere), ignorando questa edizione a stampa del « 'L Cont Piolet », ne attribuisce la paternità, anzichè a Carlo Giuseppe Giovan Battista, ad Agostino Tana, della generazione successiva, poeta ed autore di alcune tragedie, oltre ad un'opera dedicata al Beccaria.

Nello stesso errore di attribuzione incorre ancora, di recente, Francesco Cognasso, che nella sua *Storia di Torino* scrive: « Il Tana espresse il disprezzo della nobiltà guerresca per questi " parvenus " in una commedia dialet-

tale famosa »: asserendo così essere la composizione posteriore al 1722 (anno in cui la nobiltà piemontese fu costretta ad accogliere gran numero di « nuovi nobili » per la cessione di molti titoli a quanti potevano comprarsi un feudo) e attribuendola — almeno a giudicare dall'indice, che lo identifica con un « conte » Tana — anche lui ad Agostino. Anche senza la prova portata dalla prima edizione, basterebbe un confronto con una delle tragedie di questi, per esempio il *Coriolano*, per osservare quanto la conoscenza dell'italiano, della sua grammatica, ortografia e metrica, sia più profonda qui che nella parte italiana della « commedia Piemontese ».

Una serie di ricerche d'archivio (condotta nell'ambito della realizzazione de « 'L Cont Piolet » per il Teatro Stabile di Torino) pur non portando a « scoperte » sensazionali, mi ha perlomeno permesso di restituire una precisa fisionomia al fantomatico Tana, ampliando le brevi indicazioni recate dal secondo frontespizio dell'edizione Briolio: « Commedia Piemontese / di D. CARLO GIAMBATTISTA TANA / Marchese d'Entraque ecc. / Cavaliere dell'Ordine Supremo / della SS. ANNUNZIATA ecc. / e Gran Maestro della Casa / di Madama Reale / MARIA GIOVANNA BATTISTA / di Savoia ».

Seguendo le preziose « schede » del Manno, ho potuto rintracciare all'Archivio di Stato di Torino fra le « lettere di particolari » 149 lettere sotto l'indicazione « Marquis Tana » e un paio di lettere della moglie e del fratello; in San Giovanni, l'atto di battesimo; agli Archivi Riuniti una patente di pensione ducale; insomma numerosi documenti che permettono di ricostruire accuratamente la vita di questo gentiluomo scrittore.

L'albero genealogico della Famiglia Tana, ora estinta, risale fino al secolo XII, in cui, giungendo dalla corte dell'Imperatore Federico, un Ugone si stabilisce a Chieri e vi sposa Anna, figlia del conte Guido di Biandrate, dando inizio al ramo italiano dei Thann (Tanne) tedeschi.

Dell'origine della famiglia è chiara testimonianza un suo motto proverbiale: OMNES. ILLI. DE. TANA. BIBUNT. AD. SANAM. GRANDEM. QUIA. VENIUNT. DE. ALEMAGNA. ET. IDEO. MORIUNTUR. IUVENES. Il blasone — che appare più volte nei fogli contenenti le insegne dei Cavalieri del Supremo Ordine della SS. Annunziata — in linguaggio araldico suona così: « Troncato d'azzurro e d'oro, il primo a 3 stelle, ordinate in fascia; il secondo a 3 stelle, il tutto dell'uno nell'altro. Cimiero: la tigre d'oro macchiata di nero. Motto: De Bien En Mieux. Sostegni: due leoni d'oro ». La casata, attraverso legami matrimoniali e patrimoniali aumenta sempre più la sua importanza: alla nascita di Giovan Battista, nel 1649, i Tana si fregiano dei titoli di Marchesi di Verolengo, Conti di Limone e Limonetto, Signori di Castelvecchio, Signori di Villaretto e Cassinelle. A questi titoli altri via via se ne aggiungeranno: di Marchesi di Entraque, di Signori di Lucento; e altre infeudature: di Cambiano, del Marchesato di Avigliana, di Villar Almese, di Santena; e benefici e pensioni e prebende lautissime derivate da commende loro concesse.

Carlo Giuseppe Giovan Battista viene tenuto al fonte battesimale, il 28 ottobre 1649, in San Giovanni, dal Duca di Savoia Carlo Emanuele. Questi, con una patente del 16 gennaio 1655, stabilisce che si debba « pagare o far pagare cadun'anno cominciando dal primo del corrente al Marchese di Entraque Carlo Tana », suo « figlio di battesimo e primogenito dell'Illustre cugino il conte D. Federico Tana... la somma di lire tre milla d'argento, a' soldi venti l'una »: la quale somma gli viene assegnata « in annua pensione sua vita natural durante, in riguardo della longa e buona servitù resa, e' meriti acquistati appresso la Corona dal fu conte Arduino Valperga Rivara suo Avo materno ».

La madre, Cristina Maria, mise al mondo altri nove figli: uno di essi, Francesco Luigi Felice Maurizio Ferdinando, dopo una vita libertina, morì in concetto di santità il 14 luglio 1691 in una trappa di Francia, in cui s'era ritirato col nome di Fra' Palamone.

La santità non era del resto estranea alla famiglia Tana: una donna di questo Casato, Marta, fu madre di

San Luigi Gonzaga; tre sorelle di Giovan Battista (Angelica Zenobia, Francesca Margherita, Cristina Lodovica) assecondano l'inclinazione religiosa della famiglia prendendo il velo in Santa Margherita di Chieri. Un'altra sorella, Eleonora, sposa un Alfieri di Magliano; un'altra muore bambina. Restano altri due maschi: uno garantirà la discendenza, essendo il « Marquis » morto senza figli, e l'altro assumerà il titolo di Marchese di Entraque. Il prestigio di cui gode in Torino il casato dei Tana e la sua prosperità trovano prova anche nel palazzo che in Piazza San Carlo il padre del Nostro fa costruire dal Castellamonte e nelle munifiche elargizioni in favore della chiesa di S. Teresa.

Le onorificenze — di cui il Tana fu sempre assai goloso e geloso — furono concesse molto presto dai Savoia al giovane erede: all'età di 8 anni viene insignito dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro. L'onorificenza val bene una compagnia d'armati: Federico Tana proprio in quegli anni, compra per il figlio un comando a Chieri. Ingenuo credere ad un « comando » effettivo: ma la compagnia costituita, pagata, mantenuta da « le Marquis Tana », è lì a disposizione della Corona, e quando occorrerà, si potrà vantare anche questa benemerenza. Un erede ha l'obbligo di pensare per tempo alla discendenza: la legge della primogenitura ha senso solo se esistono eredi. Si sceglie una parentela cospicua di beni e titoli: Giovan Battista nel 1668, a 19 anni, sposa Maria Margherita Provana Granada Venegas Lomellini di Beinette, figlia del Conte Ludovico, Maggiordomo e Cavallerizzo Maggiore e poi esecutore testamentario della sorella di Carlo Emanuele, Infanta Margherita di Savoia, duchessa di Mantova e viceregina del Portogallo. Figlio di un nobile militare, anche il giovane sposo inizia presto la sua carriera nelle armi: nel 1669 entra nelle truppe regolari di S.A.R. dimostrandosi, a giudicare dalle lettere di Carlo Emanuele, assai zelante verso il Duca.

Nel 1673, quando scoppia lo scandalo del conte Catalano Alfieri di Magliano, il suo fervore sembra a molti persino eccessivo. Il Catalano era stato governatore

d'Asti, Saluzzo, Ceva, maresciallo generale di campo, luogotenente generale della fanteria; durante la guerra contro Genova (che si combatteva snervante in quegli anni) venne accusato di intelligenza col nemico. Tratto in carcere, processato in un confuso dibattito presieduto dall'uomo di fiducia del Duca, il giudice Conte Biancardi, venne riconosciuto colpevole, privato del Collare dell'Annunziata (uno dei pochissimi radiati nella lunga storia dell'Ordine) e subì la confisca di tutti i beni, secondo le leggi del tempo. Data l'illustre parentela del Conte, è comprensibile il subbuglio di non lieve conto sorto fra la nobiltà piemontese. Nell'occasione, come si comportò il marchese di Entraque? Ecco un brano di una lettera del 15 agosto 1673 al Duca: « ... mi fa star perplesso (la decisione presa contro il Catalano) del modo di governarmi seco, poi che se bene sia seco suo parente stretto, sono però ben più bon servitore di V.A.R., la quale humilmente supplico di voler prescrivermi in quai termini mi devo contenere con detto Conte et assicuro V.A.R. che non farò ne più ne meno di quanto mi comandarà ». In regime di assolutismo si deve saper compiacere l'arbitro del proprio destino: e il Tana quest'arte la sa praticare molto bene. Fedele al motto familiare « De Bien En Mieux », egli sa come farsi largo a Corte e trarne preziosi incarichi. Tra il 1675 e il 1676 è inviato come ambasciatore a Madrid e a Lisbona (1). Al suo ritorno a Torino abbiamo notizia della sua investitura del feudo di Villar Perosa. Qualche anno più tardi, nel 1682, il Conte Federico Tana è nominato Governatore di Torino, e prende con sè il figlio come collaboratore nella vicaria; in numerose lettere datate dal 1687 al 1689 quest'ultimo appare intento a svolgere

(1) Dopo la morte del Catalano, già morto anche Carlo Emanuele, la Reggente Giovanna Battista — giungendo da ogni parte pressioni in tal senso — promosse la revisione del processo, nel 1676. Il risultato: riabilitazione post-mortem dell'accusato e condanna invece del suo cattivo giudice.

compiti, si direbbe, di polizia. Vi sono suoi messaggi che riferiscono di duelli fra nobili e militari: da essi risulta chiara la sua indole guardinga: come in quello del 27 dicembre 1687, in cui fa il resoconto della composizione di lite tra un certo Milord Spencer che, perse 300 doppie al gioco con la Marchesa di S. Maurizio, era stato poi sfidato a duello dal marito di questa per gravi ingiurie intercorse. Lo scontro fu evitato grazie ai buoni uffici interposti da « Madama la Principessa »; il Tana vi avrebbe volentieri contribuito « le sue parti » come richiedeva il suo dovere, ma essendo a letto « inquietato da dolori colici » aveva dato « l'incarico al signor Conte Vibò ». Anche nel 1689 il suo intervento in un altro duello fra due capitani dei Granatieri combattuto dietro l'attuale chiesa di S. Filippo (vi erano prati e orti, in quel tempo, nella zona) avviene quando uno dei contendenti è già morto per le ferite e l'altro si è rifugiato in una chiesa.

Sempre attento a non compromettersi troppo. E a difendere ed amministrare bene il suo. Vi è, di questo periodo, una lettera datata da Santena e indirizzata al Marchese di San Tomaso, Segretario e Ministro della Corona, in cui si prega di dare disposizioni affinchè il territorio di Entraque, il suo feudo, sia difeso contro un gruppo di banditi che operando nel « finagio di Mondovì et d'altri luoghi circonvicini » derubano e taglieggiano i contadini. Le sue proprietà sa proteggerle con tutti i mezzi: durante le campagne di guerra '90-96, il pretesto del cattivo stato del terreno e della mancanza di riparo offerta alle truppe servirà a far allontanare il campo (e le conseguenti scorrerie e devastazioni delle campagne) dal territorio di Lucento, vedi caso, uno dei feudi che la famiglia ha acquistato tanti anni prima da Cristina di Francia.

Ma non è a dire che la sua circospezione la adotti soltanto a favore del patrimonio: se ne serve anche nei suoi incarichi, che svolge scrupolosamente, con osservazioni precise e sempre opportune. La discrezione del resto è più che mai necessaria nel suo « ufficio », nel clima denso di preparativi di nuova guerra. La Guerra di « successione », detta d'Inghilterra, sta per mettere nuovamente a fuoco l'Europa: e Vittorio Amedeo II, nonostante i pareri contrari della Duchessa Madre e le sue profezie da Cassandra, sta preparandosi ad entrarvi. Quando la decisione viene presa e il 3 giugno 1690 il Piemonte si lancia nella luttuosa avventura, anche il Marchese Tana, da buon nobile guerriero, veste le armi.

Pochi giorni dopo l'inizio della prima campagna, il 18 agosto 1690, le forze francesi di Catinat nella battaglia di Staffarda (il Manno ci dà il Tana presente al disastro) frantumano lo schieramento degli Alleati che lasciano sul campo 4000 morti, 1500 feriti, 1200 prigionieri. Il Piemonte vede cadere Saluzzo, Savigliano, Fossano, Carmagnola, Susa, la Savoia e Nizza, e la guerra bussare alle porte di Torino. Vittorio Amedeo attende rinforzi dall'Imperatore: questi giungono soltanto nella seconda campagna di guerra, nel 1691, quando Cuneo e Carmagnola vengono riconquistate.

Mancano in questo periodo lettere del Tana, forse perdute nel trasferimento della Corte a Vercelli; la sua presenza alle armi è comunque indubitabile: lui stesso, più tardi, scrive di aver partecipato a « sei campagne », e tante se ne succedettero.

Nel 1692 Vittorio Amedeo porta la guerra oltre le Alpi e con un contingente di truppe scelte si spinge nel Delfinato, lasciando il resto delle forze sotto Pinerolo, la munita cittadella che dà alla Francia il controllo del Piemonte, fin da quando nel 1630 è stata ceduta a Richelieu. Il Tana è accampato a Cercenasco nel luglio e sono numerose le sue lettere con le quali dà notizie dei movimenti francesi e della situazione dei foraggi e degli approvvigionamenti.

Il campo in agosto viene spostato attorno ad Avigliana, mutando gli ordini di operazioni dirette ora verso Susa. Il Tana scrive da qui una lunghissima lettera al Marchese di San Tomaso, per dare un quadro generale dei rapporti di forze e fare il punto della situazione, sottolineando le difficoltà dell'attacco e consigliando

azioni di disturbo che potrebbero costringere il Cattinat ad alleggerire la pressione francese sulle truppe ducali in Delfinato.

Da Ambrun Vittorio Amedeo dispone nuove levate di « militie »: ma si ammala di vaiolo a Gap (il 4 settembre il Tana scrive al San Tommaso di essere « dans toute l'inquietude imaginable par la maladie di S.A.R. » e formula « des voeux du plus profond du coeur pour son retablissement ») e poiché la malattia farà ritardare qualsiasi azione, conviene col generale Palfi (l'ungherese Pálffy, comandante dei Collegati) sulla opportunità « de diferer jusqu' a nouvel ordres les mouvements des milices » verso Susa e Pinerolo. La malattia non fa desistere il Duca dai suoi disegni di attacco e il 22 settembre il Marchese assicura il S. Tommaso: « contribuirò (all'azione militare) tutte le mie parti. Devo però far sapere a V.E. che in 24 giorni, che l'Armata si trova campata vicino d'Avigliana, si sono consumate in buona parte l'herbe, e la sussistenza per la Cavalleria, anche molto avanti nella valle ». Il problema dei foraggi è grave: « ... l'Armata deve consumare circa trè cento » carri al giorno, si riesce a « mettere assieme... in molti giorni: circa duecento cinquanta carri »; riferendosi all'ordine di attacco osserva « ... M. Guibert l'ingenieur croit que les batteries de gros canon feront un plus grand effet ver le fort de Suse que la tranchée qui est difficile a creuser a cause du Roc »; mentre, per quanto riguarda « Pignerol » « Monsieur le Comte Terzi... dit q'on travaille » a munire il forte di Santa Brigida « de muraille et que l'on y battit en meme tens des casermes: il faudroit y aller par tranchée » e sarà meno difficile attaccare prima che l'allestimento delle fortificazioni sia terminato. Se si deve attaccare, scrive il 28 settembre, « non vi è tempo dà perdere ».

La chiarezza di giudizio del Tana appare, in questo periodo, accompagnato da un grande senso di cautela, il desiderio di non turbare l'ordine costituito. In seguito a informazioni ricevute dal Referendario Gropello gli si chiede di procedere contro un « secondo ufficiale del Reggimento di Savoia » il quale — secondo l'accusa — « dava avisi molto distesi a Mr. Cattinat ». Ma poiché l'ufficiale « non si trova presentemente al Campo », non s'è « stimato di farlo arrestare » sopra le relazioni avute; caso mai il Duca potrebbe prima deputare « qualche ministro per accudire fermamente alla cognitione del medesimo... ».

Deve anche difendersi da doglianze fatte contro di lui dalla « comunità di Rubiana » che è ricorsa al « S. Intendente » e lo fa con una lettera del 3 ottobre dal campo di Buriasco: « Questa (comunità) era stata ingionta mesi sono al pagamento del tasso dovutomi e benché da che siamo gionti in Beinasco m'habbia un Sindico promesso in voce che la loro intentione era di sodisfare il corrente con parte del decorso, sin'hora però non s'è nemeno fatto il causato: il che mi mosse tre giorni sono à pregar l'Avocato Presbitero che serve di vice Auditore di guerra in questa Armata di volere — mentre doveva casualmente passare per Rubiana — solecitarli al pagamento con far loro temere di qualche spesa se non sodisfano. Può essere che questo S. Avocato possa haver parlato di soldati allemanni: ma in tal caso *sunt verba, et voces*: e non sarà difficile a V.E. il credere, che non posso, né voglio cominciar hoggi a prevalermi de mezi violenti et ingiusti per ottenere quello che hó luogo di sperare dall'equità del Principe, e de Ministri. E' vero che S.A.R., come sarà ben noto a V.E., ha permesso alle volte ad alcuni de suoi servitori di far temere gl'alloggi alle comunità, acciò ne fossero sodisfatti: ma io mi restringerò a pregar V.E., stante le spese eccessive che mi conviene necessariamente fare nel'impiego del quale vengo honorato, di volermi ottenere appresso questo S. Intendente così vive raccomandationi che io possa essere, come il Sindaco di Rubiana medesimo m'ha promesso in voce, sodisfatto del corrente tasso dovutomi et di qualche parte del passato. Prego V.E. di considerare che s'avviciniamo à quartieri d'Inverno, pendente il quale poco si pensa ai debiti dell'estate... ». Nella chiusa della lettera pare quasi rassegnato, con una punta

di umore, a non riscuotere nulla. Avrebbe avuto comunque solo una ventina di giorni per ottenere il suo « tasso »: il 24 ottobre è già a Carignano, dove si stabiliscono i « quartieri d'Inverno ». Anche la terza campagna si chiude senza che la guerra faccia grandi progressi; il Duca, guarito, ritorna a Torino, abbandonando l'impossibile impresa nel Delfinato. Nel giugno del 1693 il Tana è in città, poi — stando almeno al fondo da noi reperito — si tace fino al 1695.*

Intanto si è dato l'avvio ad una nuova campagna di guerra che sin dall'inizio appare travagliata da difficoltà continue. Le truppe si muovono da Torino il 12 maggio; il 17 in un messaggio diretto al Duca, il Tana delinea un vivo quadro delle penose condizioni della vita al campo: « Sono stati transmessi gli ordini di V.A.R. alli Colonnelli di Cavalleria e de' Dragoni, acciò si ritrovino con Loro Regimenti per campare vicino ad Orbazzano li 21 del corrente maggio, ove procurarò d'eseguire con ogni pontualità à me possibile li cenni della R.A.V. Camparono in Vanchiglia il giorno prescritto le sei Compagnie del Regimento di Piemonte commandato dal Marchese di Cavaglià, ma per la pioggia caduta in grandissima abondanza, sendo li soldati sul nudo suolo, per mancamento di paglia, e quello divenuto fango, s'è creduto necessario per il servitio di V.A.R. di metterle à coperto nelle prossime cassine, ove darò ogni applicatione per impedire che non segua il minimo disordine. Il tempo per altro pare ancora inclinato all'acqua, il che mi fa prendere l'ardire di rappresentar novamente à V.A.R. ciò che di viva voce hebbi già l'honore d'esporli, stante che ne' luoghi dove devono andare le Truppe, non si troverà ne pure un carro di paglia, e che il terreno resta universalmente inhumidito dalle pioggie. Certo è che se per qualche tempo quelle potessero essere à coperto, si conservarebbero in miglior stato di servire tanto gli huomini

* Comunque il Manno dà notizia della sua presenza alla battaglia della Marsaglia, 4 ottobre 1693.

quanto li cavalli. Il distaccamento delle Truppe Cesaree, che si ritrova in Carignano è stato da me avvisato, che la Cavalleria di V.A.R. dovendo tenersi pronta à marciare, facilmente potrebbe anche loro esser dato il medesimo ordine, al che mi risposero che detto distaccamento non haveva le tende seco, per haverle ogn'uno lasciate nelle loro camerate, ch'erano però pronti ad ubbidire à gli ordini di V.A.R., quando anche havesse bisognato novamente provedersene ».

Ma il 3 giugno il campo è già a Vigone ed è da qui che il Tana (inviando copie di lettere scambiate tra lui e il comandante francese di Pinerolo, Monsignor di Tessè) testimonia che le trattative di pace separata tra Piemonte e Francia erano talmente avanzate da consentire già delle convenzioni tra i contendenti. Molto tecniche, fondate sul linguaggio della diplomazia militare, le due lettere testimoniano del rapporto di due gentiluomini legati già da amicizia e ora resi nemici dalla guerra: « Apres nous avoir parlè des affaires de nos Maistres, permettes moi de vous faire souvenir de nostre ancienne amitiè, dont je garde la precieuse memoire comme un gage qui me fournit sans cesse le desir de Vous pouvoir temoigner par mes soins et mes services combien je suis passionement... »: « Soufres Monsieur que je vous marque icy ma reconoissance de la bonté que vous aves de vous souvenir des services que je vous aj voués depuis longtemps. Je souhaite avec passion que l'occasion et le devoir m'offre le moiens de vous les rendre et vous faire paretre que je suis infiniment... ». Molto ritegno da parte del Tana: al « passionement » del Tessè risponde « infinement »; afferma di soffrire che il « devoir » gli impedisca il ricambio di manifestazioni d'amicizia: comunque l'ordine dato non lo ritirerà salvo il contrordine di Torino. E' anche molto abile a nascondere che egli non conosce affatto le convenzioni stipulate, giacchè a Torino « non ne ha trovate copie » (2).

(2) Nel frattempo, poichè da Torino non arrivano nè contrordini nè le copie delle convenzioni, il Marchese con-

Il campo intanto si sposta agli Occhetti e in agosto a « Pancaglieri ». Il territorio è infestato da briganti capeggiati da un « Passepartout », « che vagano rubbando su le strade », ma la loro « presa... si rende mal agevole perché non hanno posto fisso, e la maggior parte del tempo stanno ricoverati nelle montagne ». Altra piaga, i disertori di cui si « faranno quanto prima le esecu-

tinua ad impedire il taglio dei fieni, persino alle « Monache della Visitatione di Pinerolo, frà quali vi sono molte Dame piemontesi... suolite di essere benignamente parzializate dalle grazie » del Duca: aspetta l'ordine « et in caso (il Duca) gliene voglia accordare la concessione » darà « mano, acciò non ne abusino » visto che richiedono solo il taglio necessario per il loro bestiame.

Arrivano finalmente le disposizioni di Vittorio Amedeo, il 16 giugno, con una lettera di cui esiste copia parziale per il San Tomaso: il comandante Principe di Commercy dovrà tenere « intieramente illeso il territorio della città di Pinerolo dai maltrattamenti delle case, depredationi de' bestiami e vettovaglie che si trovano esistenti in dette case o cassine *salvo per ciò che si può trovare nelle strade pubbliche in vicinanza tale di Pinerolo, che si possi supporre s'introduchino nella medema piazza, il che si dovrà impedire, et in conseguenza, le prese ch'in tal forma si potrebero fare sì di bestie che vettovaglie,* dovranno esser riputate per buone », che è un modo piuttosto... libero di interpretare le convenzioni...

Per l'intemperanza del Principe di Commercy, il quale fa tagliare fieni e grani, si rischia il naufragio delle trattative: il Tana ha « stimato di non fare figura nell'esecuzione del foraggio... considerabile di grani... anzi, intesa la costernazione nata tanto in Pinerolo che nel suo territorio frà gli interessati in questo danno, li quali si credevano sicuri del presente luoro raccolto, atteso le rappresentazioni fattegli dal Sig. Co. di Tessè che li grani erano esclusi da foraggi », essendo una delle maggiori parti in causa in tale questione, ha « lasciato motivo di comprendere che l'accidente non proviene nè dipende » da lui. In ogni caso « ove S.A.R. non inclini alla continuazione del principiato tagliamento, il Sig. P.npe di Commercy... ha detto, che in tal caso si addosserà di averlo fatto senz'ordine dell'A.S.R., secondando il stile et l'avidità delle Truppe Allemane, à quali *pare si faccia torto di non lasciare utilizzare qualche cosa sopra il terreno nemico* ». (Alleati i Tedeschi, ma che non godono certo le simpatie piemontesi, con la loro avidità di preda).

zioni (e più tardi, dal campo di Bibiana, scopriremo che si tratterà di esecuzione in effige, tanto per tentare, con un severo ammonimento, di frenare questa fuga continua). Il ritardo di esse proviene dal non aver ancora il Vice Auditore di guerra potuto liquidare la Patria d'alcuni, li quali se la sono falsificata nelle luoro consegne e l'obbligano presentemente à fare le opportune perquisitioni per delucidarla ». Inoltre appare sempre più difficile impedire ai paesani del territorio attorno a Pinerolo di vettovagliare la fortezza. L'auditore di guerra è malato: « Sarebbe necessario averne uno attivo » che possa « far esaminare » alcuni detenuti « per poter scoprire da medesimi molti altri complici... rei di simili sfrosi ». Sul finire dell'estate il campo si sposta ad Airasca e di là alcuni contingenti raggiungono Bibiana, da dove ci si preoccupa di trovare « del coperto » verso Lucerna e Bagnolo. Da Airasca, occupata « dejà par le quartiers generaux » formando « un ligne avec Vigon..., il seroit » comunque « à souhaiter qù on pût sortir bien tost... car il y a des Regiments, qui son tout affait dans l'eau »: la quale cresce tanto, per le piogge continuate, che i Dragoni l'hanno « sin'al ginocchio ».

Verso gli ultimi giorni d'ottobre la campagna è sul finire. La forzata tregua invernale serve a perfezionare il sospirato trattato di pace separata che viene concordato con la Francia: in attesa della stipulazione ufficiale (a Torino prima, a Vigevano definitivamente, nell'ottobre) fra le due parti vengono scambiati degli ostaggi. Il Marquis è tra quelli piemontesi, e il 14 luglio 1696 scrive al Ministro, già da Pinerolo: « Mons. Picon aura dit à V.E. que ie rencontrai Mons. Le Comte de Tessè dans le lieu destiné, ou Mons. le Marechal etoit aussi accompagné de quasi tous les officiers de l'Armée Je le suivis au Camp, ou ie restai le soir, et d'ou ie partis le Vendredì pour me rendre ici. Mons. Le Marquis d'Aix est logé chez Mons. le Comte Rezzan, et moy chez Mons. le President d'Albret, ou ie fais mon ordinaire, quoique iusqu'à cett'heure j'aye toujours mangé chez Mons. le Gouvernateur qui m'eu a prié fort hone-

tément. J'envoye à Turin l'equipage inutile, d'ou il faudrà, que ie tire mes provisions a cause de la cherté de ce lieu ici ».

In settembre a Pinerolo gli giunge « le bruit » — non sa di quale fondamento — che è stato « destiné pour des voyages et des commisions de longue haleine ». La lettera, del 7 settembre al San Tomaso, prosegue con un soprassalto di suscettibilità, per non dire di permalosità: « Je regarde avec le plus profond respect les intentions de S.A.R., mais j'ose esperer, que, pendent que ie suis loin de la Cour pour son service, elle aura la bonté de ne pas disposer de moy sans me faire la grace de m'ecouter ». La lettera, quasi sdegnosa all'inizio, chiude con una nemmeno troppo sottintesa sottomissione ai voleri di S.A.R. e con la supplica di fargli « savoir s'il est possible le tems precis » in cui dovrà muoversi da Pinerolo, al fine di poter « avoir des voitures ».

Il viaggio era veramente « de longue haleine », ma in ordine anche a un grosso incarico. Vittorio Amedeo lo mandava come Governatore e Comandante generale in Savoia.

Il Tana, che non è avaro, ma all'onore non vuol troppo facilmente aggiungere un eccesso di onere finanziario, mentre si affretta a significare al Ministro la sua riconoscenza a Sua Altezza, aggiunge: « Je prendrai cependant la liberté de dire a V.E., que le commandants qui on etez iusqù à cett'heure en Savoye pour S.M. tres Chret.nne, y on fait un tres grosse depence, et je m'y trouveray dans un tems dans le quel il ne seroit pas honéte de lesiner. Je suis actuallement dans un endroit, ou surtout pendent la voisinage de l'armée, il ne m'à pas non plus eté permis de vivre de menage. J'espere que V.E. ne trouverà pas mauvais, que ie la prie de faire quelque reflexion là dessus, et d'en user comm'elle jugerà a propos en suite de bontez, qu'elle a toujour eües pour moy... ». Il tempo concessogli per i preparativi di viaggio non è molto, una quindicina di giorni, ma discreto è il risultato delle « riflessioni » finanziarie da parte del Governo, che — dopo un suo viaggio a Torino ai primi

di settembre per provvedersi di passaporto e credenziali — gli assegna lire 8000 per le spese. Cifra che da lettere successive apprendiamo però l'Intendente Groppello tarderà a pagargli, essendo pochissimo sollecita la Corte a firmare il mandato.

Il nuovo Governatore e Comandante generale arriva a Chambery il 27 settembre 1696. La riorganizzazione della Savoia, che per sei anni ha subito l'occupazione francese, richiede molto lavoro e molta energia, ma il Tana riuscirà a superare la prova grazie al suo senso di diplomazia, discrezione e precisione. Procede all'inventario dei beni, organizza la ripresa di possesso di ponti, forti, castelli, riordina la giustizia, la disciplina e la morale pubblica. Un grave ostacolo lo incontra nella resistenza del Marchese di Thoy, comandante francese, il quale cavillando sugli articoli del trattato, evidentemente secondo le istruzioni di Versailles, non si decide a restituire Montmélian, l'importante e munita cittadella sull'Isère.

Il Tana si rimette spesso a Torino per le sue decisioni: ma approfitta della sua autonomia quando si tratta di reintegrare o destituire nelle cariche i magistrati, quando deve vagliarne la fedeltà ai Savoia o il collaborazionismo col nemico di ieri. La situazione è poco tranquilla: i Ginevrini sono inquieti perché temono che il trattato di pace contenga articoli segreti ai loro danni (la pace di Ryswich è ancora di là da venire); i Francesi ai confini fomentano tentativi di insurrezione, provocano delle diserzioni nelle compagnie piemontesi: clamorose addirittura quelle che avvengono nel reggimento di Saluzzo. Il Duca aveva inviato istruzioni per la sua riforma, ma nel dicembre Tana scriverà: « ... poco o nulla vi potrà essere da riformare » in detto Reggimento, il quale « da che si trova in Savoia ha perso molti huomini per causa della disertione » che accenna ad una « giornaliera continuatione ».

E il Thoy, nonostante le pressioni del Governatore e l'azione diplomatica di Torino, continua a differire la restituzione di Montmélian con mille pretesti - ultimo,

una pretesa su tre cannoni appartenenti al Piemonte, ma recanti le armi di Francia: il contingente non lascerà il forte se non potrà portarsi via anche quelli. Il Tana non perde la sua calma: sa portare a termine repressioni e destituzioni, sa trattare bene con l'avversario in modo da conseguire, finalmente, a Natale l'evacuazione delle compagnie francesi.

La serenità e la calma la perde invece quando suoi zelanti agenti torinesi gli dànno notizie spiacevoli dalla Corte. Ecco una sua lettera al San Tomaso, il 3 novembre: « ... correrebbe pregiuditio alla mia riputatione, quando ella non degnasse compartirmi l'istesso onore... fuori che S.A.R. usando della sua solita generosità degni gratiarmi di qualche dichiarazione valevole ad ovviarsi il pregiuditio che mi correrebbe... Supplico V.E... di permettermi di soggiongerle confidentemente che se S.A.R. volesse riflettere, che doppo la mia promotione alla carica di Maresciallo di Campo ho servito sei campagne con tutto il zelo et l'applicazione a me possibile... ».

Che cosa è successo? Vittorio Amedeo ha nominati Luogotenenti Generali il Marchese Pallavicino e il Conte di Frosasco. Per non subire la mortificazione di essere messo in second'ordine, lo stesso giorno si indirizza al Duca in persona, forse nel timore che lo scritto al Ministro non gli basti a raggiungere i suoi scopi: « A.R. ... Pregai il Sig. Intendente Gropello di esporre le mie umili rappresentazioni a V.A.R. toccante la qualità di Luogotenente Generale, in cui li Sig.ri Marchese Pallavicino et Conte di Frozasco hanno servito da che l'armi di V.A.R. sono state unite a quelle di Francia. Con tutto ciò ardisco mettermi nuovamente a i di Lei piedi per supplicarla di riflettere, che il Marchese Pallavicino, et io siamo stati promossi in un istesso tempo, et che il S. Co. di Frozasco ha servito di Magg. generale, mentre io servivo in qualità di Tenente di Marescialle. Il possesso, et l'esercizio attuale, che l'uno, et l'altro hanno avuto della carica di Luogotenente Generale alternando con li Francesi, gli manifesta per tali, quantonque non vi fosse altra dechiaratione in luoro favore. Io per il

contrario non avendo avuto né esercitio, nè titolo, che mi vesta di tal'onore, mi trovo in obligo di raccorrere alle gratie di V.A.R. per impetrare che non me ne corra verun pregiuditio, lasciando alla di Lei benignità il bilanciare che io sono contemporaneo al primo, sono stato maggiore al secondo nell'esercitio delle cariche generali, ed Ufficiale nelle Truppe anteriormente ad ambedue ».

Rimostranze, richiamo al rispetto di un certo procedimento graduatorio, puntualizzazione che quelle cariche furono assegnate, in fondo, non prammaticamente. Ma Torino è lenta a rispondere. Il 10 novembre, altra sollecitazione al San Tomaso: « ... Spero che V.E. si degnerà di rubbare qualche momento di tempo alle sue preziose occupazioni per fare qualche riflesso sopra quanto mi sono dato l'onore di scriverle nelle mie antecedenti, e particolarmente sopra di ciò che mi riguarda... ». Ma evidentemente il Ministro non trova il caso di dargli risposta. Da una sede tanto lontana da Torino quale appoggio efficace si può offrire alla propria causa? Forse non è del tutto slegato dalla necessità di un immediato tornaconto personale il suggerimento, o meglio la sollecitazione che il Tana trasmette alla città di Chambery a sottoscrivere il 17 novembre « per un più vivo et umile contrassegno del pubblico, e particolare giubilo, di cui l'animo di essa si trova ripieno per non meno felice che sospirato ritorno sotto la benigna dominatione » di S.A.R., come « dono gratuito », la bella somma di « vintimilla fiorini ». Si sa che dacché esistono Governatori, tanto meglio son visti quelli che sanno fornire di « doni gratuiti » le casse dei loro Signori. La mossa è certo abile; ma il risultato non si fa sentire. Bisogna ritornare a Corte; la lontananza è troppo nociva, anche per quanto riguarda le finanze. E poi in Savoia era stato mandato con una « commissione di tre mesi » e siamo ormai, il 29 dicembre, alla scadenza del termine. E lo ricorda al San Tomaso: « Io presi à tal effetto (della durata dell'incarico) le mie misure per fare in questo tempo una figura onorevole, e proporzionata alle congionture, che previdi mi sarebbero avvenute nel corso di questa mia

fonzione. Ora mi trovo al termine delli tre mesi, et di aver speso oltre alla somma, che S.A.R. ha degnato farmi dare di gratificazione, un'altra quasi simile del mio proprio contante ». Ora, non vuole un'altra « gratificazione »: si tenga però conto che, « ho una casa a Torino come se io ci fossi, e quà un'altra, come se non avessi quella, anzi obbligato a gravi spese per sostenere questa, con che il peso mi si rende ogni giorno più eccessivo. Oltre di ciò sono note le spese e le perdite che ho fatte pendente la guerra... La compagnia che ho l'onore di commandare, ha pur anche bisogno di qualche mia particolare attenzione, e pure da qui non ci posso ne meno pensare. Supplico addonque V.E. onorarmi di entrare alquanto ne' miei interessi; e considerate le premure, che mi corrono di restituirmi in Piemonte, si compiaccia di favorirmi de generosi suoi uffici appo S.A.R. per farmivi richiamare al più presto che sarà possibile, onde io possa uscire dall'impegno d'incommodare più notabilmente la mia Casa, e profittare anche del commodo della Pace per agevolarmi il riservo delli danni patiti ».

Non gli si può proprio dar torto. Il servizio dello Stato, sta bene, ma anche la cura dei propri interessi, sopratutto se si reclama per sé un trattamento informato a discrezione e giustizia, quelle che il Tana ha saputo usare nel suo ufficio, dando soddisfazione agli altri. Lo prova una sua lettera in cui (dando notizia d'aver fatto cantare il primo dell'anno il « Te deum » di ringraziamento per la riannessione della Savoia agli stati piemontesi) sottolinea l'accortezza usata con la nobiltà locale che, non avendo un posto fisso nelle cerimonie, si era astenuta per l'innanzi dal parteciparvi. Il Tana riesce a trovarlo, il posto. « ... Poiché altro più convenevole non se le poteva assegnare, stante che, seguitando l'antico stile, vanno dietro al Baldachino il Comandante (lui), fra li due primi Sindici appresso, et indi li Corpi dei Magistrati... », non restava che quello tra i Canonici della Santa Cappella e i Regolari di S. Antonio: e la nobiltà lo accettò, prese parte alla cerimonia « in corpo, e sorpassò il numero di cento ».

Tutti soddisfatti, finalmente anche il nostro Marchese cui è arrivata la patente di nomina alla carica di Luogotenente Generale. E c'è di più: proprio quel 29 dicembre in cui da Chambery insiste per voler tornare a Torino, Vittorio Amedeo, nella sua quinta creazione di Cavalieri, lo insignisce del Collare del Supremo Ordine della SS. Annunziata, facendolo suo cugino e ammettendolo così nel Consiglio della Corona. Proteste di ossequio e devozione per questi onori che sono « ... effetti della Regia munificenza di V.A.R. »: « Da questa solo gli ricevo e li riconoscerò sempre con reverentissimo ossequio, perché tutto devo a V.A.R. sin dal mio natale ». Un eccesso, visto che Vittorio Amedeo gli era di 17 anni più giovane: ma il Collare lo vale bene e vale anche « l'effusione del... proprio sangue... per autenticare qualche parte dell'obbligo » che ha per il suo regale cugino. Finché non gli sarà data questa possibilità si vale di « un umile silenzio per maggiormente contrassegnare la venerazione e il zelo fedele » col quale gioirà delle « immense gratie » e lo « riverirà eternamente ».

L'« umile silenzio » che si è imposto non impedisce al Tana di tornare alla carica per quanto concerne il suo richiamo a Torino con un'altra sollecitazione del 12 gennaio 1697. Quando finalmente la Corte pare aver disposto per il suo successore e questo tarda ad arrivare a Chambery, è addirittura seccato (il 26 di gennaio sente « che il signor Marchese di Dronero si dispone assai lentamente à farne il viaggio », e sottolinea che gli sarebbe « di notabile incommodo, quando, per aspettare l'altrui commodità » dovesse fare laggiù « più longa dimora... »).

Cure importanti in questo periodo non ne ha. Ma un imbroglio, che riesce a districare abilmente, ce lo mostra ricco anche di una vena ironica, oltreché di molto equilibrio. In una lettera del 17 febbraio a Madama Reale che gli aveva raccomandato un mercante di Ginevra, certo Isaac Le Fort, assicura che farà « ressentir à ce negotiant les effêts de la protection dont S.A.R. l'honore ». Ma c'è un po' d'incostanza nei favori a Corte; il 2 marzo ecco una lettera al conte di Buttigliera, figlio del San To-

maso e suo collaboratore nel primo Segretariato: « ... Mi fa V.E. l'honore di significarmi in detta sua haver S.A.R. gradito l'azilo concesso ad un certo Isaach Lefort. M'ordina S.A.R. nell'altra predetta di far arrestare detto Mercante e non rimetterlo in libertà, sin che habbi concordato gli interessi che ha con l'Ispettore Ballardi. E perché vi può essere equivoco e non può esser mente di S.A.R. di far arrestare uno che si rifugia ne' suoi stati, doppo d'havervi accordato l'azilo, supplico l'E.V. di farmi sapere in questo particolare li precisi voleri di S.A.R. Soggiongo altresì che senza violare la parola data al Mercante, ove così non mi venga prescritto, procurerò d'amicabilmente eseguir di concordare gl'interessi del predetto Ballardi con esso ». Un po' di coerenza, insomma, una giusta dose di calma e buon senso: così, sembra suggerire il Tana, ci si regola nelle cose di mondo.

L'ordine in Savoia è ormai completamente ristabilito? Parrebbe di sì, visto che gli altri messaggi riguardano solo più affari di ordinariissima amministrazione. C'è un giovane abate che con la sua vita disordinata preoccupa e disonora la famiglia: un breve periodo di arresto lo riporta sulla buona strada. C'è un magistrato che ha dei conti in sospeso con la giustizia ma ha fatto debita ammenda e potrebbe essere reintegrato nei suoi beni. C'è da scegliere una dama da proporre per un incarico a Corte ed è meglio non impegnarsi più che tanto (« non l'ho veduta troppo spesso, ma la signora Marchesa di Codrè ha convenuto »; e « viene vociferata »...).

Finalmente il 5 marzo viene richiamato in Piemonte e il 13 scrive a Buttigliera: « Ricevo l'aviso si compiace l'E.V. di porgermi, resti il sig. Marchese di Codrè destinato al Commando pro interim della Savoia, onde farò ogni diligenza d'esser à tempo per intervenir alla prossima fontione di Cavalieri dell'Ordine... ove però la mia salute me lo permetta, non sendo io ancora ben rimesso d'una flussione sopra gli occhi, che mi ha tenuto più di un mese a letto ». Dopo tanto tempestare, dopo tanto volere ritornare a Torino, ora che succede? Una flussione agli occhi è certo difficile da simulare e non è il caso

di definire il malanno tutto diplomatico: eppure proprio per quanto riguarda la « fontione » dei Cavalieri per il giorno dell'Annunziata, il 25 marzo, c'è un retroscena che lo turba e lo offende ancora una volta. Ricostruiamo i fatti sulla scorta di altre notizie e alcune induzioni. Con lui, con il San Tomaso e il principe di Carignano, era stato creato Cavaliere dell'Annunziata anche il Marchese di Pallavicino, e questi ha ottenuto la nomina a Gran Scudiero di Savoia, una delle più alte cariche « di Corona ». In seno all'ordine le precedenze da assegnare ai Cavalieri dipendono anche, per statuto, a parità di anzianità, dagli incarichi: un Gran Scudiero ha senza dubbio diritto di priorità su un Luogotenente Generale, anche se Governatore e Comandante Generale di una Provincia. Dover affrontare nel suo stato di salute, in marzo, un viaggio attraverso il Moncenisio (dopo il quale strapazzo sarebbe costretto a mettersi « au lit » che è stato « obbligé de garder... pendent un mois tout entier ») per apparire col nuovo Collare in una cerimonia ufficiale dietro a un suo « Confratello » verso il quale sente un vivo senso di rivalità, questo il Tana sembra non poterlo tollerare. Ed ecco il 20 marzo una lettera al Ministro piena di rimostranze, di puntualizzazioni, di suppliche: « Je la suplie en meme tems de vouloir m'honnorer de ses bontez s'il est necessaire de faire quelque representation en ma favour touchant l'ancienneté dans l'ordre. J'ay 40 ans d'ancienneté dans celuy de Saint Maurice. Je crois que le statut est en faveur de cette ancienneté, puisqu'il demande le plus ancien chevalier d'un'autre Chevalerie sans avoir égard aux dignitez des autres ordres: si sert de quelque chose d'avoir été Colonel de milice dépuis plus de 40 ans, celle de Qvier (Chieri) fut levee sous mes ordres environ de ce tems la. Il y a 25-28 ans que ie sers dans le troupes reglées... » nel tempo in cui « qualcuno » dei suoi « Confraires n'etoient pas encore oficiers ». Naturalmente, tutto questo non lo dice « qu'en passant »! Ma intanto lo dice. E poichè questa volta nemmeno l'influenza del Ministro vale a risolvere a suo favore la controversia, la festa dell'Annunziata trascorre

senza il suo intervento, essendo sempre indisposto e sempre a Chambery.

A Torino ritornerà passato il pericolo di mortificazioni e, come appare da una lettera patente del 4 marzo 1697, al comando della 2ª Compagnia delle Guardie del Corpo. Con tale carica è presente quell'anno con altre due sole lettere datate da Torino: forse, finalmente, può occuparsi del « riservo delli danni patiti » durante la guerra e del riordino dei suoi affari.

E' ormai un gentiluomo di circa cinquant'anni, ricco, carico d'onori, con una grossa spina nel cuore, forse: il suo matrimonio non ha dato frutti, i suoi beni non avranno un erede naturale. Ma il patrimonio deve trasmettersi ben solido nella casata. Lo troviamo nell'agosto del 1702 scambiare con la Buttigliera il feudo di Avigliana e quello di Cambiano. Nel 1706 il suo feudo e il castello di Lucento subiranno le distruzioni conseguenti alla lunga, disperata resistenza delle truppe del La Feuillade che vi si erano accampate all'assedio di Torino. Perchè, tra il 1701 e il 1707 un'altra guerra, disperata, decisiva, si combatte contro la Francia e quasi tutta sotto Torino.

Non ci sono sue lettere durante tutto questo periodo: ma è logico presumere che un Luogotenente Generale, comandante delle Guardie abbia partecipato alle vicende dolorose ed eroiche.

Sarà da questa guerra anche il Tana come l'avo del suo Piolet, tornato « mach pi, bon d'tirer i brilon »? Parrebbe di no, visto che nel 1708 è inviato come Ambasciatore straordinario a Milano, presso la corte viennese. Il quadro che ci offre con le sue lettere-relazioni della missione è gustoso, e ricco di « humor ». Ecco l'arrivo del Gentiluomo « di bocca » che lo viene ad accogliere alla sua residenza, gli onori che gli vengono resi come rappresentante del Duca di Savoia, il corteo di carrozze, le personalità che rendono omaggio, la qualità e la consistenza dei corpi armati che presentano le armi. Qualcosa non va, in qualche piccolo particolare non si rispetta l'etichetta seguita con gli altri Ambasciatori: ma ottiene l'assicurazione che la prossima volta si adotterà

la prassi in uso a Vienna. E le accoglienze della Regina sorridente, nella miglior disponibilità d'animo, la conversazione, in cui benignamente Sua Maestà si esprime in francese, e il dono (che « regalmente » gli viene fatto nella visita di congedo da Milano) di un bellissimo anello con diamante.

1710, settembre: questa data in calce porta l'ultima lettera del Marchese d'Entraque dalla sua casa di campagna, in cui declina l'onore di essere presente a una processione religiosa perchè malato. E l'età ora non concede più nessuna maligna illazione sulla veridicità della malattia. Per i tempi (e per quella famosa frase, proverbiale in famiglia, per cui « illi de Tana... moriuntur iuvenes) un sessantunenne era davvero un uomo vecchio. Il 1710 è anche l'anno della sua nomina a Gran Maestro della Casa di Madama Reale Maria Gioanna Battista, carica non solo onorifica e proficua (Lire 5000 annue di stipendio) che premia un lungo e fedele servizio e richiede grande responsabilità, dipendendo da lui tutta la Casa principesca, in un periodo in cui, lontane finalmente le guerre, la vita doveva aver ripreso a Castello il suo splendore. Dopo questa data nei documenti dell'epoca, sotto la voce « Marquis Tana », si fa cenno soltanto alla sua investitura della signoria di Santena, il 10 dicembre 1713. E' l'ultimo « colpo » del Nostro. Santena era feudo dei Vescovi di Torino, il Tana vi possedeva solo un palazzo, Santenotto, mentre il Castello e il titolo di Conti spettava ai Benso: eppure il « Marquis » riesce ad ottenere dalla « Mensa Arcivescovile » l'investitura per « alcuni punti ». Nascerà addirittura una lite tra le famiglie Benso e Tana, perchè questi pretendono apporre nella chiesa parrocchiale di Santena, sull'altare maggiore, lo stemma con le loro armi. Ma sono cose che non riguardano più il Tana ormai alla fine della sua carriera: datate 23 dicembre, ecco le notifiche a Vittorio Amedeo (divenuto Re di Sicilia dopo il trattato di pace) del suo decesso dalla Marchesa Tana Granada e dal fratello: « Sire, les graces infinies dont il a toujours plu a V. M. d'honorer le Marquis Tane mon Epoux me fait un devoir indis-

pensable de luy marquer la porte que ie viens d'en faire. Sa mort est pour moy la plus sensible des afflictions, et je n'y vois de temperament que dans la Royale protection de V. M. J'ose donc l'en supplier, et prosternée a Ses pieds me dire avec le plus profond des respect, et le zele le plus entier, Sire de V. M. Votre tres humble, tres obeissant e tres fidelle Sujette et Servante La Marquise Tane Granade »; « Con ogni più umile rispetto, che posso, e devo, sono a notificare à V. M.tà, esser hieri passato alla Corte Celeste, doppo sì longa infermità il S.r Marchese Tana mio fratello, con intiera rassegnatione al Divin volere. Il maggior sollievo in questa perdita è la speranza, che V. M. sij per continuar alla nostra Casa le sue gratie, et à rimirarla con occhio benigno di sua benevolenza. Si compiacque V. M.tà beneficar esso S.r Marchese della Commenda di Sant'Antonio di Cherasco, altre volte concessa in patronato à nostra Casa, indi come presentemente, di libera collatione di V. M.tà. Implorando la continuatione di Sua Regia beneficenza, supplico la M.tà Vostra, compiacersi di conferire d.a Commenda al Marchese d'Entraque mio fratello: sarà effetto della gratia singolare di V. M.tà, mentre con ossequiosissimi sensi, e con ogni più profonda sommissione, mi pregio d'essere di V. M.tà Humilissimo et fedelissimo sudito servitore et vasallo il Cavag.re Tana ».

« Illud de Tana »: la famiglia proprio non si smentisce: una partecipazione di morte si tramuta nel breve volgere di una frase in una richiesta di beneficio!

GUALTIERO RIZZI

Il Tana nel Piemonte sabaudo

Alla nascita di Giovan Battista Tana (1649) era appena concluso l'accordo tra principisti e madamisti. Ma erano ancora brucianti le conseguenze di quella guerra civile che durava dal 1637.

Lo stato Sabaudo si era diviso in due fazioni agguerrite che tenevano per Cristina, reggente di Savoia, vedova di Vittorio Amedeo I, sorella di Luigi XIV, madre di Francesco Giacinto (duca per un anno solo) e Carlo Emanuele II di tenerissima età, o per i suoi cognati Maurizio, Cardinale di Savoia e Tommaso, comandante generale in Fiandra.

Cristina godeva dell'appoggio di Francia, naturalmente, anche se si era attirata l'odio di Richelieu per aver dimostrato che, pur Francese, cercava innanzi tutto il bene della sua patria d'adozione; i due principi l'avevano chiesta alla Spagna.

Sicchè il Piemonte era stato teatro di scontri fra i due « protettori » tutt'altro che amici ai Piemontesi.

Torino particolarmente aveva risentito di questa situazione penosa.

Luigi Cibrario scrive nella sua « Storia di Torino »: « Nel 1640 Leganez (governatore di Milano col quale i principi Maurizio e Tommaso avevano stipulato un trattato) aprì la campagna andando a campo a Casale » (città che dopo la guerra « di successione del Monferrato » era passata alla Francia in seguito all'assunzione del ducato da parte del Nevers). « Ma il general francese d'Harcourt lo costrinse a levar l'assedio, e venne quindi a porlo ei medesimo a Torino il 10 di maggio. Poco stante giunse Leganez a bloccare d'Harcourt nelle sue linee. Spettacolo unico piuttosto che raro. La cittadella di Torino, tenuta dai Francesi: assediata dalla città, dov'erano il principe, Tommaso e gli Spagnuoli. La città assediata dai Francesi: il campo degli assedianti assediato dagli Spagnuoli ». No-

nostante l'accomodamento intervenuto tra Cristina e i Principi fin dal 1642 Torino non fu poi sgombra dall'armi francesi che dopo il trattato del Valentino il 3 aprile 1645, ed allora vi fece il suo solenne ingresso il giovine duca Carlo Emanuele II che tornava di Savoia dove la madre lo aveva fin dal 1639 « commesso alla fede » del Marchese di San Germano nella fortezza di Montmélian per proteggerlo dalle insidie del Richelieu che lo avrebbe voluto in suo potere.

Solo nel 1657 i Francesi rendettero la cittadella di Torino mentre la « segreta ruggine » che « fu sempre tra Cristina e i cognati » nonostante questi avessero ottenuto di partecipare « alla tutela come assistenti », avesse creato uno stato di cose tali che « nel popolo gli animi rimasero assai tempo ulcerati e divisi, e trent'anni dopo si trova, in segrete relazioni sulla persona di qualche ministro l'accusa di essere *un poco principista* ».

Questi gli « amari frutti » di una guerra civile che pure era stata intrapresa per necessità... guidata con giuste intenzioni » battendosi Cristina e i Principi « non per fare al Piemonte mutar dipendenza, ma per toglierla, se si poteva, od almeno diminuirla ».

Comunque questa « diminuzione di dipendenza » la si era potuta in parte godere in seguito alla morte di Richelieu nel 1643, morte che aveva agevolato « il riordinamento della Monarchia di Savoia, la quale, se non potè per molti anni ancora sfuggire alla preponderanza francese, godeva nulladimeno di termini d'una onesta indipendenza ». Anche quando Carlo Emanuele II raggiunge la maggiore età (14 anni secondo l'uso di Francia e Savoia) è Cristina che regna: il duca potè « governare con la sua testa » solo alla morte della madre, nel 1663. Ma ebbe poco spazio di tempo per dimostrare quanto avesse imparato dell'arte materna di governo; morendo prematuramente a 41 anni non ebbe modo di attuare i progetti formulati, solo il tempo di fare bene sperare dimostrandosi degno erede di Emanuele Filiberto e di Enrico IV.

Tutto intento all'opera di ricostruzione dello Stato

finalmente libero e relativamente autonomo, Carlo Emanuele nei suoi 12 anni di regno effettivo non intraprese nuove guerre di liberazione, giacchè pur preoccupandosi di acquistare tanta potenza da potersi opporre efficacemente a Luigi XIV, i cannoni francesi a Pinerolo e lo stato del Piemonte ancora provato dalle precedenti guerre, dalle pestilenze e dai contrasti civili gli imponevano una politica cauta. Come osare anche il tentativo di scrollarsi di dosso la soggezione straniera con le armi?

La cautela però non gli impediva di continuare nella linea dei suoi predecessori con sogni espansionistici. La necessità soprattutto di assicurarsi uno sbocco sul mare più comodo di quello di Nizza — da cui era tanto difficile far giungere le mercanzie in Piemonte, attraverso le Alpi — lo indussero ad accogliere un folle progetto di un suo inetto ministro (il Levaldigi) che suggeriva di appropriarsi, anche col tradimento, del porto di Oneglia.

Affare confuso, tramato da un fuoriuscito genovese, gentiluomo del seguito del Marchese di Livorno: Raffaele de La Torre. Costui assicurava di potersi impadronire di quel porto con l'aiuto di alcuni malcontenti genovesi che ne avrebbero aperte le porte: se le truppe erano pronte ad intervenire il colpo di mano si poteva dire sicuro.

Carlo Emanuele, nonostante il parere contrario della maggior parte del suo Consiglio, decise di dare corso all'impresa; e a questa guerra « ingiusta e contraria ai veri interessi dello Stato » (come dichiarava un illustre uomo di Stato, il vecchio e saggio Marchese di Pianezza) diede inizio nel 1672.

Le truppe, sotto il comando del conte Catalano Alfieri e del marchese di Livorno, erano già ai confini con il territorio di Genova, quando giunse la notizia inaspettata e folgorante che a quel governo era stata svelata la congiura e si erano prese le misure conseguenti e necessarie per respingere l'attacco.

Tutto restava affidato alle armi, e la guerra, di una

condotta incerta, alterna, sanguinosa, dovette terminare in un nulla di fatto ai primi giorni del 1673 con un trattato di pace che ristabiliva i confini tali quali erano prima dell'inutile impresa. Impresa che, rompendo una tregua d'armi tanto necessaria al Piemonte, oltre a non dare frutti, lasciò uno strascico clamoroso e scandoloso con il processo a Catalano Alfieri e al Livorno, accusati di tradimento, che si risolse solo nel 1676 creando ancora altre divisioni tra la nobiltà piemontese.

La morte del Duca che, dopo un primo matrimonio con Francesca d'Orléans, mancata dopo un solo anno, lasciava erede il frutto del suo secondo matrimonio con la cugina Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours di soli 10 anni, creò la necessità di una nuova reggenza. La vedova, per la prima volta nella storia del Piemonte, vide riconosciuto il suo diritto senza opposizioni e la nuova « Madama Reale » « potè governarsi in modo da osservare una stretta neutralità tra Francia e Spagna ». Ben presto la Reggente ebbe modo di dare prova della sua equilibrata azione; infatti « saputa dal Mattioli, ministro di Mantova, la vendita di Casale fatta da quel duca a Luigi XIV, fu sollecita di ragguagliarne il re cattolico, e così sventò quel segreto e costrinse l'ambizioso monarca a differir qualche tempo l'esecuzione de' suoi progetti ».

Giovanna Battista era infatti ben convinta che una nuova guerra straniera in Piemonte sarebbe stata contraria agli interessi dello Stato al cui riordino voleva invece dedicare tutte le sue cure, intendendo essere indipendente da Versailles. Anche se quella corte pensava di poter governare di fatto attraverso questa principessa, di una casata francese illustre già presso Francesco I, Madama si protestava « bonne Piémontaise » E con Luigi XIV, pur « abbondando in termini d'ossequi e di gratitudine, e soprattutto di confidenza » si comportò sempre in modo da schermirsi « da' suoi consigli insidiosi, dalle profferte d'aiuto ».

Eppure spesse volte durante la sua reggenza non le si volle riconoscere la cura di mantenere intatte a sè e allo Stato di Savoia « la dignità di sovrano e l'indipendenza »;

la si sospettò sempre Francese, forse soprattutto per la sua tenacia nel voler conservare la tutela e la reggenza del Duca anche dopo che questi nel 1679 uscì di minorità. In effetti Giovanna Battista non voleva « acconciarsi » alla « finzione legale » della maggior età di un ragazzo quattordicenne e continuò « l'esercizio della sovrana autorità, che, non al principe, inetto per età a sì gran carico, ma sarebbe passata nelle mani degli ambiziosi ». E gli « ambiziosi » erano numerosi a Corte, mormoravano alle orecchie di Vittorio Amedeo, crearono un'aria di sospetto tra madre e figlio interessati a generare una guerra di nervi che filtrando oltre le mura di Palazzo nella città lo autorizzò quasi a ribellarsi ai modi autoritari della Reggente.

Grave la tensione in Torino; si arrivò al punto di fare avvertire la duchessa di guardarsi dall'acquistarsi col suo comportamento « in luogo dell'affetto che s'era conciliato di tutto il popolo, l'odio universale ». E alle minacce, si aggiunsero critiche sulla sua vita privata; se a Cristina si era perdonato Filippo d'Agliè (forse anche per solidarietà contro Richelieu che per colpire la sua nemica aveva finito per farle arrestare il favorito a Vincennes), se si era sorriso benevolmente dei favori di Carlo Emanuele II per la Trecesson e la Marolles e... qualche altra, si rimproverarono a Giovanna Battista un marchese Chabot di San Maurizio, un conte Masino e altri... consolatori della sua vedovanza.

Lo sfavore del popolo si mostrò infine manifesto quando, d'accordo con Luigi XIV, la Reggente progettò il matrimonio tra Vittorio Amedeo e l'Infanta Elisabetta di Portogallo, figlia di una sorella della duchessa.

« La mano di quella principessa recava a chi l'ottenesse il titolo regio, e ai figlioli la successione dei regni Portoghesi ». Nel 1682 si stava per dare corso definitivo all'accordo, il duca stava per imbarcarsi a Nizza alla volta di Lisbona, « ma resisteva a tal progetto l'amore della nazione pel suo principe e l'interesse della nazione medesima. Mandarsi, mormoravano, da Madama Reale, in Portogallo il figliuolo, affinchè le rimanesse perpetua l'auto-

rità di governo, a difender la quale non le mancherebbero i soccorsi di Francia. Intanto questo Stato diverrebbe col tempo una provincia portoghese, conculcata dai governatori portoghesi, come la Lombardia dagli Spagnuoli. Tutti gli animi bollivano, nè mancavano tra' grandi quei che andavano sussurrando queste ragioni alle orecchie del duca, il quale vi prestava intiera fede ».

Se poi quei « grandi » pagarono con il carcere a Nizza e Montmélian la colpa di aver dato inizio alla congiura contro la Reggente, questa dovette ben presto rendersi conto di non poter contare nè sulle truppe, nè sulla nobiltà, nè sul popolo. E questo proprio nel periodo più turbolento della sua Reggenza; infatti il territorio di Mondovì da uno stato di agitazione contro il gravame delle tasse, era passato in quei tempi all'aperta ribellione a sedare la quale si dovettero inviare truppe che assediavano e distruggevano. Truppe francesi accampate nei pressi della capitale premevano per intervenire contro i monregalesi. Erano state chiamate dalla duchessa? La corte lo nega; l'ambasciatore francese protesta che non sono entrate in Piemonte che al fine di sostenere Casale minacciata dagli Spagnuoli, ma tutti sanno che questi, in verità, non hanno truppe in Italia in questo momento.

Non ci vuole di più per riconfermare nel popolo il sospetto che Giovanna Battista voglia mantenere il governo anche con l'aiuto straniero, se occorre.

Intanto l'ambasceria portoghese giunta a « levare » Vittorio Amedeo lo trova « oppresso da gagliarda febbre » a Moncalieri. Lisbona riceve un rapporto medico in cui si dichiara « avere il duca fin dalla prima fanciullezza avuto gran travaglio di malattie » e reputando impossibile che « da un tal principe potesse il Portogallo sperar successione » ritira la sua parola.

La rottura del matrimonio restituisce piena salute al duca, suscita entusiasmo nel popolo, fa evacuare il Piemonte dalle truppe francesi dopo un trattato d'alleanza difensiva.

Negli anni che seguono i rapporti tra Reggente e Duca sono irrimediabilmente compromessi, gli accomodamenti

non sono che tregue, la frizione fra i partigiani delle due Corti (al Castello e a Moncalieri) è malamente dissimulato finchè nel 1684 si giunge all'inevitabile.

Il giovane principe (dice il De Saluces nella sua « Histoire militaire du Piemont ») che « cresciuto tra i piaceri d'una corte brillante » sembrava « soddisfatto di non gravarsi del peso del governo lasciando alla madre le cure a cui il popolo avrebbe voluto vedere lui stesso intento... con una inopinata risoluzione prende il timone degli affari ». Maria Giovanna Battista, pur colpita da questo avvenimento che avrebbe voluto ancora tentare di ritardare, non potendo più parare il colpo come qualche anno prima quando era riuscita « a farsi pregare » di continuare la tutela, toglie « consiglio dalla propria dignità » e scrive « al figliuolo: — essere egli omai giunto ad un'età in cui poteva governare da sè; massime trovandosi in sul punto di prender moglie. Perciò a lui rimettere essa di buon grado il comando — ».

E mentre la duchessa madre si ritira in Castello con la sua Corte, si concludono le trattative di matrimonio del duca, ora veramente regnante, con Anna d'Orléans, nipote del Re Sole. Matrimonio non certo d'amore, ma dettato dalla prudenza che imponeva buoni rapporti con Versailles, che sorvegliava « la mauvaise disposition du duc de Savoie » e che andava dunque rassicurata. Ma Luigi XIV continua a vedere di mal occhio l'allontanamento di Giovanna Battista che nonostante tutto considerava più maneggevole del giovine duca di Savoia, nato a tutt'altro che alla timidità e all'ossequio ».

E' vero che tenta di trattare anche Vittorio Amedeo con i « suoi termini assoluti ed altieri... ». « Dapprima lo costrinse a suo malgrado a far la guerra ai Valdesi, e a cacciarli dal Piemonte, com'egli aveva cacciato di Francia gli Ugonotti. Poi mandando da Pinerolo in Monferrato le truppe a guernirne le piazze, non si curava di domandar il passo, e i Francesi molte volte s'avvicinavano tanto alla capitale del Piemonte, che poteano facilmente scoprirsene le bandiere. Cresceva poi ogni giorno in pretensioni, e poichè fu conchiusa contro l'ambizioso mo-

narca francese la lega d'Ausbourg (di Augusta, difensiva contro la Francia) volea guernire colle sue armi la cittadella di Torino. Vittorio Amedeo II, in una gita che avea fatto a Venezia, era stato con molte lusinghe stimolato ad entrar nella lega. Ma egli tardava a risolversi, e preferiva d'osservare una stretta neutralità. Se non che le imperiose parole di Catinat (che gli intimava la consegna della cittadella di Torino), il trattato che si scoperse in aprile del 1690, per impegnar S.A. in una guerra civile al Mondovì... lo indussero a risoluzioni estreme » nonostante gli avvertimenti di Madama Reale che lo implorava a non mettere a repentaglio il suo Stato.

Alla burbanza del Re Sole il Duca reagì col famoso « C'en est trop: il faut périr ou se venger » e « dichiarò la guerra alla Francia, e con tanto consenso nazionale, che tutte le Religioni gli vennero ad offrire i loro argenti per le spese. I Valdesi e molti degli Ugonotti di Francia gli condussero soccorsi. Vennero le truppe imperiali col principe Eugenio. In breve. I successi della guerra non furono in sulle prime favorevoli al duca. Ma egli mostrò sì gran cuore e sì gran mente, tanto attività, tanta fermezza, che da quel tempo l'arbitrio delle sorti italiane non fu più nè presso Francia, nè presso Spagna ».

G. R.

«'L Cont Piolet»: note al testo e glossario

Rimandando oltre che al saggio di Benedetto Croce, all'edizione de « 'L Cont Piolet » nel *Teatro del Seicento* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 1119-1216) a cura di Luigi Fassò, abbiamo ritenuto di dover aggiungere alcuni chiarimenti a passi del testo, che ci paiono piuttosto interessanti per i riferimenti alla storia del costume e politica dell'epoca del Tana.

E, pur non essendo completo, una sorta di glossario, reputando utile chiarire perlomeno il senso di alcune parole dialettali cadute in disuso (e per aiutare la comprensione, in sede di riduzione molte di queste sono state sostituite da altre di uso più corrente) e di altre che presentano un etimo curioso.

Mentre i « chiarimenti » si rifanno al testo rappresentato, i vocaboli sono elencati come appaiono, in sequenza, nell'edizione Briolio (1784) de « 'L Cont Piolet » (alla quale era già aggiunto un glossario, peraltro molto più limitato del nostro), valendoci del sussidio della « Grammatica » del Pipino, del « Dizionario Piemontese-Italiano » del Sant'Albino e del « Dizionario Etimologico Piemontese » del Levi per stabilire significato e, dove possibile, origine.

PIOLET: « *I eu me pont d'giurisdision*
Sul Contà d'Catombà »...

(atto primo - scena 1ª)

I beni feudali erano la grande risorsa dei monarchi: la loro alienazione, cessione, il loro appalto consentivano la reperibilità delle ingenti somme necessarie alle guerre, alle ricostruzioni, all'impresa di nuove opere pubbliche, spesso a stabilire doti per le principesse o semplicemente a rinsanguare le casse dello Stato.

Tali beni di cui il Demanio e la Corona potevano sempre disporre (o per nuova creazione o per avocazioni normali o straordinarie) spesse volte venivano frazionati nei diritti e ceduti a più persone. Ecco perchè si parla di « punti di giurisdizione » su una Contea, ed ecco perchè, nell'elenco dei

personaggi, accanto al nome di Piolet è la didascalia « chiamato Conte »: non sempre infatti l'acquirente o l'appaltatore del bene feudale poteva legalmente fregiarsi del titolo nobiliare attinente a quel feudo. Spesso, con ricorrenti decreti, si procedeva a una « verifica di gradi di nobiltà »; Carlo Emanuele I, Vittorio Amedeo I, Cristina, Maria Giovanna Battista (come già i loro predecessori) la richiesero spesso; Vittorio Amedeo II, volendo una volta per tutte riordinare i quadri nobiliari, impose l'esibizione delle patenti, dei testamenti, dei lasciti, dei contratti d'acquisto, di ogni documento valevole a dimostrare la legalità del titolo. (E si creò un vero stato di angoscia dovendosi reperire documenti spesso distrutti anche a bella posta).

PIOLET: « ... *l'autr Vej 'l era Soldà,*
D'milisia 's antend... »

(atto primo - scena 1ª)

Piolet ci tiene a distinguere che il suo ascendente non era certo un militare di truppa, mercenario, ma di carriera. Ha la preoccupazione di far apparire la sua nobiltà non solo d'accatto e di giustificarla per meriti amministrativi (il padre « luogotenente di un Podestà »), artistici (un nonno pittore: il Marino era stato creato Cavaliere per i suoi meriti artistici, proprio alla Corte di Savoia) e guerreschi.

PIOLET: « ... *la guera d' Gavi...* »

(atto primo - scena 1ª)

Il territorio di Gavi, apparteneva anticamente alla Contea di Tortona; eletto poi a Marchesato per un ramo dei Malaspina, passato in seguito a Genova, venne in possesso dei Savoia nel 1625.

BIAS: « *Mia fomna e mi ij oma affiolaje* »

(atto primo - scena 1ª)

L'istituto dell'affiliazione era in quei tempi molto esteso, ponendosi con esso riparo all'indigenza dei numerosi orfani di soldati a cui lo Stato non provvedeva con pensioni nè con sostentamento. Si pensi che alla vedova di Pietro Micca si concederanno ufficialmente « 2 pani vita natural durante » a ricompensa del generoso atto del marito.

CARITÀ: (atto primo - scena 11ª)

Dal nome di una sorta di focaccia profumata di zafferano e pepe che nel giorno della festa del Santo Protettore delle varie professioni, arti, mestieri una comitiva di ragazze e ragazzi, guidata da un « Abbà », distribuiva fra canti e balli agli abitanti del villaggio, dopo che in chiesa era stata benedetta.

Focacce più piccole (« caritini ») venivano offerte alle personalità più importanti del contado; le recavano delle ragazze col capo ornato dal « *magio* », una acconciatura composta da un cono di cartone o d'altro materiale, alto circa tre palmi, tutto ornato di nastri e galle multicolori.

Nella commedia, probabilmente si festeggia San Magno, protettore dei vignaioli, la cui festa cade il 4 settembre.

Sotto Vittorio Amedeo II la festa della « Carità » (che doveva coincidere con l'inizio della vendemmia) è probabile sia stata spostata più avanti in settembre, visto che con un editto del Vicario il 27 agosto 1716 si proibiva di fare le vendemmie prima delle seguenti date: 21 settembre per la pianura (« Le vendëmie d'pianura ») e 29 settembre per la collina (« Le vendëmie d'colina ») ad evitare che il raccolto fosse sciupato dalla intempestività interessata dei proprietari di vigne.

ABBÀ: (atto primo - scena 11ª)

Luigi Cibrario nella sua « Storia di Torino » ci dà notizia di una « Abbazia degli Stolti »: « una gaia compagnia istituita nella prima metà del sec. XV, e dal duca Ludovico approvata e privilegiata, la quale aveva l'incarico di regolare le feste pubbliche, di ordinare giocondi ricreamenti, liete brigate, allegri conviti, graziose veglie, d'incontrare e d'onorare i principi forestieri congiunti di sangue colla casa di Savoia, d'imbandire festini alle dame e ai signori della città, di dare spettacoli sulla pubblica piazza ». L'abbazia che godeva di molti privilegi era stata costituita « affine di cominciare a metter regola ed ordine in ciò che prima operavasi per incomposta violenza di moto popolare » e gli « abbà » avevano addirittura il potere di « obbligare i facchini ed altra gente minuta a scopare e nettar la piazza in cui si dovevano fare i giuochi; riscuotevano da ogni bottegaio un quarto di grosso all'anno per mantenere i tamburini; dai beccai una spalla di montone pe' banchetti delle dame; dagli speziali una torcia per accompagnare le dame secondo l'usanza. I bovari e li carrettieri eran tenuti alle feste di Pentecoste di condurre un carro di rami verdi e fogliati per far le frascate ».

GAJARDA: (atto primo - scena 11ª)

E' una danza vivacissima, già in uso nel '500, di origine certamente italiana derivata probabilmente dal saltarello romano.

L'etimo di « gagliarda » va forse ricercato nel provenzale « galhart » se non addirittura in « galant », visto che si trattava di una « danza a corteggiamento ».

Fu larghissima la diffusione di questa danza, in tutta Europa e le sue figure si complicarono sempre più, divenendo danza acrobatica con predominio della capriola e piena « di invenzioni del diavolo... di gesti osceni e di movimenti immodesti ».

Ciò spiega la « *gambada* » e il « *saut spacà* » richiesti da Piolet.

Figure e modi della gagliarda furono tanto vari quanto i nomi che assunse a seconda dei vari paesi in cui si praticava: se i passi base si riscontrano nella gagliarda « all'italiana » come in quelle « alla francese » o all'alemanna », ecc... spesse volte era quasi impossibile, nonchè stabilirne chiaramente la teoria, riconoscere l'una nell'altra.

SMORFIA: (atto primo - scena 11ª)

Difficile l'interpretazione: dando alla parola il senso di scherno, dileggio (più propriamente, allora, si dovrebbe dire « schèrgne ») si potrebbe pensare a una specie di « *ciabra* » (la fischiata beffeggiante che gli Stolti usavano fare ai vedovi che passavano a seconde nozze); intendendo il termine per smanceria, svenevolezza si potrebbe pensarla come danza leziosa, ricca di inchini, baciamani, ecc... una sorta di « *brando* » che però veniva ballato solo più a Corte e con maschere.

Quest'ultima interpretazione è piuttosto suggestiva, se si vuol vedere in Tana un gusto ironico su certi usi cortigiani fatti da contadini (o meglio, da gentiluomini che si travestivano da contadini!).

NISSARDA: (atto primo - scena 11ª)

La danza senza dubbio più in voga alla Corte Savoiarda nel Cinque-Seicento, come appare anche da una lettera ad un abate di Federico Zuccari (1605), l'affrescatore della cappella Paolina che a Carlo Emanuele I dedicava la sua opera « L'idea de' pittori, scultori et architetti »: « Le danze sono graziose e di varie sorti; chi non sa far la nizzarda non è signor cavaliere, nè gentiluomo, nè piemontese vero. E' un ballo grazioso dove si mostra la leggiadria, la grazia, il moto della vita sì delle dame come dei cavalieri. Pieno di salti, sollevamenti, in cui si vedeva parimenti l'agilità della dama a lasciarsi sollevare e la forza del cavaliere, in alzarla.

E' una danza citata anche dal Tassoni nella « Secchia rapita » (III, 28):

« Giovane d'alto e nobile talento,
a cui cedean l'agilità e il decoro
nel ballar la nizzarda e la canaria
e nel tagliar le capriole in aria ».

ROSETTA: « *Son nen Dama për travajè* »
(rifacendo il verso alla Contessa ex pasticciera)
(atto secondo - scena 4ª)

Alla « nuova nobiltà » era stata concessa già dal 1627 e rinnovata da un editto del 3 aprile 1680 proprio di Giovanna Battista la libertà di « tener fondachi o magazzeni di mercantie, vendendole all'ingrosso... girar il proprio, o l'altrui danaro a cambio col tenere banco aperto per tal effetto », non essendo disdicevole alla nobiltà « ... nè pure il far travagliare... nelle arti di lana, seta, e simili, che sono di pubblico beneficio... purchè ciò » si facesse « *per mezzo d'altri* » e non vi assistessero « *i nobili immediatamente in propria persona* ».

BIAS: « ... *Pian pian pian, adasi adasi...*
. . . . . .
Adasi adasi, pian pian pian... »
(atto secondo - scena 17ª)

C'è ritmo di *Monferrina* in questi versi. E come potrebbe mancare questa tipica danza piemontese nella commedia? La sua origine è antichissima, variazione della « *Corrента* », danza « di corteggiamento », che veniva anche cantata, e arricchita da battute estemporanee. *

Una « gaia ridda » (la definisce uno studioso di tradizioni piemontesi, il Viriglio) « che ha rallegrato secoli e secoli, ballata in Corte fra le *squisite armonie della Regia Cappella,*

* Dalla parola « Monferrina » nel dialetto romanesco si dice « far la manfrina » per « fare la commedia ».

al suono di spinette, calissons e cembali negli ambienti familiari, fra acuti di pifferi e rulli gravi di tamburi nelle caserme e nel bivacco, al flautato trillare di flagioletti nei sobborghi e nelle campagne, nei giubili delle nozze, nei tripudi campagnoli dopo falciate le messi, raccolti i fieni odorosi, *conchiuse le vendemmie...* ».

PIOLET: « *Voglio andar a pigliare*
Un'allabarda per potergli dare.

GIANACOPO: « *Ma il Fisco poi, che vi torrà il Contado?*

(atto terzo - scena 4ª)

A frenare la tracotanza dei nobili nei confronti dei contadini, erano state promulgate a difesa di questi ultimi varie leggi. Nessun privilegio sarebbe stato riconosciuto al signore che per mano sua o altrui avesse ucciso un plebeo: i suoi beni sarebbero stati confiscati, lui bandito dai territori ducali e addirittura imprigionato. E tale legge era applicata severamente: Piolet dice essere *solo* questa la ragione che lo frena dal mettere in atto la sua vendetta.

BALEURIA: (atto terzo - scena 5ª)

Era la danza collettiva popolare che si protraeva per tutta la notte della vigilia della festa di S. Giovanni, Patrono di Torino (« la seira dël farò »). Dalle colline torinesi e dalle campagne vicine convenivano in città tutti i contadini (« goitro ») che bivaccavano la notte sotto pergolati di fiori e frasche innalzati davanti al Duomo. Dopo le cerimonie religiose, si scatenava la danza, attorno a un falò su cui si bruciavano i lacci degli impiccati nell'anno precedente; si accendevano fuochi d'artificio, si ballava e si cantava nei palazzi e per le strade. Spento il rogo, la ragazzaglia (« gosè ») vi turbinava intorno e le ceneri si davano in dono parte agli spazzacamini, parte alla guardia di palazzo Madama. Il giorno successivo si svolgeva la processione della reliquia del Santo.

GLOSSARIO *

Atto I - sc. 1ª

Venta — voce del verbo « ventè » bisognare - deriv. dal lat. « conventum », accordo - e quindi voce provenzale « coventar », essere necessario

pcita — piccola - da « pecitto » in cui si incrociano il francese « petit » e l'it. « piccino »

catè — comperare - dal lat. accaptare

mulin dël mal temp — mulino a vento

bros — cacio forte - forse per l'odore che emana, da « bros », carro di letame

minca - minch — ogni, dal lat. « omne unquam »

montagna — nel senso di collina, come veniva chiamata quella di Torino

Atto I - sc. 2ª

bon pat — buon mercato

sust — cura, preoccupazione - dal comasco « sust », paura

rablè — trascinare

manavele — manovelle - in questo senso riferito alle gambe, scherzosamente

tavôta — sempre

vignolanta — vignaiola - dal lat. « vineola », piccola vigna

manaman — talvolta, propr. mano a mano

ravanëtta — in questo senso, testolina di rapanello

matôta — ragazza - da cui poi il torinese « tôta »

Atto I - sc. 3ª

bstantè — indugiare, fermarsi - dal lat. « bis-temptare »

marlstin — un pochino - da « male lesto »

crôta — cantina - dal prov. « croto »

fin — contrazione di *finaggio* (dal fr. « *finage* », territorio)

mach — solamente - dall'apocope di « magis quid »

---

* I termini qui elencati facevano parte dell'edizione originale della commedia.

Atto I - sc. 4ª

belevans — fin troppo

sfojor — damo - propr. sfogliatore, dall'uso rusticano di corteggiar le ragazze mentre sfogliano le pannocchie

bïscosa — non chiara, misteriosa

virand — voce del verbo « virè », volgere, girare

disent — letter. dicente - espressivo

Atto I - sc. 5ª

prus — pere - da « peir » - dal lat. « pirum »

fofo — ciuffo, alterazione di « ciufo » dall'emiliano « ciuff »

nech — mesto, cupo, giù d'umore - dal provenzale « nèc »

dvis — divisamento

vis — avviso - dal fr. « avis ». L'espressione seguente « am par d'vis » come l'altra « m'è vis » (sec. 10ª) derivano dal francese « m'est avis »

scos — letter. grembo - dal longobardo « skauz » (tedesco « Schoss »), in questo senso, la frase significa « nascosto »

marior — giovane in età da ammogliarsi

giovo — giovane - dal lat. « iuvenis »

Atto I - sc. 7ª

tôpia — pergolato - dal lat. « topia-orum », giardinaggio

nènt — niente, secondo la dizione monferrina, corrispondente al piem. « nen »

folairà — sciocchezza - da « folaton », sciocco - dal prov. « foulaton »

pavaire — non troppo - composto da « pa » e « vaire », molto - (dal francese « guère »)

pluch — pelo

buclo — da « *beichè* », guardare (per corruzione)

Atto I - sc. 11ª

rista — canapa pettinata - dal tedesco antico « rista », matassa di lino

bogiomo - bogioma — voce del verbo « bogè », muovere - dal provenzale « boujà »

Atto I - sc. 12ª

cïampaire — sgominare, ridurre a mal partito - dal provenzale « champeirà » (incrocio di « peirà », lapidare e « achampà », scacciare)

travonde — inghiottire - dal lat. « trasfundere »

s-cïairà — voce del verbo « s-cïairè » vedere - composto di « s » intensivo e « *cïair* », chiaro - dal lat. « clarius »

catarinëtte - catlinëtte — moine, carezze - letter. Catterinette, ma propriamente è un'alterazione del provenzale « calinet », soave, carezzevole

galant — gentile di modi - per antonomasia, « damo »

grinor — benevolenza, comprensione - dal provenzale « grinour », voglia di piangere

pau — paura - dal lat. « pavore » apocopato

disbiadent — sprezzante

mina (fè) — far finta

cop — tegola (più propriamente, coppo)

trop — stuolo di persone o animali - cfr. il fr. « troupeau », gregge

obada — musica che si suona all'alba sotto le finestre di qualcuno - dal francese « aubade »

abbà — capo, regolatore della festa e del ballo — dal lat. « abbatem » titolo che nel Medio Evo si dava al capo di liete brigate dette « abbazie degli stolti »

sforsà — letter. sforzato - in questo senso, applicato al vino, spumante

Atto II - sc. 2ª

dcô — anche - dal lat. « de » e « caput »

Atto II - sc. 3ª

chiel — egli e voc. lei - incrocio del « chel » ancora usato nel Monregalese e del monferrino « chil ». Il femminile dello scomparso « chel » si usa ancora nell'Alto Monferrato: « chella », essa.

Atto II - sc. 4ª

creada — serva, cameriera - dal provenzale « creat », servo e spagnolo « criado-a »

fontange — cuffia secondo la foggia lanciata dalla Fontanges, marchesa de Roussihl, favorita di Luigi XIV; una accon-

ciatura monumentale sostenuta da una impalcatura di fil di ferro

arvendôira — rivenditrice

dòira — rigagnolo, dal nome del fiume Dora (« Dòira ») - erano rigagnoli che correvano lungo le strade, raccogliendo i rifiuti (di tutti i generi). Il nome « Dòira » con l'aggiunta di « Grossa » è poi servito ad indicare il tratto di strada tra il Castello e il Palazzo di Città (attuale via Garibaldi); a questa infatti ci si riferisce.

arbasìa — albagia

potagi — empiastro - dal francese « potage », sorta di minestra brodosa

darmagi — danno, usato anche come esclamazione « peccato! » secondo il francese « dommage »

lëssiè — fare il bucato - dal lat. « lixiva »

Atto II - sc. 5ª

adabon — davvero

Atto II - sc. 6ª

podrà — incipriata - dal francese « poudre »

'na man — un po'

por — paura, derivato dal francese « peur »

Atto II - sc. 8ª

spamparà — da « spamparada », spacconata

Atto II - sc. 9ª

subrich (d'erbe amere) — letter. frittella d'erbe amare - propr. persona scontrosa

nufiëtta — puzzetta, da « nufiè » fiutare - dal germanico « nif », naso, becco e francese « renifler ».

such — ceppo - simile al francese « souche »

todo — voce plebea per esprimere un « uomo balordo »

Atto II - sc. 11ª

sapello — è balorda traduzione italiana di « *sapel* », sentiero di campagna - estratto da « saplè » (dal lat. mediev. sapellare) da cui deriva il piemontese « sapè », zappare; sentiero aperto alla buona con la zappa

Atto II - sc. 13ª

ancalo — voce del verbo « ancalè », osare - dal provenzale « encarà », guardare in viso (il « cara », viso spagnolo)

dianchine — diamine - sincopato dell'it. « diàscane »

Atto II - sc. 15ª

piror — poco fa - da « pure-hora »

ampacève — impedire - letter. impacciarvi

musè — essere soprappensiero - dal provenzale « musà » e francese « muser », perder tempo

Atto II - sc. 16ª

na — orsù - dal provenzale « na », sì, bene - e dal limosino « anas », andate

agrià — messa in ordine, agghindata - vale anche « abbottonata con gli uncinetti »

Atto II - sc. 17ª

massuch — duro di comprendonio - incrocio di « masoca », cima di bastone e « such »

malasi — disagio, stento - cfr. il francese « malaise »

Atto III - sc. 3ª

baboja — smirciare di nascosto - composto dalle variaz. di « boja », bruco, con l'onomatopeico infantile « babàu », spauracchio

trento — balorda italianizzazione di « *trent* », forcone - dal latino « tridentem »

Atto III - sc. 5ª

dont — donde, dove, di cui - espressione contadinesca, dal provenzale « dount »

baila — nutrice - dal latino « baiula », portatrice

Atto III - sc. 6ª

ciampai — Bias cade nell'equivoco che si voglia intenderlo « *ciampè* », ammucchiare - dal provenzale « achampà »

granghja — tralcio di vite - dal latino « cancer », granchio - da cui « cancria », « gangria », « granghja ». Un proverbio

dà anche un altro senso a « granghia » « servel fait a granghja », per dire di testa balzana - significato applicabile, in fondo, al personaggio

baudeuria — festa, tripudio - da « baldoria »

gosè — plebe, marmaglia

goïtro — gozzo - dal provenzale « gouitre » - in senso lato, esteso ai contadini, che maggiormente erano colpiti da tale disfunzione organica

campagna — inteso come « campagna di guerra »

ciupinà — bevuto - da « ciupinè », sbevazzare

scianfërla — sfregio - incrocio di « cianfrin », smussamento degli spigoli del legno e « ciafërla » da « ciafëlla », guancia

polè — cavallino - dal latino « pullarius »

Atto III - sc. 10ª

ghignon — uggia, malaparte - dal provenzale « guignoun », sfortuna

brilon — briglie (qui in senso figurato) - da « bridon »

Atto III - sc. ultima

greuje — gusci - dall'alterazione volgare del greco-latino « caryon »

quac - quacia — zitta, quatta - dizione canavesana e monferrina del latino « coactus ».

G. R.

Un giuoco di società: «'L Cont Piolet»

« Il Castello di Lucento, già proprietà della duchessa Maria Cristina,... era stato acquistato da Carlo Federico Tana, marchese d'Entracque e conte di Limone, creato da pochi giorni governatore di Torino. Era questi uno di quegli spiriti bizzarri, che abbondavano in quella seconda metà del secolo XVII, e protettore, secondo il gusto ancora arcadico del tempo, delle arti e delle lettere. Era infatti presidente della semiviva *Accademia degli Incolti*, autore di racconti idilliaci, ideatore di geste, inventore di balletti all'uso di Francia; era in una parola il continuatore dell'opera del celebre Filippo d'Aglié, il quale, com'è noto, era stato l'ingegnoso creatore di quasi tutti i divertimenti, che per circa vent'anni avevano allietato la capitale del Piemonte.

Ricco e generoso, il marchese d'Entracque aveva destinato il sontuoso suo palazzo di Piazza San Carlo a ritrovo della società elegante, che di giorno vi si riuniva a chiacchierare, e di notte vi si accalcava per giocare. Dopo avere, come abbiamo detto, acquistato il castello di Lucento, vi aveva impiegato somme considerevoli a restaurarlo: ed allora, memore di un'antica promessa di Madama Reale, pochi giorni prima del martedì fissato da lei per la partenza, si recò a scongiurarla di volere, innanzi di partire, onorare della sua presenza l'opera da lui compiuta. Ed essa trovò il modo di conciliare le già adottate disposizioni colla visita al castello di Lucento: dichiarò, cioè, che il ricevimento della contessa di Verrua si farebbe la sera del lunedì nel castello stesso, anziché a Palazzo Madama. E così avvenne.

Testo di una conversazione tenuta il 21 aprile 1966 al Teatro Stabile di Torino.

Nel pomeriggio del lunedì pertanto essa faceva il suo solenne ingresso nel restaurato maniero tra lo sventolio dei pennoni, il fragore degli strumenti musicali... ed il rispettoso silenzio degli abitanti del borgo...

Ma il desiderio d'ammirare le opere edilizie del marchese d'Entracque non era la sola fonte della curiosità di Madama Reale e delle altre centinaia d'invitati: un altro e non minore incentivo era quello di assistere alla rappresentazione di un lavoro semi-poetico del marchese d'Entracque: *Il Conte Pioletto*, una specie di melodramma in cui lo spiritoso governatore di Torino intendeva mettere in burletta la presunzione e la tirchieria di certa nobiltà, specialmente della nobiltà nuova. Se a questo si aggiungeva la smania di vedere da vicino la nuova contessina di Verrua..., se si aggiunga la prospettiva di una cena indubbiamente sontuosa, e, dopo cena, la speranza di fare qualche grossa vincita al gioco, non parrà strano che il fortunato proprietario del castello avesse dovuto rifiutare l'invito ad una buona metà di coloro che lo agognavano...

Ci aspettiamo a dichiarare che non solo non fu delusa ma fu sorpassata l'aspettazione di quelli che ebbero la fortuna di essere invitati. Le serre, lo scalone, lo stile baroccamente magnifico delle decorazioni, dei soffitti, delle tappezzerie, eccitarono l'ammirazione, per non dire l'invidia generale.

La cena fu degna dell'augusta visitatrice... Dopo la cena fu rappresentato *Il Conte Pioletto*, di cui diremo soltanto che il melenso protagonista fu molto lodevolmente rappresentato dal nobile anfitrione, e che la parte della furba Rosetta fu deliziosamente sostenuta dalla marchesina Irene di Pianezza... Il teatrino era stato allestito con regoli e tela nell'ampio salone, e, forse per l'imprudenza di un servo, verso il mezzo della rappresentazione si appiccò il fuoco ad una scena. Le fiamme furono presto spente, ma intanto tutte le dame erano balzate in piedi strillando e, guidate dall'istinto, s'erano slanciate verso le uscite. Una sola di esse non abbandonò la propria poltrona: la contessina Giovanna di Verrua, la quale fu colta da deliquio... ».

Non vorrei, con questa citazione, gettare lo scompiglio tra i cultori di storia letteraria piemontese. Questo brano non è affatto la cronaca della 'prima' del *Cont Piolet* ne è semmai il rifacimento ad opera d'un romanziere di scarso talento e di troppo libera invenzione: Luigi Gramegna, un novarese figlio di medico, funzionario ministeriale che nella seconda metà del secolo scorso si impose all'attenzione di un grosso pubblico (tra i suoi lettori più affezionati c'era anche Cavour) con una quindicina di romanzi storici, tutti incentrati sulle vicende di Casa Savoia e tutti, per la verità, di resa letteraria assai modesta. Ebbe il Gramegna sotto gli occhi la vera cronaca, che pure, in forma diretta o indiretta, dovette essere scritta? È difficile dirlo. Nessun documento tra quelli reperiti sino ad oggi (ivi comprese un centinaio di lettere del Tana, scoperte proprio in questi mesi) reca il menomo riferimento alla commedia. Eppure le pagine del Gramegna sembrano rispecchiare, con notevole approssimazione, l'ambiente sociale cui il *Piolet* era destinato: e ben s'attagliano alla sua particolare fisionomia. Vicino per certi aspetti alla *comédie-ballet*, che nel secondo Seicento mieteva in Francia crescenti successi, e per altri all'opera buffa, che ai primi del Settecento vide la luce a Napoli, *'L Cont Piolet* dovette essere rappresentato, se non a corte, certo tra gli aristocratici e dagli aristocratici recitato, in un periodo in cui la tradizione delle grandi feste di corte — « le Feste Equestri, le misteriose Giostre, le ingegnose Correrie, tacitamente alludenti à qualche heroico e honorato pensiero », di cui, « come Imprese vive e Metafore animate », discorre affascinato Emanuele Tesauro nel *Canocchiale Aristotelico* — volgeva ormai al tramonto. Sono gli anni che fanno seguito alla morte, tra il 1675 e il 1683, dei tre despoti degli spettacoli della corte sabauda — il Tesauro appunto, che delle « pompe teatrali » era il supervisore; Filippo d'Aglié, estroso animatore, soggettista, coreo-

grafo e regista; Amedeo di Castellamonte, scenografo di esemplare rigore ed equilibrio — e in cui Vittorio Amedeo II, poco propenso alla maniera « grande » e soprattutto agli spettacoli dispendiosi, apre la corte al melodramma, ne rende stabile e pubblico il teatro, impone in pratica che vi prestino opera soltanto attori professionisti. Le « feste regie et di grandissima spesa », i tempi in cui si faceva « stima di ogni altra cosa che del denaro », sono ormai un ricordo: i nobili che ancora conservano il gusto per certi svaghi raffinati, trovano sfogo nelle « operette in musica » recitate in un « Teatrino » per « pochi uditori di condizione e confidenza » e coll'ausilio di « pochi sonatori e cantanti ».

Il profilo soave e raccolto del *Cont Piolet,* il suo carattere di divertimento riservato a pochi (e quei pochi tutti della stessa ' couche ' sociale, della stessa casta, senza rischio di infiltrazioni ideologiche, diremmo oggi, dall'esterno) non valgono soltanto a stabilirne, in maniera sia pure grossolana, la datazione: ma ne condizionano per intero la lettura critica, a partire da questa constatazione di fondo: che il *Piolet* è un gioco di società: cioè una struttura teatrale liberamente inventata quanto all'intreccio e alla sua scansione, ma nell'atto dell'interpretazione succube di una convenzione molto rigida, di una « maniera » assai precisa, anche se leggiadra e elegante nei risultati: una sorta di « teatro nel teatro », in cui non è la libertà espressiva dell'opera ad avere la meglio contro la norma, ma è proprio un sistema di regole ad affermarsi secondo un preciso, imperturbato cerimoniale.

Prendiamo, ad esempio, quello sfondo di natura — i « vaghi... colli » e le « valli amene », le delizie della « montagna » di Torino — che ingentilisce molti passi della commedia e prende respiro nell'aria di Rosetta, nel primo atto: « Care valëtte, / doce vignëtte, / eve cïaire e nëtte, / pure sorgent, / bel gïussmin, / reusa amorosa, / tra voi arpôsa / me cœur content ». Questa languida presenza ha finito per suggerire a qualche lettore del Tana delle illazioni di gusto naturalistico.

Ma il paesaggio del *Piolet* non solo non giunge mai a porsi come motivo autonomo, poeticamente risolto, ma neppure lo ambisce: è davvero un puro fondale: un'amplificazione ed una coloritura, secondo arcadiche movenze, della scenografia, che l'uso del tempo voleva già così meticolosa e « pittorica ».

Prendiamo anche i rapporti tra i personaggi. Si è molto insistito sull'atteggiamento polemico con cui il Tana — nobile di antica prosapia, che parla ai suoi pari ed in loro vece — avrebbe inteso investire il protagonista: il goffo Piolet, gentiluomo di fresca nomina, arrivato a godere di una condizione non sua per diritto naturale, senza per questo potersi liberare della grettezza della borghesia da cui proviene. Ma, anche in questo caso, non si è tenuto conto del diaframma della finzione (e di una finzione, come s'è detto, assunta a tutti i livelli, al di quà ancora della mimesi teatrale) che separa in maniera netta l'autore e la sua classe sociale dai personaggi. È vero: Piolet è figura risibile: ottuso (« E bin chi abbia catà costi doi pont, — e sia 'l prim ch'a sia stà Cont, — i ai già na man d'grad d'nobiltà; — me pare era lugtnent d'un podëstà: — me pare grand era pitor; — e l'autr vej l'era soldà, ... »), gonfio di boria (« Io sono feudatario del paese, — se la posso servire »): ma su lui il Tana si limita ad esercitare un'ironia tutto sommato bonaria. La caricatura che ne esce non ha il tratto graffiante (« I ai butà su na piumassera bianca, — na përuca podrà, côm un galan; — adess për lo li tan, — am sëmia ch'nen 'm manca »): come non vanno al di là di un generico moralismo, velato appena da un'ombra di amarezza, certe sentenze, sul venir meno del prestigio dei nobili (« 'L è l'usansa d'ôggidì: — as fa stima d'un Cont côm d'un such ») o, all'opposto, sul rispetto che incute il denaro (« S'un ôm è sensa quattrin — al è un todo, a l'è un mëschin: — ma s'an a peui motobin, — e ch'a sappia fesse onor, — 'l è un brav'ôm, 'l è un brav signor, — 'l è un ôm savi, un ôm da bin »). Nello spazio neutro in cui si dipana con

preziosa lentezza la favola del *Piolet* la realtà del secolo non giunge a farsi sentire, se non per echi di molto attutiti: un'effettiva dimensione 'sociale' non ha motivo di concretarsi: non v'è in sostanza dialettica, neppure dal basso verso l'alto, a dispetto di alcune sottolineature: « I soma pôvra gent, — ma povërtà gïoiosa e cœur content »; « Al è mei d'avei pôch ô nent, — ma ch'un abia la pas e l'alëgrëssa ».

Anche il persistere lungo l'intero arco della commedia di un doppio registro linguistico — l'italiano colto da una parte, con un lessico di fondo un poco rigido e panneggiato; il dialetto dall'altra, sciolto invece e molto quotidiano, senza dare nel gergo — non è strumento di un reale contrasto. L'incomprensione, su cui tanto insistono i personaggi, per stupirsene o per rammaricarsene (« O Ciel, com'è possibile — che mentre io respiro — l'aure placide e dolci — dell'italico cielo — ascolti non intesi e strani accenti? »; « A dìo ch' 'l piemonteis 'l è tant grossé; — chi sa mai s'am entëndrà? »), rimane davvero a livello del vocabolario. Quello che preme al Tana è trarne degli effetti teatrali il più possibile trascinanti, sia che si affidi alla tensione passionale della vicenda (SILVIO: « Da bocca così bella — come sì strani e così rozzi accenti! » — AURELIA: « Da così vago oggetto — come nascono sì fieri i miei tormenti! » — SILVIO: « Occhi vaghi, almen potessi — spiegarvi la mia pena e 'l mio desìo! » — AURELIA: « Ma troppo delle luci infide e belle — le brillanti facelle intende il cuor »), sia che badi al sottofondo comico di certe situazioni (SILVIO: « Ma dite, o bella: voi non m'intendete, o cara? » — AURELIA: « Nô, pavaire » — SILVIO: « Né intender vi curate? » — AURELIA: « Pa 'n pluch » — SILVIO: « Cosa volete dire? » — AURELIA: « Pa 'n stiss » — SILVIO: « O numi, che tormento! »).

È a scene come questa, tra personaggi d'opposto sesso, l'un contro l'altra armati in amorosa tenzone, che si affida il ricordo della commedia. Gioco di società il *Piolet*, si è detto: e qui ci spetta aggiungere, gioco d'amore e di galanteria (« Stame pur d' bon umor, — ch't avras la toa fortuna — s't treuve 'l dio d'Amor — Ch'a sia un dì d'bona luna. — Stame pur d'bon umor, — Ch' 't avras la toa fortuna »). Perciò è forzoso pretendervi che un personaggio prenda spicco sugli altri, e ad essi s'imponga. C'è, è vero, Rosetta: la 'prima amorosa', che colle sue leggiadre movenze si accattivò le simpatie del Croce: « O guarda ampò ch' bela garsonëtta; — côm a l'è dësvià; — a l'è lì viva, viva, — mi dìo la vrità, — d'vôte am fa travonde la saliva », Ma, lasciata a se stessa, anche Rosetta è un figurino di vaghezza muliebre, ammanierato quanto basta per non riuscire persuasivo. Alle prese con Pippo, invece, la fanciulla suscita intorno a sè una tensione poetica affatto nuova: e con Pippo dipana con affettuosa ostinazione una storia d'amore, dalla sorpresa iniziale (PIPPO: « O Ciel, quanta beltà! » — ROSETTA: « A l'è gentil — côm una perla ») alle prime profferte e ai primi turbamenti (PIPPO: « Ah, che ben puoi fidarti — o caro, o vago oggetto — a chi viene costretto — da sconosciuta forza a consecrarti — costante e pura fè » — ROSETTA: « Vorrei poterlo credere — ma non so ancor perché » — PIPPO: « Vivo e sincero affetto — si sveglia in questo petto: — credi, deh! credi a me! » — ROSETTA: « Vorrei poterlo credere — ma non so ancor perché »), in un succedersi fitto di trasalimenti (« Deh! l'innocenza mia non prendi a giuoco. — A rivederci. Addio »), gioiose certezze (« I lo ved adabon, 'l è lì ch'a ven; — O côm 'l cœur am sauta an sen! »), ansietà (« Ma 'm dirive peui la vrità? »), commossa trepidazione (« Nô nô nô — n'angamne nen, — mia cara speransa, — nô nô nô — n'angamne nen, cara speransa chi porto an sen, — che col giovo, ch'am veul ben, — abbia amor, abbia costansa »).

Inutile cercare nella vicenda dei due giovani — come in quella, che le è complementare, su un registro 'grave' e sospiroso, di Silvio e Aurelia — una qual-

che novità di situazioni o di atteggiamenti. Siamo, anche nell'ambito della tematica d'amore, all'interno di un preciso ' codice ': e il Tana intende rispettarlo sino in fondo. Le sole variazioni che si concede si addensano intorno allo sfortunato Piolet (« Amor, 't 'm cïampaire, 't 'm cïampaire, Amor, — O ti ô l'anfreidor — im lasse nen mangé, — in peuss nen durmì vaire; — t' 'm fas corre a pe — côm un can maire, ... »); ma sono invenzioni di così breve momento da non alterare la saldezza della compagine: un insieme di *topoi* intorno al gran tema della fascinazione erotica, che hanno radici (a non volersi spingere troppo a ritroso) nella commedia *larmoyante* del secondo Cinquecento.

Quello che preme semmai al Tana, è che il laborioso congegno, secondo cui i diversi motivi d'amore s'intrecciano o si giustappongono, funzioni in ogni sua parte secondo coerenza e soprattutto in pieno rispetto del ritmo interno dell'azione, del ' tempo ' teatrale. Bisogna riconoscere che su questo piano — sul piano delle strutture e della loro funzionalità — *'L Cont Piolet* si rivela opera di ammirevole, elegante scioltezza. Tutto quello che vi accade — proprio perché proviene, come si è detto, da un ' fondo culturale ' depositato e di pubblico dominio — riesce in certa misura risaputo e prevedibile: ma si riscatta prendendo corpo sulla scena con snella tempestività. Certe aperture scattanti (« Car compare, mi venta ch'iv lo dia, — mi son annamorà d' vôstra fia... »), alcune partiture a contrasto (« Vo cercando la mia pace, — vo fuggendo il crudo amore; — ma nel sen porto l'ardore — che mi alletta e che mi sface »), il puntiglioso controcanto dei personaggi (SILVIO: « Così fa chi non sente — la catena crudel del cieco dio » — AURELIA: « S'è il libero il mio cuor, lo so ben io » — SILVIO: « Cantate pur, godete — quella gioia felice — che quest'alma non ha » — AURELIA: « Quali sian le mie gioie, Amor lo sa ») dànno la misura di una coscienza compositiva vigile e padrona dei propri mezzi.

È proprio questa accortezza di letterato consapevole che riscatta la seconda parte del *Piolet*. Siamo all'incirca a metà del secondo atto: le storie d'amore sono lungi dall'essere concluse: ma hanno dato il meglio di sé, nel senso almeno del vagheggiamento di una passione ancora irrisolta (« Dime ampò lô ch'iv sente, — arsigneul: côs'eve an sen?... — Dime ampò s'à l'è l'amor — s'iv rallegre ô s'iv lamente, — s'a l'è goi, s'a l'è 'l dolor: — dime ampò lô ch'iv sente? »). Resta, perché tutto approdi a felice esito, da superare una serie di ostacoli: e sono anch'essi ostacoli ' a schema fisso ' (equivoci, agnizioni, travestimenti, duelli). La commedia è ridotta a semplice intrigo e sfiora il rischio di insabbiarsi negli effetti di una teatralità puramente esteriore. E qui il garbo e la malizia culturale del Tana, la sua signorilità disincantata e lievemente ironica gioca le carte migliori. Tutto resta, beninteso, laborioso e scarsamente plausibile (Gianacopo che si rivela padre dell'errabondo Silvio, Pippo che si scopre erede del defunto Granghia, Piolet che rinuncia alla vigna e decide di far dono della sua contea al primogenito del suo rivale): ma acquista una superiore godibilità per quel tono distaccato di puro ' divertissement ', così fragile ed elegante da poter prescindere da ogni legge di verisimiglianza. Sicché, per citare uno soltanto dei capovolgimenti in ' extremis ' del *Piolet*, può benissimo accadere che una commedia tutta fondata sulle grazie femminili e sulla loro conquista, si concluda, in un ultimo sorridente ammicco, con una professione di misoginia: « Semper le fomne a son la causa lor — d' tuit i mai; così për nen crié, — a l'è fait, i vëui stemne da marié. — Fumele d'oggidì — a son d' bone pesse. — No, no, parlemne pi. — S'a veno di ch' d' sì, — fan visa d'burlesse; — peui torno di ch'dnò; — traté d'mariesse? oibò, — oibò, oibò, oibò, — traté d'mariesse! ».

GUIDO DAVICO BONINO

Scenografie e balletto nel teatro barocco

Lo spettacolo in Piemonte durante il Seicento fu essenzialmente una manifestazione legata alla corte dei duchi di Savoia. Una testimonianza di prima mano delle feste di corte all'inizio del secolo ci è fornita dal pittore Federico Zuccaro che in una lettera del 1606 racconta come « in una gratiosa isoletta in mezzo » al Regio Parco « circondata da gran fossa d'acqua » si solessero fare « feste, giochi, navigli, giostre e simili torneamenti e trionfi ». In altra zona del parco « in un praticello di forma ovata circondato di alberi » il duca Carlo Emanuele I faceva recitare « diverse opere... chè senza alcun altro apparato... il luogo serve per scena uscendo et entrando da ciascuna parte del bosco ninfe e pastori. E vi erano poi le corse sulle « lese » cioè slitte splendidamente ornate, che si svolgevano d'inverno nelle strade di Torino.

Abbiamo citato lo Zuccaro perché, per le feste del primo quarto del secolo, mancano quasi completamente documenti illustrativi e bisogna riferirsi quindi a testi scritti: libretti, copioni, relazioni, lettere. Questi testi, se indicano una vivace apertura culturale, un'ansia di sperimentazione nei generi più vari, rivelano d'altra parte l'esistenza alla corte di un gusto quasi sfrenato per la magnificenza ostentatoria, per la bizzarra « meraviglia ». L'apparente contraddizione può risolversi in un esatto parallelo con la figura del duca che quelle feste promosse e talvolta inventò: Carlo Emanuele I, spirito ambiziosissimo e inquieto, perennemente alla ricerca di nuovi cimenti, in arte come in politica.

Procedendo nel tempo la documentazione si arricchisce. Gli apparati che si fecero a Torino nel 1620 per festeggiare l'arrivo di Vittorio Amedeo I, allora principe di Piemonte, con la giovanissima sposa Cristina di

Francia sono noti non solo da cronache ma anche da un dipinto di Antonio Tempesta (Torino, Galleria Sabauda). Vi si vede la *Giostra al Facchino*, gigantesco fantoccio di cartapesta eretto nella piazza del Castello, dal lato verso l'attuale via Roma. Dal lato opposto uno sfondo scenografico, di gusto tardo-manieristico, nascondeva alla vista il palazzo del Vescovo (corrispondente come ubicazione all'attuale Palazzo Reale). La memoria più viva che abbiamo delle feste del 1620 è però ancora una testimonianza scritta, quella di Emanuele Tesauro che di un altro torneo svoltosi in piazza Castello, il *Giudizio di Flora*, non solo descrive gli apparati e le fasi dell'azione ma spiega i significati nascosti e simbolici. L'illustre storico e letterato ne attribuisce l'« inventione ingegnosissima e nobilissima » a Carlo Emanuele I, che al torneo partecipò scegliendo per impresa il fiore del « Pensiero », « peroché in quei giorni da scherzo meditava imprese da senno ». Si delinea così, dalle Parole del Tesauro, l'immagine di una società aperta agli esercizi dell'« argutezza heroica », impegnati in svaghi alludenti ad « alcuna eruditione, o Favola, o Mistero ».

La convinzione che « Feste, Giostre, Balletti e Mascherate altre cose non sono, che Imprese vive e Metafore animate », era insieme l'origine e la giustificazione della prodigalità, in tali occasioni, dei regnanti sabaudi. In effetti le feste potevano diventare un efficace strumento di occulta persuasione politica: e tanto più facilmente in quanto attori erano gli stessi principi e un ristretto gruppo di aristocratici legati alla corte da comuni scopi, per un comune programma.

Non esistendo allora a Torino un vero e proprio teatro gli spettacoli si svolgevano in varie sedi. Nel 1628 la festa intitolata alla *Nave della Felicità* fu rappresentata, in una col balletto *Les quatre parties de la terre* e la favola marittima *Arione*, nel salone di Palazzo Madama, per l'occasione inondato d'acqua e tramutato in un « ondeggiante mare » solcato dalla « bella nave »

della Felicità: come appare anche in un disegno coevo, forse di mano di Giovenale Boetto.

A partire dal 1640 le vicende della scenografia in Piemonte si possono seguire più facilmente in quanto buona parte degli spettacoli di corte fu riprodotta in una serie di splendidi codici scritti e miniati dal segretario ducale, Tommaso Borgonio. Tredici di essi sono conservati nella Biblioteca Nazionale e nella Biblioteca Reale di Torino e costituiscono un materiale estremamente interessante e significativo. Il fatto stesso che si pensasse a riprodurre ogni particolare delle rappresentazioni in testi ad esclusivo uso dei regnanti, suggella il carattere aulico degli spettacoli. La magnificenza delle feste e degli apparati doveva essere la dimostrazione del prestigio e della prosperità della casa ducale, nella quale si identificava lo Stato. L'interpolazione, diretta o indiretta, di motivi politici nella trama delle vicende conferma ulteriormente che le esibizioni dei principi e dei cortigiani in veste di attori e di danzatori erano tutt'altro che futili spassi: cosa ch'è già stata provata per il « ballet de cour » in Francia, ed è vera anche per i balletti sabaudi.

Filippo d'Aglié, inventore e coreografo prima delle feste organizzate dal Cardinale Maurizio, poi di quelle di corte — in un arco di tempo che va dal 1620 al 1666 — era agguerritissimo nell'arte di far servire il divertimento a fini « impegnati ». Esemplare in proposito è il suo balletto « Dono del Re delle Alpi », danzato nel 1645 nel castello di Rivoli, al termine di una cena « goduta » come scrive il d'Aglié in quattro diverse sale dove i convitati successivamente passavano « al variare delle portate » essendo « insensibilmente mosse le sedie e 'l palco... dall'occulta forza degli argani ». Ogni stanza figurava una provincia dello Stato: Savoia, Piemonte, Nizza, Monferrato; evocate per mezzo di fondali riproducenti volta a volta Mommegliano, Torino, Nizza Marittima, Alba. I « Popoli habitatori » che, in costumi caratteristici, danzavano il balletto dichiaravano successivamente, concordi, « con

riverenza, e amore » la loro fedeltà alla duchessa reggente, Cristina. Lo spettacolo voleva apertamente celebrare la pacificazione generale dopo la guerra civile; in altri casi i moventi politici sono più dissimulati, ma sempre riconoscibili sotto il velo favolistico, mitologico od esotico della vicenda narrata. Non per nulla Filippo d'Aglié era insieme l'avventurato e avventuroso ministro e il devoto amico della duchessa Cristina! Accanto alle frequentazioni mondane e politiche egli coltivava d'altra parte frequentazioni artistiche, musicali, letterarie e storiche che certamente valsero ad allargare il raggio culturale degli spettacoli da lui ideati, e a farli partecipi di quella stretta corrispondenza fra le varie forme di espressione artistica che è uno dei caratteri fondamentali e distintivi del barocco in Piemonte.

Questa corrispondenza si può cogliere, negli spettacoli, soprattutto a partire dalla metà del secolo. Gli artisti ed i personaggi allora impegnati nella grande fabbrica del nuovo Palazzo Reale — somma delle esperienze culturali ed estetiche di tutta una generazione — si ritrovano puntualmente tra gli organizzatori e gli esecutori delle feste. L'architetto, Amedeo di Castellamonte, fa, quando occorre, da scenografo. Filippo d'Aglié appronta i testi, le coreografie, le musiche degli spettacoli, e nel contempo distribuisce i lavori tra i vari artisti operanti alla reggia; e questi sono gli stessi che eseguiscono gli apparati festivi: i Fea, i Grattapaglia, il Quadri, il Dugar, il Botto, Tommaso Carlone, G. B. Casella, Quirico Castelli. Emanuele Tesauro fornisce soggetti, motti, imprese e per la reggia e per le decorazioni spettacolari. In un solo, omogeneo discorso si intrecciano così voci diverse abilmente concertate a celebrare la dignità e la magnificenza sovrana. La reggia come « theatrum », il teatro come prerogativa regale: il cerchio barocco si chiude e salda con nessi stringenti la realtà all'invenzione, e viceversa. Le scene contribuivano, per parte loro, ad operare questa saldatura. Si osserva, col procedere del tempo, un continuo arricchimento delle prospettive che passano dalla

scena fissa con una o al massimo due variazioni (*La Fenice rinovata*) ad un numero di mutazioni, ossia cambiamenti di scena, sempre più grande e più movimentato per « macchine », apparizioni, artifici spettacolari di ogni genere. Nel 1660 le decorazioni per *La peregrina Margherita*, ideate da Amedeo di Castellamonte e messe in opera da Bernardino Quadri, sono stupefacenti per ricchezza e varietà di effetti.

La tendenza ad una sempre maggiore complessità rispecchiava del resto gli orientamenti della scenografia coeva, e in particolare seguiva i modelli che il grande Giacomo Torelli nella sua attività a Parigi, tra il 1646 e il 1661, aveva inventato ed imposto. Torelli aveva realizzato una assoluta omogeneità spaziale tra la scena e la sala in cui si svolgeva lo spettacolo mediante uno schema prospettico ad unico asse visivo centrale, comune ad entrambi gli ambienti. Tale schema era frutto di una sensibilità e di un gusto volti ad ottenere in teatro quella indefinita continuità di spazi compenetrantisi che era, parallelamente, ricercata in altri campi — ad esempio nell'architettura — e che induceva un illusivo e quasi magico scambio tra verità e finzione ottica e drammatica. Si spiega così il favore che incontrò a Torino, per le possibilità che offriva di creare una rete di sottili complicità tra attori e spettatori, a sostegno delle ricercate allusioni, delle « argute » trasposizioni di concetti e di immagini proposte dai testi. Certe allegorie encomiastiche — Carlo Emanuele II fanciullo e giovinetto che danza nelle vesti di Amore, del Sole, di Achille — acquistano nella cornice scenica implicazioni complesse: omaggi al potere sovrano, ma anche auspici di felice avvenire, ideali verificazioni di desideri e di speranze, confessioni rivelatrici dei miraggi ambiziosi di gloria e di fortuna di una società eletta e ristretta. Rientra in questo gusto illusivo tipicamente barocco anche il frequente inserimento, nelle scene, di luoghi e di edifici realmente esistenti: ecco, per l'opera *Lisimaco* rappresentata nel 1681, comparire il Valen-

tino e piazza Castello, ribattezzata *Piazza del palazzo di Alessandro* (si trattava, si badi bene, di Alessandro Magno!); ecco nelle incisioni del Kilian per la *Ramira*, ancora una veduta del Valentino, e poi il monte dei Cappuccini, il castello di Rivoli. Messi a confronto e, quasi si direbbe, in gara di fantasia e di splendore con le immaginarie invenzioni degli scenografi.

Tutt'altro carattere hanno le scene di Giovenale Boetto, che pure sono contemporanee a quelle illustrate dal Borgonio. Le decorazioni per il *Gelone*, favola pastorale dell'abate Scoto, rappresentata nel 1654, mostrano una tenace fedeltà ad una cultura umanistica. L'adozione di moduli ancora tardo-manieristici da Parte del Boetto non avvenne certo per mancanza di informazione, bensì per deliberata volontà, quasi a dimostrare che la scena era, prima che una illusione fantastica, un rigoroso esercizio della mente e insieme una lirica effusione. Le pastorali capanne dell'Atto II sanno, certo, di Arcadia ma sono rese con realistica schiettezza. Il tempietto che si erge sul monte nell'Atto V è, pur nel suo fittizio prospetto, sodo e proporzionato in un'armonia solenne e severa.

L'uso di ricorrere ad architetti per le decorazioni teatrali era comune nel Seicento: ne fanno fede i nomi già citati di Amedeo di Castellamonte, del Boetto, del Quadri. Ma ben presto le decorazioni teatrali sarebbero passate dalle mani degli architetti a quelle degli scenografi specialisti, quali erano, ad esempio, i veneziani Domenico, Pietro e Gaspare Mauro che a Torino, nel 1789, allestirono le scene per le opere rappresentate al Teatro delle Feste o Teatro Regio. Quello stesso insomma in cui era stato eseguito anni prima il già ricordato *Lisimaco*. Nel *Lisimaco* le parti principali erano sostenute tutte da attori professionisti, anche se nel prologo compariva ancora il giovinetto duca Vittorio Amedeo II. Proprio in quegli anni lo spettacolo esce dal chiuso ambiente di corte e diventa un avvenimento sociale di portata assai più vasta. Il mutamento va collegato soprattutto alla

straordinaria fortuna e diffusione ottenute dall'opera in musica; per cui si rendeva necessario allestire regolari « stagioni » con numerose rappresentazioni richiedenti un impegno costante e continuo da parte di professionisti: cantanti, musicisti, danzatori, scenografi. Anche i soggetti cambiano: alle allegorie dinastico-mitologiche si sostituiscono invenzioni e intrecci di pura fantasia, racconti avventurosi, patetici o amorosi appena vagamente moraleggianti.

Al nuovo tipo di spettacolo doveva di necessità corrispondere un nuovo tipo di scena: e l'inventore ne fu, agli albori del Settecento, Ferdinando Galli Bibiena.

Ferdinando introdusse sul palcoscenico un sistema di assi spaziali diverso da quello della sala, ed inclinato, rispetto ad essa, secondo un angolo variabile, scelto in funzione di una o più linee direttrici diagonali. In questo modo, pur essendo interrotto il rapporto di continuità sala-palcoscenico, esisteva ancora tra i due ambienti il vincolo di un punto di vista fisso determinato a priori; ma era un filo sottile, e destinato ben presto a spezzarsi.

I più antichi esempi di scene vedute « per angolo » sono proprio quelli che Ferdinando ideò per il Teatro Regio di Torino e che furono poi incise da Pietro Giovanni Abbati e raccolte in volume col titolo: « Disegni delle scene che servono... nel Reggio Teatro di Torino », probabilmente nel 1703. Si tratta, come si vede dall'esempio del *Bosco* assolutamente innaturale e convenzionale, di composizioni piuttosto rigide e schematiche; ma per ciò stesso ben indicative del metodo seguito da Ferdinando. Va detto anche che le incisioni non rendono qui giustizia al suo talento; mentre nei disegni egli meglio dimostra quella straordinaria virtuosità di mano, quella limpida chiarezza di pensiero, quelle doti insomma che ancora tanto ammirava, più di mezzo secolo dopo, Francesco Algarotti. La novità e la validità dello strumento prospettico ideato da Ferdinando Bibiena furono immediatamente

riconosciute e suscitarono l'entusiasmo degli spettatori e l'emulazione degli scenografi contemporanei. Ma vi fu tra loro anche chi vide il modo di superarne le residue limitazioni. Filippo Juvarra già nel 1706, in alcuni disegni per un teatro di Napoli, aveva mostrato di ben conoscere la maniera « per angolo ». Poco dopo però nelle scene inventate a Roma tra il 1708 e il 1713 per il teatrino del Cardinale Ottoboni alla Cancelleria, per il teatrino della Regina di Polonia a Palazzo Zuccari e per il Teatro Capranica egli abbandonò il metodo del Bibiena. Le possibilità che offriva allo scenografo il principio della indipendenza, o per lo meno della non necessaria dipendenza tra i due ambienti teatrali furono da lui subito intuite, e con geniale ardimento egli se ne valse per creare mirabili « pensieri » fuori da ogni rapporto con le regole fino allora convenute.

Colpisce, nei volumi di disegni conservati alla Biblioteca Nazionale di Torino e al Victoria and Albert Museo di Londra, la straordinaria estensione della rappresentazione dello spazio sulla scena, ottenuta con grande varietà di mezzi. Ora è una successione di vani circolari o elissoidali, ritmicamente concatenati; oppure sono ambienti dei quali è presentato un solo particolare, immagine balenante di un mondo fantastico, che si sottrae ad ogni possibilità di deduzione logica; o ancora sono ampie aperture panoramiche, pittoricamente definite. Le luci provenienti assai spesso da fonti nascoste animano le forme architettoniche di misteriose vibrazioni atmosferiche, ora vigorosamente contrastando con l'ombre, ora smorzandosi in un gioco di delicate trasparenze.

Di fatto Juvarra anticipò a Roma quelli che sarebbero stati i successivi sviluppi dell'arte scenica: apertura panoramica, pittoricismo, autonomia dei singoli elementi compositivi, non più subordinati ad un punto di vista prospettico fissato in precedenza. Con le scene romane Juvarra fornì certamente modelli e schemi che sarebbero stati più tardi ripresi e svolti nelle decorazioni teatrali di gusto barocchetto; ma per certa parte i suoi « pensieri » furono inimitabili. L'uso di luci provenienti da fonti nascoste, ed esempio, sarà ripreso dagli architetti settecenteschi come il Vittone, ma non mai dagli scenografi.

Si può immaginare che tanta genialità e ricchezza di spunti innovatori dovessero profondamente modificare la situazione della scenografia e del teatro a Torino, quando Juvarra vi giunse, nel 1714: e di fatto fu così. Pur essendo impegnato nella sua grandiosa opera di architetto, Juvarra al teatro trovò modo di pensare ancora, più di quanto potrebbero far supporre i pochi disegni scenografici degli anni torinesi, conservati al Museo Civico. Pochi, ma stupendi, e significativi in quanto dimostrano che egli a Torino rimeditò e in parte rinnovò il suo linguaggio espressivo. Egli si orienta ora — siamo intorno al 1722-1728 — verso forme più complesse e nello stesso tempo più frazionate. Le scene, meno liricamente commosse e più raffinate decorativamente, mostrano ambienti visti nel loro insieme ma scanditi, nelle loro singole parti, in numerosi motivi indipendenti l'uno dall'altro. Si giustifica così l'uso di una preziosa, ornata eleganza, di una illuminazione diffusa e tenue, senza drammatici contrasti: sono, questi disegni, l'immediato precedente della scena-quadro di tipo barocchetto: anticipandone in qualche caso anche le soluzioni compositive.

Juvarra fu inoltre il gran regista delle feste del 1722 per le nozze di Carlo Emanuele III, allora principe di Piemonte, con Anna Cristina di Sulzbach. L'intera città fu rimodellata in un nuovo volto, festivo e solenne: e in quella occasione Juvarra allestì un teatrino all'interno del Palazzo Reale e ne fece le scene, una delle quali si intravede in una incisione di Aveline.

In quegli stessi anni comparvero al Teatro Regio di Torino scenografi di gusto e orientamenti nuovi, non legati con il clan dei Bibiena che dominava invece

nella maggior parte dei teatri europei. Due di questi scenografi, Alessandro Mauro e Stefano Orlandi, avevano avuto rapporti di vario genere con Juvarra, e non è quindi azzardato supporre che la loro presenza a Torino si debba ad un suo intervento. Per gli altri tali rapporti non sono documentabili: ma è certamente significativo l'avvicendarsi a Torino di decoratori teatrali brillanti e originali. Come fu l'emiliano Pietro Righini, che usò il suo talento di agguerrito quadraturista per trasformare la scena in un gioco ingegnoso di fittizie e inconsistenti incorniciature. Come fu il veneto Innocente Bellavite, creatore di squisite immagini paesistiche, come la *Campagna* del Lucio Papirio. Un singolare *Bosco*, pensato per un teatro torinese si può attribuire parimenti al Bellavite per la libertà pittoresca e vedutistica che è una delle qualità tipiche di questo artista.

Si progettava intanto a Torino l'erezione di un nuovo Teatro Regio. I primi disegni furono ideati ancora da Juvarra; e furono certamente visti e forse in parte utilizzati da Benedetto Alfieri al quale, dopo la morte di Juvarra, fu affidata la costruzione. Il Teatro Regio fu solennemente inaugurato il 26 dicembre del 1740 con l'*Arsace* musicato dal Feo: e vuole la tradizione che appunto questa memorabile serata sia riprodotta in un vaporoso dipinto dell'Olivero nel Museo Civico di Torino.

Le scene per l'*Arsace* furono richieste a Giuseppe Galli Bibiena: fu questa l'unica volta che il figlio di Ferdinando, famoso scenografo egli stesso, operò a Torino, dove, anche dopo la morte di Juvarra ci si orientò sempre piuttosto verso decoratori di stile non eccessivamente solenne e di indirizzo non puramente prospettico, come era invece Giuseppe. Comparve, ad esempio, a Torino il veneziano Giovanni Battista Crosato, affiancato da collaboratori architettonici come il concittadino Giovan Francesco Costa in una occasione, e l'emiliano Gerolamo Mengozzi Colonna (che era stato il quadraturista del Tiepolo a Palazzo Labia) in un'altra. Di questo intervento del Crosato rimangono alcune testimonianze, tra esse il bellissimo bozzetto per sipario con il *Sacrificio di Ifigenia*, nel Museo civico di Torino, di alta qualità figurativa e di amabile grazia fantastica. L'opera del Crosato e dei suoi collaboratori si inserisce assai bene nel quadro di un gusto scenografico disinvolto e spiritoso, di marca pittorica e per ciò stesso barocchetta: gusto che era evidentemente apprezzato a Torino e che è anche il necessario presupposto alla nomina, nel 1748, dei Galliari quali scenografi titolari del Teatro Regio. I Galliari erano piemontesi, di Andorno, ma avevano avuto la loro prima educazione artistica al Regio Ducal Teatro di Milano dove operavano alcuni degli artisti attivi anche a Torino: come il Righini, il Bellavite e la coppia Medici-Barbieri. La formazione dei Galliari era avvenuta quindi in un ambiente non dominato da una forte personalità artistica, ma ricco di fermenti culturali, e in cui si intrecciavano varie tendenze novatrici. Per essi quindi la maniera « per angolo » non era che un lontano precedente, e l'idea della scena come quadro pittoresco era loro familiare. La perfetta conoscenza delle multiformi esperienze della scenografia coeva si avverte subito dai disegni per la *Vittoria d'Imeneo* rappresentata nel 1750 per le nozze di Vittorio Amedeo principe di Piemonte (poi Vittorio Amedeo III) con Maria Antonia Ferdinanda di Spagna. Ecco il *Tempio di Ercole*, introdotto da leggere e inconsistenti incorniciature architettoniche, ecco l'*Assedio di Filippi*, frazionato in numerosi episodi pittoreschi con collegamenti in apparenza spontanei e casuali, in realtà accuratamente calcolati.

Le scene della *Vittoria d'Imeneo* sono firmate collegialmente Fratres Galliari, ma sappiamo, che dei tre Bernardino era il figurista, Fabrizio l'inventore prospettico, mentre Giovanni Antonio collaborava all'esecuzione dei progetti dei fratelli. Fabrizio, nei quasi 40 anni di attività per il Regio e il Carignano a Torino, per il Regio Ducale a Milano e per altri

teatri ancora, ebbe uno svolgimento stilistico assai interessante. Suo principale obbiettivo fu quello di coordinare le ricerche e gli orientamenti della scenografia barocchetta in un sistema strutturale coerente e meditato: tale ricerca non è ancora molto evidente nelle invenzioni per la *Vittoria d'Imeneo*, ma già nell'album della Pinacoteca di Bologna che raccoglie i suoi pensieri per gli anni 1756-58 e ancora più nell'album della collezione Pogliaghi a Varese il motivo della scena-quadro appare codificato in regole precise. Una o più aperture a guisa di cornici, sull'avanti, delimitano una ristretta zona destinata alla recitazione; al di là di esse la scena si configura come una successione di strati o fasce pittoricamente trattate, in modo da rendere l'effetto finale simile a quello di un quadro, con una quantità indefinita di punti di vista godibili da ogni parte.

È uno schema, come ben si vede, che permette innumerevoli variazioni: il quadro può riprodurre, come nel « Giardino » per il *Demetrio* un ambiente contemporaneo; oppure può essere una ricostruzione, per dirla con Fabrizio, in « gotticho stile »; può, come nell'*Arsinoe*, trasformarsi in delicata cineseria, può diventare una capricciosa fantasia rovinistica: può riflettere insomma i molteplici interessi della cultura e del gusto settecentesco. Sempre però si tratta di immagini che dichiarano francamente la loro natura teatrale, la loro origine artificiosa e fittizia, il loro carattere di spiritosi divertissements.

Non era d'altra parte senza significato che Fabrizio per rappresentare questo suo fragile mondo sulla scena, si valesse di schemi sistematici e piuttosto rigidi. Il gusto classicista, che, sul finire degli anni cinquanta, andava maturandosi avrebbe indirizzato la scenografia proprio per quella strada. Il Galliari si trovò dunque perfettamente in linea con le nuove esigenze di ordine e chiarezza strutturale, delle quali anzi si poteva considerare un precursore. Non altrettanto accetto gli fu il principio dell'assoluta fedeltà nella ricostruzione

stilistica: per lo meno egli lo intese come un abbellimento accessorio e occasionale. Ed è notevole l'abilità con cui seppe inserire motivi e spunti di derivazione storico-archeologica in un linguaggio di arcadica grazia, garbatamente pittoresco: come nel *Tempio sacro a Diana* per l'*Ifigenia* del 1762.

Parrebbe dunque che Fabrizio avesse raggiunto un facile accomodamento tra vecchie e nuove tendenze; invece, intorno al '65, un senso di inquietudine, di insoddisfazione si fa evidente nella sua opera. La grafia diventa più nervosa e aggrovigliata, l'acquerellatura più densa e sbavata, le scene acquistano una inusitata concitazione e forza drammatica. Non per questo Fabrizio abbandona la meditata compostezza compositiva che gli era abituale; e che anzi egli porta, nei più tardi disegni, ad una essenziale semplicità, ad un rigore che documenta una continua ricerca, un costante sforzo di perfezionare i risultati raggiunti.

Di Bernardino Galliari, scenografo, poco è rimasto, a parte i ben noti e gustosi bozzetti per i sipari di alcuni teatri: tra i quali il più famoso fu quello del Teatro Regio di Torino dipinto nel 1756 e figurante le *Nozze di Bacco e di Arianna*. Scarsi sono i disegni scenici veri e propri, e sono tutti caratterizzati da un intransigente pittoricismo. L'effetto teatrale, in essi, solo in minima parte è ottenuto per mezzo di artifici compositivi: quasi sempre nasce dal contrasto insistito dei colori, dal gioco delle luci e delle ombre. È un linguaggio audace, che spesso raggiunge una vigorosa efficacia.

I figli e i nipoti dei Galliari continuarono a lavorare a Torino e in Piemonte fino quasi al termine del secolo. Giovannino, figlio di Fabrizio, si conformò fedelmente ai precetti della scenografia neoclassica: disegno delineato, struttura simmetrica, minuziosa precisione storica e stilistica, ottenendo immagini di una surreale astrattezza che hanno un loro, sia pure modesto, fascino.

Il fratello minore, Giuseppino, tentò, all'opposto, una specie di ritorno al passato con citazioni dai Bi-

biena, da Juvarra, dal Mauro oltre che naturalmente, dai modelli paterni. Le sue scene non mancano di spiritosa vivacità, come dimostra il *Magnifico Padiglione* per l'*Annibale in Torino* del 1792; erano, però, fuori del loro tempo e questo spiega perché i consensi del pubblico siano andati piuttosto al fratello Giovannino e al cugino Gaspare figlio di Giovanni Antonio.

Gaspare, nella sua attività giovanile, operò quasi sempre in provincia, a Novara, Casale, Vercelli. I disegni per Vercelli e Casale, conservati in varie raccolte, sono assai interessanti, in quanto la scena vi acquista una fisionomia ben definita di ritratto d'ambiente, seguendo del resto una via che era stata già saggiata da Fabrizio Galliari in più di una occasione. Gaspare delinea, con tocchi di sapida esattezza e accenti di familiare, umana verità, un mondo provinciale e borghese: tipico esempio della sua maniera è la *Camera* per Vercelli, semplicissima eppure di grande evidenza espressiva.

Non si può chiudere il discorso sui Galliari senza accennare a un artista assai poco noto: Leonardo Marini, che con loro si trovò a collaborare per più di un trentennio in qualità di inventore dei costumi per il Teatro Regio. Marini seppe egregiamente assecondare gli effetti scenici con abiti di leggiadra fantasia e al tempo stesso di puntigliosa caratterizzazione stilistica: ecco il favoloso *Maometto gran Mogol* per il *Tamas Kan* del 1772, ecco la delicata *Larissa* per il *Trionfo di Clelia* del 1787, ecco l'*Imperatore della China,* di un esotismo arguto e raffinatissimo per un ballo del 1791.

Nel corso della loro lunga carriera, anzi si potrebbe dire dittatura scenografica, i Galliari non si interessarono se non per eccezione di decorazioni per pubblici festeggiamenti. Queste furono a Torino, appannaggio degli architetti, per tutto il Settecento: abbiamo già ricordato l'esempio memorabile di Juvarra per le nozze del 1722. Nel 1737, tra gli allestitori delle decorazioni in occasione del terzo matrimonio di Carlo Emanuele III, troviamo architetti come il Vittone e il Borra. Nelle già ricordate feste del 1750 solo qualche addobbo fu opera di Fabrizio Galliari, altri invece del conte Biràgo di Bòrgaro. Non si sa però con certezza chi — forse Gaetano Pergo — abbia ideato la bellissima festa di fuochi d'artificio sul Po riprodotta in una incisione del Belmondo. Per certe analogie puramente esteriori si sarebbe tentati di avvicinarla a consimili grandiose manifestazioni dell'ultimo Seicento: ma diverso è lo spirito animatore. Non si vuol qui rievocare ad ammaestramento di un principe la gloria di un lontano passato — come avveniva nei *Portici d'Atene* del Castellamonte — ma offrire a tutti uno spensierato svago in una dilettosa cornice.

Più tardi fu il Conte di Robilant a curare le decorazioni festive: sia nel 1771 che nel 1775 e nel 1781, in occasione di vari matrimoni principeschi egli abilmente si destreggiò tra una sobria aristocratica raffinatezza e un gusto della curiosità pittoresca che lo portò ad erigere in Piazza San Carlo pagodine cinesi e nel ghetto un *Tempio di Salomone.*

Più severi i temi ispiratori di Mario Quarini che per i fuochi artificiali del 1779 inventò due macchine rappresentanti il *Tempio della Pace* e la *Pubblica felicità.* Novità edificante: senonché a tanto illuministico entusiasmo i successivi avvenimenti non avrebbero dato ragione. Le illusioni, peraltro, eran tenaci: quasi vent'anni dopo nella inquieta Torino novantottesca, a mezza via tra l'umiliante armistizio di Cherasco e la finale annessione alla Francia, al Regio si sarebbe ancora rappresentata la *Clemenza di Tito,* celebrante con patetico anacronismo le virtù dell'ottimo principe e gli ideali di una società e di un mondo prossimi ormai a tramontare.

MERCEDES VIALE FERRERO

'L Cont Piolet

Commedia piemontese di *Carlo Giambattista Tana*

a cura di *Guido Davico Bonino* e *Gualtiero Rizzi*

Regìa di *Gianfranco de Bosio* e *Gualtiero Rizzi*

Musiche di *Giancarlo Chiaramello*

Coreografie di *Marta Egri*

Scene di *Luca Sabatelli* e *Carlo Giuliano*

Costumi di *Luca Sabatelli* realizzati da *Angelo Delle Piane*

Piolet, Conte	*Alessandro Esposito*
Aurelia } figlie adottive di Biagio	*Maria Teresa Sonni*
Rosetta } figlie adottive di Biagio	*Leda Negroni*
Biagio Grimella, vignaiuolo	*Gualtiero Rizzi* / *Alfredo Piano*
Silvio, gentiluomo romano	*Romano Malaspina*
Pippo	*Giancarlo Zanetti*
Gianacopo, padre di Silvio	*Alfredo Piano* / *Gualtiero Rizzi*

I danzatori:

Angelo Pietri

Mirella Aguiaro, Ebe Alessio, Marilena Bonardi, Luigi Bonino, Marilù Zo, Resy Brayda, Gianfranca Congiu

Complesso strumentale *"A. Toscanini"*

Lorenzo Lugli, Arnaldo Zanetti, Violini - *Enzo Francalanci, Luciano Moffa,* Viole - *Pietro Lacchio,* Violoncello - *Luigi Milani,* Contrabbasso - *Arturo Danesin,* Flauto - *Paolo Fighera,* Oboe - *Peppino Mariani, Raffaele Annunziata,* Clarinetti - *Gian Luigi Cremaschi,* Fagotto - *Enrico Lini,* Clavicembalo.

Nell'edizione realizzata dal Teatro Stabile di Torino, *'L Cont Piolet* è stato rappresentato per la prima volta al Teatro Carignano di Torino, mercoledì 25 maggio 1966.

Al fine di inquadrare il *Cont Piolet* nel più vasto panorama del teatro piemontese e di coglierne di conseguenza in modo più netto, per contrapposizione, le caratteristiche distintive, dedichiamo la seconda parte di questo quaderno ad una rapida panoramica della produzione drammatica della Regione, prendendo le mosse dalla più remota epoca medioevale, per giungere sino ad un dramma religioso, il *Gelindo,* che può considerarsi contemporaneo della commedia del Tana e al medesimo tempo espressione dell'altro versante del Barocco piemontese, cioè quello popolare sviluppatosi parallelamente a quello di corte.

Non si deve infatti dimenticare che il *Cont Piolet* trae alimento dalla tradizione anteriore, non solo nel

senso che attinge direttamente ad elementi folklorici, ma anche in quello di caratterizzarsi attraverso un processo di stilizzazione e di libera invenzione che non potrebbe sussistere senza il punto di riferimento di tipo popolare. Ci è sembrato pertanto indispensabile fornire alcuni elementi di confronto e di orientamento.

Il saggio di Ludovico Zorzi, come si accenna nella nota introduttiva di questo quaderno, è tratto dal ciclo di conferenze promosso dal nostro Teatro nella stagione 1963-'64 sul tema *Lo spettacolo in Piemonte*. Lo studio di Guido Davico Bonino è invece il testo di una conversazione tenuta allo Stabile nello scorso mese di aprile, in preparazione appunto dello spettacolo del Tana.

Ci è sembrato interessante aggiungere, per completare il quadro, una nota sulla canzone piemontese antica, che può costituire una interessante informazione atta ad ampliare l'interesse del pubblico stimolato negli ultimi anni da alcune fortunate esperienze, quali *Il canzoniere piemontese* e *Le canssôn dla piôla*.

Abbiamo ritenuto infine utile concludere questo primo quaderno dedicato al teatro piemontese con un'ampia bibliografia generale sull'argomento, compilata dal dottor Luigi Tamburini, Vice Direttore della Biblioteca Civica di Torino.

Notizia sul teatro piemontese dal secolo XIV al secolo XVI

1. Premessa.

Spiace di dover esordire con una premessa limitativa; ma l'idea di offrire un contributo originale in un campo come quello delle ricerche sul teatro piemontese di età romanza, ancora circoscritto a una serie di presupposti parziali e privo di una carta che ne definisca i contorni, è estranea al nostro assunto. Scopo di questa notizia sarà soltanto l'informazione, e un riepilogo dello stato attuale degli studi sull'argomento.

2. Le forme sceniche romanze.

Rispetto allo sviluppo assunto in altre regioni italiane, quali ad esempio la Toscana o il Veneto, dalle forme sceniche che qui ci interessano, come tipiche dell'età che in senso lato conveniamo di chiamare romanza — vale a dire il dramma sacro e la farsa carnevalesca —, accade anzitutto di dover riscontrare, per ciò che concerne il Piemonte, un certo ritardo nel trapasso di un tipo al suo stadio ulteriore e, nel contempo, una sensibile rarefazione dei testi giunti fino a noi.

La *Passione* di Revello e l'*Opera Piacevole* dell'Alione sono quanto di più considerevole ci è rimasto del teatro dell'epoca, sia sotto il profilo dell'evoluzione delle forme sceniche, sia sotto quello, in certo senso anche più significativo, dell'affermarsi del volgare letterario e dialettale negli strati popolari e borghesi del Piemonte, in un periodo in cui la lingua ufficiale dei documenti pubblici era il latino, e quella dei ceti alti il francese.

Tuttavia, nel panorama della drammatica religiosa, occorre distinguere, anche per il Piemonte, la stessa

gamma di forme prive di un rapporto di dipendenza o di interazione tra loro, che si è da tempo riconosciuta nel teatro religioso dell'Umbria e della Toscana. Il dramma liturgico, che rappresenta il primo momento del teatro cristiano medievale, coesiste in Piemonte, fino a un'età relativamente inoltrata, con il mistero e con la sacra rappresentazione di carattere popolare, che fioriscono in vari centri della regione senza più avere con esso un rapporto diretto e necessario. Da un lato sta l'ufficio drammatico, recitato in chiesa dal clero, sovente ancora in latino, come elemento strettamente partecipe della cerimonia religiosa; dall'altro sta l'azione agita della sacra rappresentazione, affidata di solito a figuranti laici, che dall'interno della chiesa e della funzione ecclesiastica si espande sempre più spesso all'aperto, sulla piazza e per le vie del paese, fino a sospingersi nelle dimore aristocratiche e borghesi e a confondersi con le scene del nascente teatro profano, senza più conservare con la propria origine se non un nesso meramente formale, legato all'occasione o al soggetto della recita.

3. Uffici liturgici. Ivrea.

Per il dramma liturgico, la testimonianza più antica risale al secolo XIV, ed è quella offerta da un codice della biblioteca capitolare di Ivrea, il *Breviarium ecclesiae S. Mariae Yporiensis* (sta per *Eporediensis*), che ci ha conservato due uffici tipici della Natività e della Resurrezione. Stralciamo dal testo, pubblicato per la prima volta da Ferdinando Neri nel 1928, i passi attraverso i quali possiamo ricostruire il canone di questa embrionale forma di spettacolo.

Per il Natale il Breviario eporediese fornisce le seguenti istruzioni:

« Dicta completa sacriste ponant tabulam presepe seu partus beate marie subter gradum et cortinam in giro, et ibi stet usque ad purificationem beate marie, et in vigilia purificationis post completam auferatur, et ponatur in loco consueto.

In nativitate domini, ad matutinum (...) invitatorium debent esse cantor et sacerdos ebdomadarius in loco pastorum. Et due alii induti vestimentis albis debent esse in loco angelorum vel custodum et debent essere iuxta presepe. Isti duo cantores vel pastores debent esse separati ad ipsis, habentes duos clericos ferentes duo candelabra ante eos. Tunc custodes debent incipere. *Quem queritis pastores dicite.* R[espondent] *Cristum natum infantem pannis involutum secondum sermonem angelicum.* Tunc levant temptorium et dicunt. *Adest hic parvulus cum maria matre eius de quo dudum vaticinando ysayas dixerat propheta. Ecce virgo concipiet et pariet filium. Et nunc euntes dicite quia natus est.* Tunc pastores R.[espondent] venientes sursum et dicentes, *alleluja, alleluja. Jam vere scimus christum natum in terris de quo canite omnes cum propheta dicentes.* Invitatorium. *Christus natus est nobis, venite adoremus. PS. venite.* Custodes debent respondere. *Quem deus magnus dominus et cetera.* Hymnus ».

Per la Pasqua il Breviario prescrive un rituale poco dissimile dal precedente:

« Postea cantores quatuor descendunt ad pedas scalarum ubi est tentorium per circuitum sepulcri, et sunt separati: duo sunt iuxta tentorium, alij duo in antea subter trabem cereorum: ante istos sunt duo acoliti cum duobus cereis ardentibus qui precederunt eos, sicut in natale domini. Isti qui sunt iuxta tentorium dicunt alta voce. Ant. *Quem queritis in sepulcro o christicole.* Alij R. *Ihesum nazarenum crucifixum o celicole.* (Tunc aproximant ad tentorium). Primi dicunt levando tentorium. *Non est hic surrexit sicut predixerat, ite nunciate quia surrexit.* Tunc illi respondent veniendo sursum. *Alleluia resurrexit dominus etc.* Require hoc in grad[u]ali. Hoc facto dominus episcopus incipit *Te deum laudamus.* Et omnes campane pulsantur ».

Si tratta, a ben vedere, di due lunghe didascalie, che contengono tutti gli elementi utili alla realizzazione della semplice messinscena: dalle linee essenziali della coreografia e alla distribuzione delle « parti », dalla menzione dell'attrezzeria necessaria all'*incipit* delle battute, alternate come i versetti di un responsorio liturgico. Tale scenografia verbale, se accerta in parte lo schema spettacolare della cerimonia, ne ribadisce altresì lo stretto collegamento con le varie fasi della funzione religiosa. Non è possibile stabilire se il rituale qui descritto risalga

ad epoca più antica: analoghe azioni drammatiche connesse alla liturgia sono attestate, ad esempio, nella chiesa veneta fin da due secoli addietro.

Oggi le parti si sono invertite, ma è indubbio che nei secoli XIV e XV la situazione economica del Piemonte era sensibilmente più arretrata rispetto alla corrispondente situazione della Toscana e del Veneto. Le corporazioni artigiane, alle quali risale in gran parte il merito di avere dato vita alla sacra rappresentazione, erano relativamente meno numerose e potenti delle loro consorelle venete e toscane. Né il Piemonte aveva ancora raggiunto quella unità politica e istituzionale, che altrove, assicurando ai cittadini condizioni di esistenza meno precarie, apriva lo spirito pubblico al piacere di estetizzarsi in una vita comoda e agiata, della quale il teatro, religioso e profano, era a un tempo il prodotto e la celebrazione. In Toscana e nell'Umbria il teatro laudese poteva contare sul sostegno dei ceti mercantili, come più tardi nel Veneto il teatro comico avrebbe trovato nelle classi dell'aristocrazia e della borghesia capitalistica le fonti naturali del proprio finanziamento. In Piemonte le condizioni sono diverse: l'angustia economica ha un suo patetico riflesso nei libri dei conti del capitolo di Ivrea, dove a più riprese compare la spesa per un « ludo », che doveva celebrarsi ogni anno nella festività della Pentecoste. La prima menzione esplicita si legge nel bilancio dell'anno 1376, quando il tesoriere annota la spesa di soldi quattro *in cerexijs et brinijs* (quattro soldi di ciliegie e prugne), *ad faciendum ludum in festo pentecostes.* Altre modeste offerte di frutta e di dolciumi, *pro ludo pentecostes et pro distributione facta dominis canonicis et cappellanis et clericis et sacristis* si ripetono negli anni seguenti; si capisce trattarsi di un donativo che si faceva al clero e forse agli attori della rappresentazione, secondo una consuetudine attestata presso altre chiese; ma sul carattere del « ludo » non si hanno particolari di sorta. La lettura del documento autorizza soltanto il sospetto che si trattasse di una cosa assai povera, realizzata con minimi mezzi, in una comunità povera e angusta.

4. Laudi e rappresentazioni nel Quattrocento.

Le notizie di laudi e di rappresentazione sacre, con apparati spettacolari via via più complessi, si infittiscono nel corso del Quattrocento. In un inventario di libri risalente alla prima metà del secolo sono registrati *tres rotuli in quibus continetur ludus trium regum in Epiphania;* e un ludo *de stella que apparuit tribus regibus* è probabilmente la più antica rappresentazione di cui ci resti il ricordo tra quelle eseguite all'esterno della chiesa: *in platea Cunei,* sulla piazza di Cuneo, nell'anno 1426. A Cuneo, nella chiesa di San Francesco, fu pure rappresentata una *Passione,* nel 1477; a Pinerolo, nel chiostro del convento di San Francesco, un *ludus seu iocus sancte Margarite,* nel 1456; a un altro ludo *passionis mute fiende in die corporis Christi* accenna, sempre per Pinerolo, un documento del 1454; a Savigliano, nel 1482, 1484 e 1485, fu rappresentato un *Martirio di S. Caterina,* nel 1486 un *S. Pietro;* a Barge, sul finire del secolo, si ha notizia di funzioni sacre per la Passione, accompagnate da spettacoli, tra i quali, nel 1491, trovò posto una vera « rappresentazione »; a Torino, nel 1463, fu eseguita una *Vita e passione di S. Stefano,* nel 1468 una *Passione di S. Vittore* e ancora nel 1506 una *vitam seu misterium sancti Victoris;* una *Purificazione di Maria Vergine,* entro il Castello, e un mistero della *Resurrezione* sulla piazza, nel 1491. Si trattava forse, per questi ultimi, di semplici gruppi figurativi, come, da relazioni più esplicite, sappiamo furono quelli che adornarono le vie di Torino e di Chieri al passaggio di Carlo VIII nel settembre del 1494. A Chieri, nella stessa occasione, troviamo descritto un episodio, che, a quanto mi **risulta,** è il primo esempio della progressiva degenerazione che fatalmente sospingeva, anche in Piemonte, lo spettacolo di soggetto sacro verso quello profano. Pare dunque che per rallegrare l'ingresso del giovane re di Francia, le dame della città di Chieri gli offrissero una rappresentazione assai piccante della *Natività*: la più bella di loro, carica di anelli e di gemme preziose, giaceva entro un

letto adorno di fini lenzuola e di cortine di drappo d'oro e di damasco; nessuna pittura o scultura poteva eguagliare la bellezza e l'ornamento della finta puerpera, intorno alla quale stavano altre dame meravigliose; uno splendido e placido bambino era posto dinanzi al letto, dentro una culla dorata; e la rappresentazione, già poco edificante, si trasformava a un tratto in un voluttuoso tribunale d'amore, pronto ad offrirsi, tra le seduzioni e le raffinatezze di quella lussureggiante cornice tardogotica, alla scelta capricciosa del sovrano. Il cronista-poeta André de la Vigne, che ci ha serbato la narrazione in versi della gesta di Carlo VIII, conclude dichiarando che *davant le Roy ce Mystere fu fait* e descrivendo l'estasiata meraviglia dell'ospite, che, tra quelle *faces d'anges,* credeva, a ragione, di trovarsi in *ung Paradis terrestre.*

5. Rappresentazioni nel Cinquecento.

Le notizie di sacre rappresentazioni continuano nella prima metà del Cinquecento, quando altrove esse vanno rarefacendosi o scomparendo del tutto. « Representacioni » e « iochi » si hanno a Saluzzo nel 1507 e 1508, un « ludus in ecclesia », non meglio specificato a Verzuolo nel 1514, una *rappresentazione di Tobia* a Chivasso nel 1533, varie rappresentazioni a Borgo San Dalmazzo tra il 1502 e il 1534, dedicate rispettivamente al patrono *S. Dalmazzo,* a *S. Giovanni Battista,* alla *Resurrezione* e agli *Apostoli.*

Di queste ultime ci ha lasciato una descrizione abbastanza ricca di particolari un cronista del luogo, Dalmazzo Grasso, il quale, per la « presentazione del beatissimo martire San Dalmazzo », recitata nel 1502, ci fa sapere che essa era stata composta da un « messer Bartolomeo Novello, monaco Cassinense », il quale, « per grazia da Dio data era perito in lettere e in musica, buon scrittore e compositore di versi; questo compose tutta la legenda del beato martire, donde li conveniva ottanta persone parlanti con loro condecenti versi, giocato la festività della Madonna di settembre con molta

spesa e con gran fatto; donde li era convenuto molte persone circonvicine, et for giogato [giocato, nel senso francese di *jouer*] con molto onore e correttamente, contro il pensamento di più vicine terre, quali aspettavano l'occasione di raportarne nuove risorie [nuove occasioni di deriderci]; et sopra tutti li personaggi gioganti mirabilmente si portò il predicatore, qual era Pontio Pellerino, notorio e ben elloquente, quale meravigliar faceva ogn'uno della presentia et grande facondia et bella apparentia soa nel pronunciare detta predica, et sermonizar con gratia inaudita: molto onore riportò il Borgo allora ».

Questa presenza del predicatore, che spesso assumeva la direzione del mistero, con funzioni di *corago* (analoghe a quelle del nostro regista), è quasi certamente importata dalla Francia, dove è attestata fin dal Duecento anche da documenti iconografici. In Piemonte essa era entrata da tempo negli usi della regione, se a Cuneo, per la già ricordata recita della *Passione* nel 1477, un predicatore chiedeva al comune un sussidio per la locale ' abbazia degli stolti ', associazione avente per fine gli spassi carnevaleschi (secondo il noto principio del rovesciamento delle gerarchie: si ricordino in proposito i piccoli ' Abbà ' del Carnevale d'Ivrea), associazione che doveva allestire la sacra rappresentazione, « quam ipse predicator intendit fierj facere in ipsa ecclesia Sancti Francisci ». Anche a Barge la richiesta di un sussidio al Comune per la rappresentazione della *Passione* nel 1491, era avanzata, a nome della locale « societas Juvenum », da un frate predicatore, che si era assunto il compito di dirigerne l'allestimento.

6. La passione di Revello.

E le sembianze di una vasta predica o sermone drammatizzato ha il solo testo che ci rimanga di questo tipo di spettacolo, quel mistero ciclico della *Passione* di Revello, piccola terra poco lontana da Saluzzo, che probabilmente è anche il più esteso documento del teatro sacro italiano tra il Quattro e il Cinquecento. Esso fu pubbli-

cato per la prima volta a Torino nel 1888, a cura del bibliotecario Vincenzo Promis, che lo trasse da un codice da poco rientrato in Italia dall'Inghilterra, il ms. Laurenziano-Ashburnhamiano n. 1190. Il testo consta di oltre 13000 versi o piuttosto linee rimate (poco meno, dunque, dell'estensione della *Divina Commedia*); lo schema metrico è elementare, riducendosi a una serie di coppie di versi a rime baciate, mentre l'ultimo verso di ciascuna battuta porge la rima al primo della battuta seguente. E già in questo tipo di incatenatura, forse derivata da un espediente mnemonico, è da riconoscere il primo influsso del mistero francese, del quale vedremo appresso altri saggi.

Dei grandi misteri francesi, allora molto in voga nell'attiguo Delfinato, la *Passione* di Revello ripete anzitutto la forma esteriore, l'ampiezza lenta e solenne del disegno, il respiro spaziato in un arco di tempo che ha pochi riscontri nella tradizione italiana: solo la contaminazione del dramma sacro con spunti romanzeschi, come avviene ad esempio nella *Rappresentazione di Santa Uliva,* sortisce l'effetto di dilatare le proporzioni dell'opera a una misura che si discosta alquanto dalla media, pur senza raggiungere l'immane ampiezza dello spettacolo di Revello. Esso era diviso in tre giornate: tre grandi atti, la cui rappresentazione durava, con qualche sosta, dal levar del sole al tramonto. Una folla di attori e di comparse doveva animare gli innumerevoli quadri, giovandosi di un complesso apparato di macchine e di arredi per la scena. Questa si svolgeva sopra uno *zafaldo,* termine connesso evidentemente con il francese *échafaud,* che sembra indicare una specie di palco, ora con significato generale (il palcoscenico nel suo complesso), ora con significato ristretto (solo una parte di esso), ma non mai, come nelle rappresentazioni francesi, di luogo riservato agli spettatori, bensì di luogo destinato agli attori. Questa incertezza è causa di perplessità anche per quanto riguarda l'ubicazione dello spettacolo: non si sa se esso sia stato rappresentato in chiesa, o all'aperto, o in qual-

che altro punto del paese, e se di conseguenza la cattedra del predicatore, che ha parte di rilievo nella recita, fosse collocata dentro o fuori del tempio. Certo è che lo *zafaldo,* secondo la convenzione di questo tipo di scenografia, doveva presentare l'aspetto di un palcoscenico multiplo, distinto in Paradiso, Inferno e Mondo, e suddiviso in vari « luoghi deputati ». Incaricato della stesura del testo pare sia stato un certo Fra Simone, del quale non si hanno altre notizie; ma certo egli ebbe una parte considerevole nell'allestimento, con funzioni, oltre che di autore, di corago e di *lector,* che lo trattenevano sulla scena per tutta la durata della rappresentazione. A lui spettavano sicuramente le prediche di apertura e di chiusura delle tre giornate, e la regìa generale dell'azione, che egli annunzia, dirige e commenta come una sorta di grande lezione figurata sul dogma della Redenzione. A lui spetta ad esempio di dare lo spunto agli attori con certe curiose battute: « Orsù, Pietro, di' toa raxone, Noi te odiremo cum divotione Tuto quello che vorray dire »; oppure: « Dee, udite un poco sel vi piaxe. Or di', Cayphas, che sey ascoltato ».

Così pure i sermoni di Giovanni e di Gesù, presenti nel dramma, hanno le stesse caratteristiche delle prediche alternate all'azione, e molto probabilmente erano anch'essi recitati dal frate. Questa immersione (come ebbe a chiamarla il Neri) del racconto drammatizzato nella predica teologica si manifesta con ingenuo ma toccante sincretismo specialmente alla fine del mistero: quando il Cristo risorto appare alla Madonna e (prescrive la didascalia) « dica solamente questa parola: O Maria! » la donna lo riconosce al suono della voce, e gli si avvicina, e vorrebbe abbracciargli i piedi; ma Gesù glielo impedisce e così la esorta:

> Magdalena mia, conosco el tuo fervore.
> Non my tochare, ancora non son muntato
> Dal mio Padre, como è ordinato,
> Et ti prego che vogli andare
> Da frate Simone, se aparegli a predicare;
> Sciò che già l'à previsto.

Maddalena risponde:

> El sarà facto, Signor Jhesu Christo...
> Anderò dire a frate Symone
> Che di presente faza el suo sermone.

E così avviene: Maddalena va in quella parte del palcoscenico dove è il frate, lo saluta: « Bene stia tuta questa compagnia », e gli comunica l'ordine del Cristo. « Alora se leva frate Symone predicatore », e conclude la recita con un'ultima predica, sul vangelo di Marco: *Surrexit, non est hic.*

Il disegno dell'azione, guidata dalla figura del predicatore-regista, ricalca, come si è detto, modelli francesi. Tuttavia Fra Simone — o altri che sia l'autore della *Passione* di Revello — mostra di aver voluto fare opera sostanzialmente originale, derivando dagli esempi transalpini soltanto la forma esteriore. La coerenza con la quale è perseguita, da un capo all'altro dell'immensa storia, la medesima idea dogmatica, è ignota (osservava Gaston Paris, recensendo l'edizione del Promis) agli autori dei misteri francesi. L'idea è quella dell'utilità dell'incarnazione del figliuolo di Dio, e alla sua dimostrazione convergono incessantemente tutti gli elementi dello spettacolo. L'esecuzione di quest'ultimo, notava ancora l'illustre critico, per quanto povera di esperienza e di ispirazione, possedeva un accento proprio, un che di dolce, di ingenuo, di sinceramente e profondamente religioso, che non trova riscontro nei testi d'oltralpe, scritti, in genere, più nell'intento di divertire che di edificare.

L'intento di divertire non era del tutto estraneo alla mente del redattore del nostro copione, e traspare al di sotto della sua naturale o affettata rozzezza. A tal fine egli si studiò di dare agli episodi uno svolgimento vario e movimentato, di infondere ai dialoghi un andamento spontaneo, di conferire al soggetto spunti e colori attinti alla vita contemporanea. Accanto ai protagonisti della tradizione evangelica compaiono dei personaggi secondari, di pura invenzione, ai quali l'autore ha dato

nomi e soprannomi non biblici, a volte ridicoli; e si trovano scene di ambiente domestico, di vita quotidiana, borghese, sfondi e intermezzi di fantasia, perfino marinareschi. Tutto ciò sottolinea la distanza che separa un testo siffatto dalla austera ieraticità delle laudi primitive, di cui abbiamo, per il Piemonte, gli esempi tipici di Carmagnola e di Brà.

Sotto il profilo linguistico, il testo di Revello, benché allestito da un autore che non rifiutava le reminiscenze francesi e che con il francese doveva avere sicura familiarità, va esente o quasi da francesismi. La lingua verso la quale egli tende, ad onta dell'inevitabile influsso di forme settentrionali, è l'italiano letterario, mutuato dagli esempi toscani. Dell'impiego artificiale del toscano, che traspare specialmente nelle rime, l'autore ha coscienza, e se ne scusa presso i lettori e gli ascoltatori:

> La *Passione* in tal lingua è fatta
> che da noi è poco usitata,
> imperò che non è da maravigliare
> se non l'abbiamo bene saputa fare.

Questa *excusatio* è però una implicita conferma del fatto che nel marchesato di Saluzzo, se, come ora, si parlava il buon piemontese, l'italiano letterario lo comprendevano tutti. E della diffusione della letteratura prodotta in altri centri della penisola una prova è fornita dall'autore medesimo, con l'avere inserito nella sua composizione una lauda scritta pochi decenni innanzi dal veneziano Leonardo Giustinian:

> Spirito Santo amore,
> consolatore eterno,
> del tuo amore superno,
> Signore, illustra el tenebroso core.

Mentre un'altra presenza significativa è quella della canzone popolare ritornellata « Voga voga, marinero »:

> O Zanella, Zanella, dal viso rosato,
> cun li toi belli ochi el core m'hai furato,

comune al patrimonio della cultura volgare alto-italiana.

La *Passione* di Revello, stando alla soscrizione del codice, fu completata il 15 luglio 1490: *Anno Domini 1490 die 15 Julii completum fuit hoc opus*. La data può riferirsi tuttavia non allo spettacolo, ma alla semplice trascrizione del testo nel manoscritto che ce l'ha conservato. Il D'Ancona, osservando che per la guerra in corso tra il marchese di Saluzzo e il duca di Savoia le annate dal 1486 al 1490 non erano propizie alle feste, ritenne la rappresentazione anteriore di qualche anno alla data del codice.

7. Il Gelindo.

Comunque sia, il testo di Revello si iscrive in una fase relativamente tarda dell'evoluzione del dramma sacro in Piemonte. Con la sua stessa grandiosità spettacolare, con gli elementi romanzeschi e profani che già vi affiorano, con i propositi a mezzo tra l'edificazione e il divertimento che l'autore vi scopre, esso (e non fu certo un caso isolato) apre la via a un'ulteriore secolarizzazione del teatro religioso, che, consertandosi a tradizioni locali di sfondo folklorico, mette capo a una serie di rappresentazioni popolari, di cui rimangono tracce e documenti fino agli inizi del nostro secolo. Un episodio esemplare è quello del *Gelindo,* le cui successive incarnazioni costituiscono una vera sinossi dei tentativi di regolarizzare la folta materia del dramma sacro sullo schema della tragedia letteraria. Si tratta, com'è noto, di una rappresentazione sulla Natività, nella quale ha larga parte un pastore di nome Gelindo, che è giunta fino a noi solo attraverso alcune stampe popolari del primo Ottocento, benché non sia difficile, in base a vari indizi, far risalire la sua composizione ad almeno due secoli addietro. Nella sua forma attuale, il *Gelindo,* più che un dramma sacro, si presenta come una tragedia regolare, una compilazione non certo geniale ma di chiara impronta letteraria, in cui il nucleo drammatico primitivo quasi sparisce entro i meandri di una trama fredda e macchinosa, di

stampo settecentesco. Sicché prende corpo l'ipotesi di trovarci di fronte alla concrezione di due lavori, un *Gelindo* originariamente assai breve e scritto per intero in dialetto (composto nell'alto Monferrato tra la fine del Cinque e il principio del Seicento), sul quale si sia innestata più tardi l'opera di qualche pretenzioso e mediocre letterato, che vi aggiunse le parti in italiano, regolarizzando ma appiattendo l'insieme. Dal susseguirsi di quadri incerti e pomposi — che vedono sfilare le leggende dei Magi, di Erode e della Strage degli Innocenti, alternate ai fasti di Augusto Imperatore, di Agrippa e dell'intera corte di Roma — si salvano solo alcune scene, come quella dell'incontro di Gelindo con San Giuseppe e con la Vergine e dell'adorazione dei pastori, ed esce soprattutto la commovente semplicità della figura di Gelindo. Il personaggio del vecchio pastore si è trasformato col tempo in una specie di maschera contadinesca, che assomma, per così dire, tutti i caratteri rappresentativi dell'indole piemontese. La sua popolarità, offuscata soltanto da quella di Gianduia, è affidata a una vasta e antica iconografia, raffigurante il pastore nel suo costume tradizionale, ed è ancora viva nelle vallate del medio e basso Piemonte, dove la notte di Natale si canta (o almeno, si cantava fino a pochi anni fa) una nenia chiamata appunto *La pastorale di Gelindo,* e dove è ancora in uso una espressione proverbiale, *a' vén Gilind,* che significa « si avvicina il Natale », e che sembra suggerita, oltre che dal ricordo della recita, dal suono del nome, evocante il ' gelo ' della stagione invernale.

8. Il *Natale,* la *Passione,* il *Giudizio Universale in Canavese.*

Di altre rappresentazioni derivate dallo stesso ceppo ci è stata conservata, assieme al testo, una accurata ricostruzione documentaria, solo perché esse ebbero la ventura di attirare l'attenzione di un folklorista della sapienza e della sensibilità di Costantino Nigra. Verso la

fine del secolo scorso, egli pubblicò una serie di volumetti, contenenti ciascuno il testo di un dramma sacro recitato da attori contadini della sua valle nativa di Castelnuovo in Canavese. Si tratta, segnatamente, del *Natale,* della *Passione,* e del *Giudizio Universale,* tratti da manoscritti variamente datati, tra gli ultimi decenni del Sette e i primi dell'Ottocento, usciti da mani di contadini, di osti e di pievani degli umili villaggi della valle: copie o rielaborazioni di testi più antichi — il *Natale,* ad esempio, rivela frequenti contaminazioni con scene del *Gelindo* —, il cui interesse risiede soprattutto nel fatto che essi rappresentano, per così dire, il punto terminale della parabola di profanizzazione dei soggetti sacri, nelle due direttrici della farsa popolare da un lato e dell'egloga con pretese letterarie dall'altro. I nomi si sapore sannazariano degli interlocutori-pastori — Uranio, Ursachio, Montano, Ergasto — si mescolano, nell'egloga del *Natale,* alla suggestione virgiliana dei più frequenti Menalca, Titiro e Melibeo. L'atteggiamento dei pastori è improntato a modi cerimoniosi, di fine compostezza e cortesia, e sfuma nella grazia artificiale e un po' malinconia propria dell'arcadia letteraria. D'altro canto è facile notare, nei personaggi profani della *Passione* e del *Giudizio Universale,* un ingrossamento dei caratteri che spesso li sospinge ai margini della caricatura, col deliberato proposito di suscitare il riso degli spettatori.

Il Nigra, nel suo lavoro di commento, si associò, per la parte storica ed etnografica (o, come allora si diceva, demo-psicologica), il prof. Delfino Orsi, al quale andiamo pure debitori di accurati rilievi e di dotte illuminazioni. Allo stesso Orsi risale la notizia, data qualche anno prima, con il corredo di una esauriente illustrazione, della *Passione* di Sordevolo, altro spettacolo di questo tipo diffuso in tutto il circondario di Biella, a Candelo, a Valdengo, a Pollone, a Mongrando, e ripreso a Sordevolo anche in anni recenti. Merito dell'Orsi è di aver messo in risalto il carattere ormai del tutto profano di queste rappresentazioni, eseguite con criteri filodrammatici e con l'ausilio di un palcoscenico simile a quello di un teatro convenzionale, e cariche di effetti melodrammatici e farseschi, tali da snaturare completamente l'originaria finalità devota.

9. La farsa carnevalesca.

Siamo così giunti a parlare dell'altra forma del teatro romanzo, quella che con termine improprio, o almeno, non sufficientemente comprensivo, si suole definire la farsa carnevalesca. Anche in Piemonte le origini della farsa sono strettamente legate al repertorio della giullaria, dell'istrionismo nomade medievale, del teatro dei crocicchi e delle minuscole scene di piazza. Le notizie su questo genere di spettacoli sono però assai più scarse di quelle sul teatro religioso, poiché ad essi è mancato il prezioso ausilio cronistico dei libri e della gente di chiesa. Si può anzi ritenere che l'autorità religiosa e civile avversasse apertamente, qui come altrove, le recite degli attori girovaghi, spesso infarcite di lazzi osceni e irriverenti, e preferisse passarne sotto silenzio le gesta. Di qui la carenza di informazioni documentarie, che tuttavia non deve trarre in inganno sulla effettiva frequenza degli spettacoli comici, pari almeno a quella delle rappresentazioni di argomento religioso. Notizie molto sommarie di farse, *histoires, morisques e nomeries,* rappresentate su *ciafaud* (altra variante fonetica di *échafaud,* palco per la recita) e agite in Savoia, a Torino, a Moncalieri, ad Alba e ad Ivrea in occasione di ingressi principeschi si hanno per la seconda metà del secolo XV. A Torino si sa dell'attività di alcune compagnie goderecce, costituite in « società » con regole e imprese proprie, degli Stolti, degli Asini e degli Scolari (si noti — una malignità per inciso — come i due termini ricorrano in ogni tempo con valore di sinonimi). Tali « società » promovevano sollazzi di varia specie, dalle *ciabre* o *chiabre,* rumorose serenate notturne ai vedovi passati a nuove nozze, alle corse di buoi ubriachi, ai banchetti e ai bagordi in occasione della festa di S. Giovanni, alle cosiddette *storie,* misteriose rappresentazioni che si facevano

la notte nei cimiteri, ad onta dei divieti e delle scomuniche dell'autorità religiosa, protraendo il tripudio fino all'alba. Ora è certo che in mezzo a questi divertimenti trovavano posto anche degli elementari spettacoli di funamboli e di saltimbanchi, che qualche volta, invertendo il moto caratteristico delle sacre rappresentazioni, osavano spingersi perfino nell'interno delle chiese. Ma delle altre produzioni comiche, che tradizionalmente formavano la delizia del popolo nelle pubbliche feste, non si sa quasi nulla. Si trattava, molto probabilmente, di esibizioni ancora informi, tra l'acrobazia e il giuoco pagliaccesco, spesso pretesto per l'imbonitura di qualche specifico, di scene improvvisate da buffoni e da cantimpanca soliti a battere le fiere e i mercati, lontani progenitori di quelli che saranno i comici dell'Arte, canaglieschi e sguaiati, al margine della miseria e della comune delinquenza. Perché la farsa diventasse testo e spettacolo regolare, occorreva che lo spunto della piazza fosse raccolto da talenti più avvertiti, diventasse materia di sollecitazione intellettuale, salisse su palcoscenici meno precari, acquistasse il sigillo di una individuata forma scenica.

Nel Veneto, e specialmente a Padova, la presenza di un centro di studi universitari agisce da stimolo e da catalizzatore degli elementi che concorrono al costituirsi di una tradizione teatrale in assetto: sono soprattutto i docenti e gli scolari dello Studio, e in particolare i « leggisti » — ossia gli studenti e i lettori della facoltà di diritto —, a fare le prime prove, in un clima di spregiudicato sperimentalismo linguistico, della poesia maccheronica e della letteratura in dialetto pavano. Il dialetto è la materia necessaria entro cui prende forma l'espressionismo dei contenuti popolari, gremiti di reminiscenze letterarie e giullaresche, che si riversano nei monumenti tardo-quattrocenteschi di quella letteratura, i cosiddetti *mariazi*. Sono questi un genere di farse, che hanno per argomento una lite sessuale tra promessi sposi o tra coniugi (onde il nome: ' maritaggi '), dibattuta davanti al giudice o al podestà. Ciò fornisce il pretesto per inserire la materia, di solito da processo a porte chiuse, nella cornice del dibattito giudiziario, con l'intervento di altri personaggi in veste di testimoni: lo schema è quello, già sperimentato *ab antiquo*, del contrasto a più voci, sul metro libero e vario della frottola popolare. Il contrasto di ambiente villereccio offre l'intelaiatura ad alcune composizioni di un altro singolare rappresentante della letteratura veneta del primo Cinquecento, il notaio bellunese Bartolomeo Cavassico; la sua opera poetica, assieme a quella degli anonimi autori dei *mariazi*, si pone tra le esperienze drammatiche che apriranno la via al Ruzante e agli altri protagonisti del grande teatro veneto rinascimentale.

In Piemonte, fino al secolo XVIII, non esiste una vera sede universitaria, che esprima dei modelli culturali capaci di improntare di sé anche le forme più germinali o imperfette. La situazione dell'economia non è delle più favorevoli al manifestarsi di una vita teatrale lieta e diffusa a tutte le classi. Non è un caso, dunque, che l'unico episodio di rilievo ci sia offerto dalla città di Asti, nella quale l'organizzazione del libero comune toccava, alla fine del Trecento, una prosperità sconosciuta alla stessa Lombardia. E forse, in quest'ordine di riflessioni, non è neppure un caso che tre secoli dopo, di nuovo ad Asti, appaia il genio drammatico rinnovatore dell'Alfieri.

10. Giovan Giorgio Alione.

Alla fine del Quattrocento la città diviene un punto d'appoggio della politica francese in Italia e una base militare degli Orléans nella lotta contro la Lombardia. Dopo alterne vicende, essa viene occupata da Luigi XII, poi da Massimiliano Sforza, e infine, nel 1522, per la sconfitta toccata ai francesi alla Bicocca, passa al fratello di lui Francesco II. Di questa altalena tra predominio francese e predominio milanese è traccia evidente nell'opera di Giovan Giorgio Alione, il maggiore (e finora

l'unico) rappresentante del teatro comico piemontese di questo periodo. L'Alione appartenne a nobile e agiata famiglia, ricoprì cariche d'importanza nel consiglio di credenza della sua città, viaggiò a lungo, pare, in Francia e nei Paesi Bassi. Le poche notizie che si conoscono su di lui e la sua stessa opera sono tuttavia sufficienti — diremo con le parole di un critico, il Bottasso — « a delinearcene l'immagine come quella di uno dei principali cittadini del vecchio comune astigiano (da più d'un secolo fedelmente attaccato alla casa d'Orléans che ad esso aveva sempre lasciato una larga autonomia amministrativa), di cultura notevole anche se non eccezionale, autore, a sollazzo proprio e dei concittadini, di farse e di poesie non prive di intendimenti polemici e soprattutto satirici, da lui stesso raccolte e date alle stampe negli ultimi anni della sua vita ».

Per la forma procedurale dei suoi testi, si vuole che l'Alione sia stato uomo di legge. Ciò è possibile, ma non va dimenticato che la cornice del dibattimento giudiziario è un espediente comune e già antico della farsa romanza, dai *jeux* medievali francesi ai *mariazi* padovani e bergamaschi del tardo Quattrocento. L'Alione, vissuto tra il 1460 e il 1521 circa, occupa nella letteratura piemontese un posto assai simile a quello del suo contemporaneo Cavassico nella letteratura veneta, e ne costituisce in certo senso un istruttivo parallelo. Anch'egli, come gli ignoti autori dei *mariazi,* esordisce come poeta maccheronico; e con il circolo dei maccheronici padovani facente capo a Tifi Odasi egli fu quasi certamente in contatto, per il tramite di quel Bassano da Mantova, contro il quale diresse una *Macharonea.* I valori espressionistici dell'esperienza maccheronica dovevano fatalmente condurlo a ricercare nel dialetto il mezzo indispensabile per una rappresentazione della vita in termini naturalistici e antiletterari.

Le farse del nostro autore, al di là dell'interesse che esse suscitano nel folklorista e nell'etnologo, affollate come sono di dati utili alla storia del costume, testimoniano chiaramente di un simile processo, che, prima che

stilistico, siamo tentati di definire contenutistico e, in senso lato, ideologico.

È infatti la scelta dei soggetti a definire in primo luogo verso quali temi si orientino le preferenze e gli umori dell'autore. Dell'*Opera piacevole,* che fin dalla fine dell'Ottocento aveva attirato l'attenzione degli eruditi e dei glottologi — ricordiamo i lavori del Cotronei, del Vassallo e del Gabotto, e soprattutto gli studi sul dialetto alionesco del Giacomino e del Salvioni —, dell'*Opera piacevole* abbiamo solo da pochi anni una eccellente edizione critica, curata da Enzo Bottasso e pubblicata a Bologna nel 1953 dalla benemerita Commissione per i Testi di Lingua. Questa edizione, che sostituisce con tutti i vantaggi dell'odierna esperienza filologica la vecchia edizione del bibliofilo Paolo Antonio Tosi (apparsa a Milano, nella Biblioteca rara del Daelli, esattamente un secolo fa), consente finalmente di leggere il teatro dell'Alione in un testo corretto e redatto secondo moderni criteri di trascrizione, ponendolo in pratica alla portata di tutti mediante l'ausilio di un minuzioso glossario.

Con tutto ciò il testo delle *Opera Jucunda* rimane ancora una lettura delle più ardue, anche per chi sia padrone della complessa ortografia diacritica dell'antico piemontese, a causa della loro composita fisionomia linguistica, che alterna al dialetto astigiano quattro-cinquecentesco il dialetto lombardo coevo, forme plebee variamente settentrionali e il francese arcaico. Però, a chi trovi la pazienza di sobbarcarsi di una lettura non filata, ma continuamente interrotta dalla necessità di ricorrere al glossario e alle note, le dieci farse alionesche riservano il piacere di una comicità fresca e inventiva, e di una spontaneità di linguaggio che ha pochi riscontri nel teatro italiano dell'epoca, già oppresso dalle imitazioni fiorentine e dai canoni classicheggianti. Spiace di non poterne leggere qualcuna, a complemento della nostra esposizione. Ci limiteremo a un cenno riassuntivo delle più considerevoli.

La *Comedia de l'homo e de soi cinque sentimenti*, che apre la raccolta, è una sorta di *moralité* alla francese, affidata a personaggi allegorici: *l'hom, gl'eugl, el naas, la bôca, le man, i pe* e *el cul*. Reminescenze dal teatro francese, o meglio da quel complesso di testi che la storiografia letteraria d'oltralpe iscrive sotto la rubrica dei *jeux et sapience du Moyen Age*, sono naturalmente sparse un po' dovunque nel teatro alionesco; qui per esempio si può discutere se la *Comedia* sia attinta o no alla *Farce nouvelle des cinq sens de l'homme, moralisée et fort joyeuse, pour rire et récreative*, pubblicata a Lione nel 1545, ma che poteva essere stata composta e divulgata assai prima, o derivata da una fonte comune. La *Farsa de Zôhan zavatino e de Biatrix soa mogliere e del prete ascoso soto el grometto* riprende il solito motivo, carico di tensione drammatica, del marito tradito che finge di allontanarsi per cogliere di sorpresa la moglie con l'amante, il quale in questo caso è un prete: Zôhan lo bastona selvaggiamente, trattenendosi a stento da una vendetta più feroce e radicale. La *Farsa de Gina e de Reluca, doe matrone repolite, quale voliano reprender le zovene*, si risolve in un colloquio tra due donne non più giovani, che, rimpiangendo il loro buon tempo, dicono tutto il male possibile di quello attuale e della sua corruzione, dovuta anche alla presenza dei Francesi. A questa satirica pittura dei costumi contemporanei riporta anche la *Farsa de la dona chi se credia havere una roba de veluto dal Franzoso alogiato in casa soa*, che è l'avventura di un francese impegnato nella seduzione di una donna, mediante l'offerta di un abito di velluto: ma l'impresa fallisce. La *Farsa de Nicolao Spranga caligario* nasce dalla lite di due comari che si recano in tribunale per disputarsi un abito, e si conclude con la ridicola beffa della vittima ad opera di un giudice cialtrone; qui si ravvisano agevolmente gli echi del *Maistre Pierre Pathelin*, una delle più celebri farse francesi del secondo Quattrocento. E influssi francesi, oltre che dalla novellistica popolare, si riconoscono facilmente nelle altre farse: quella di *Perô e Cheirina jugalli, chi littigoreno per un petto*, quella, giocata su uno spunto osceno, del *Lanternero chi acconciò la lanterna a el sofieto de doe done vegie*, quella *de Nicora e de Sibrina sôa sposa chi fece el figliolo in cavo del meise*, quella *del Franzoso alogiato a l'osteria del Lombardo*, e finalmente quella più nota e originale, la *Farsa del braco e del milaneiso inamorato in Ast*, la quale mette in scena l'episodio di un tale, che, fornicando la notte con una donna coniugata, e sorpreso nel buio dal marito di costei, si prova a fargli credere di essere un bracco; ma il marito, insospettito dallo strano caso di un cane che parla, si apposta per coglierlo al suo ritorno e, deciso a uccidere gli amanti, manda a chiamare un prete che prima li confessi; senonché, in luogo del prete, si presenta, camuffata, una complice, che fa scappare l'uomo cedendogli gli indumenti talari e mettendosi a letto con la colpevole; donde lo stupore del marito, quando trova accanto alla moglie un'altra donna e non un uomo.

Pare certo che l'Alione abbia fatto recitare le sue farse in sale chiuse e adattate a teatro durante la stagione di carnevale, nella quale allora si concentravano la maggior parte delle feste e degli spettacoli. Infondata è invece la leggenda che il suo teatro, per la spregiudicatezza delle situazioni e del linguaggio, specie verso « i ministri e le cose sacre », gli avesse procurato la prigione.

Degli attori impiegati dall'Alione nulla si sa di preciso, se non della presenza sporadica di un « buffone » in veste di prologo. Che si trattasse di attori dilettanti, improvvisatisi tali per l'occasione della recita, secondo le consuetudini del teatro del primo Cinquecento, è quasi sicuro; ma forse ad essi già si mescolavano alcuni istrioni professionali, prime e isolate avanguardie di quelle compagnie dell'Arte dirette in Francia, che, ripetendo in senso inverso il flusso dei trovatori fuggenti dalla Provenza tre secoli prima — Rambaldo di Vaqueiras, Peire Vidal, Alberto Malaspina, Manfredi Lancia e altri poeti —, sostarono spesso in Piemonte, e specialmente a Torino, a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento: nel 1584 i Confidenti; nel 1586, forse, i Gelosi; nel 1600 gli Accesi, che vi ritornarono nel 1602, 1606, 1607 e ancora nell'estate del 1609, uniti ai Fedeli; questi ultimi, guidati da G.B. Andreini, soggiornarono di nuovo a Torino nel 1620. Ma a questo punto la storia del teatro comico si intreccia a quella del balletto e del melodramma barocco, che dello spettacolo in Piemonte rappresentano forse il momento più alto e originale e ne costituiscono un capitolo a parte.

LUDOVICO ZORZI

NOTA. - Per la bibliografia generale delle sacre rappresentazioni in Italia, sono da vedere C. de BATINES, *Biblio-*

grafia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI, Firenze, per la Soc. Tipografica, 1852 (in 150 copie), e A. CIONI, *Bibliografia delle Sacre Rappresentazioni*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961. Ancora fondamentale, specie per il teatro religioso umbro e toscano, è l'opera classica di A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891 ²; alla quale sono da aggiungere le ricerche di V. de BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924, e Torino, SEI, 1952 ²; e gli studi di P. TOSCHI prefaz. a *L'antico dramma sacro italiano*, Scelta, Firenze, Lib. Edit. Fiorentina, 1926; *Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra*, Firenze, Sansoni, 1940; *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955. Per i rapporti con il teatro francese, si vedano il *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, a cura di G. Contini, Milano, Bompiani, 1949; e il volume della « Bibliothèque de la Pléiade » *Jeux et sapience du Moyen Age*, par A. Pauphilet, Paris, Gallimard NRF, 1951. La silloge principale di testi rimane la serie di *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, raccolte e illustrate da A. D'Ancona, Firenze, Successori Le Monnier, 1872, voll. 3, dalla quale derivano tutte le scelte più recenti. Per la scenografia, cfr. V. GALANTE GARRONE, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1935.

Per i passi del Breviario eporediese, cfr. F. NERI, *Per la storia del Dramma sacro in Piemonte*, in « Annali dell'Istituto Superiore di Magistero del Piemonte », II, 1928, pp. 83-95; ristampato nel vol. *Fabrilia*, Torino, Chiantore, 1930, pp. 75-88. Per le notizie delle sacre rappresentazioni del '400 e nel '500, *ivi*, pp. 79-81. Per gli uffici della chiesa veneta, cfr. G. VECCHI, *Uffici drammatici padovani*, Firenze, Olschki, 1954. L'episodio della *Natività* rappresentata a Carlo VIII dalle dame di Chieri è riferito dal D'ANCONA, *Origini*, cit., I, pp. 297-298.

Per la *Passione* di Revello, cfr. *La Passione di Gesù Cristo*, rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV, edita da V. Promis, Torino, Bocca, 1888; un estratto del testo è incluso tra le *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, a cura di V. De Bartholomaeis, Firenze, Le Monnier, 1943, vol. III, pp. 305-387. Alla modesta illustrazione del Promis sopperirono le due rassegne erudite di G. PARIS, nel « Journal des Savants », sept. 1888, pp. 512 sgg., e di A. D'ANCONA, nel « Giornale Storico della Letteratura Italiana », XIV, 1889, pp. 171 sgg. Le pagine del D'A. vennero inserite nella seconda edizione delle *Origini* cit., I, pp. 301-331, e ristampate in seguito, con l'intero studio dal titolo *Misteri e sacre rappresentazioni in Francia e in Italia*, nei *Saggi di letteratura popolare*, Livorno, Giusti, 1913, pp. 278-313.

Per le laudi di Carmagnola e di Brà, si vedano *Le laudi*

del Piemonte, raccolte e pubblicate da F. Gabotto e D. Orsi, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1891, vol. I (disp. 238 della « Scelta di curiosità letterarie inedite o rare »).

Per il testo del *Gelindo* cfr. R. RENIER, *Il Gelindo*, dramma sacro piemontese della Natività di Cristo, con illustrazioni linguistiche e letterarie, Torino, Clausen, 1896 (e ora, in ristampa anastatica, ivi, Bottega di Erasmo, 1964). Un estratto del testo è nel vol. *Le sacre rappresentazioni italiane*, raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI, a cura di M. Bonfantini, Milano, Bompiani, 1942, pp. 838-850.

Per gli spettacoli della valle di Castelnuovo in Canavese, cfr. la serie di « Rappresentazioni popolari in Piemonte », *Il Natale in Canavese*, Torino, Roux e C., 1894; *La Passione in Canavese* Torino, Roux Frassati e C., 1895; *Il Giudizio Universale in Canavese*, Torino, Roux Frassati e C., 1896, pubblicati e commentati da C. Nigra e D. Orsi. Dell'Orsi si veda pure *La Passione di Sordevolo*, Studio di drammatica popolare, Milano, Ricordi, 1892. Notizie generali sul teatro comico sono nell'introduzione a *Il teatro in dialetto piemontese* dello stesso Orsi, Torino, 1890, voll. 3.

La *Macharonea contra Macharoneam Bassani* dell'Alione si legge tra le *Maccheronee di cinque poeti italiani del secolo XV*, a cura di P. A. Tosi, Milano, Daelli e C., 1864, pp. 71-95; e anche, in più corretta redazione, nel vol. di G. ZANNONI, *I precursori di Merlin Cocai*, Città di Castello, Lapi, 1888, pp. 169-192. La prima ristampa moderna delle *Opera Jucunda* è quella a cura di P. A. Tosi, *Commedia e Farse carnovalesche nei dialetti astigiano, milanese e francese misti con latino barbaro, composte sul fine del sec. XV da Gio. Giorgio Alione*, Milano, Daelli e C., 1865. Per l'edizione critica, cfr. G. G. ALIONE, *L'Opera Piacevole*, a cura di E. Bottasso, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1953, (« Collez. di opere inedite o rare pubblicate a cura della Commissione per i Testi di Lingua », N.S.). Sulle feste e le altre manifestazioni promosse dalle ' societates juvenum ', sono da vedere gli esempi piemontesi raccolti da G. C. POLA FALLETTI-VILLAFALLETTO, *Associazioni giovanili e feste antiche - Loro origini*, Torino, Comitato di difesa dei fanciulli, 1939-1942, voll. 4; e *La Juventus attraver so i secoli*, Torino, Bocca, 1953.

Tra i pastori del «Gelindo»

« A vén Gilindo »; « Gilindo ritorna »; « T' sés cóm Gilindo » sono espressioni che inducono istintivamente al sorriso chi abbia un minimo di familiarità col dialetto piemontese. Nel Piemonte contadino, Gelindo è il prototipo del bonaccione: generoso e cordiale, ma di limitata intelligenza, legato testardamente alle regole di vita dei suoi antichi: un Gianduja più angusto e retrivo. Pochi sanno tuttavia che a Gelindo s'intitola una sacra rappresentazione del Piemonte: e che il protagonista del dramma è tutt'altra figura, di più complessa umanità, di quella nutrita dall'immaginazione popolare.

Fu Rodolfo Renier — uno dei maestri del « metodo storico », professore di filologia romanza nell'Ateneo torinese dal 1883, e fondatore nello stesso anno del « Giornale storico della letteratura italiana » — a pubblicare nel 1896, in un'edizione ancor oggi esemplare, il testo del *Gelindo*. Poste a base del suo lavoro quattro edizioni ottocentesche « fatte ad uso del popolo », Renier risalì, attraverso l'esame interno dei testi e al loro confronto, alla probabile fonte: un dramma in tre atti, di età secentesca, scritto in parte in lingua e in parte in dialetto altomonferrino, con traccie di dialetto alessandrino, e in minor misura di altri dialetti. Questo dramma originario — « prodotto non certamente popolare », ma « dal popolo accolto e fatto suo » — doveva contenere la pura e semplice adorazione dei pastori, impersonati da Gelindo, dalla moglie Alinda, da Aurelia loro figlia, e dal servo Maffeo. A questo episodio, via via che la fortuna dell'opera progrediva, altri se ne aggiunsero, e aumentarono i personaggi: Ottaviano, la corte imperiale, e l'eco prodigiosa della natività del Cristo; Erode, la congiura contro di lui, la strage degli Innocenti; l'adorazione dei magi. Se nel nucleo drammatico originario parlavano in volgare solo Giuseppe, Maria e l'angelo che funge da prologo, nel testo definitivo discorrono in lingua anche questi per-

sonaggi: in compenso, l'uso del dialetto non spetta solo a Gelindo e ai suoi, ma anche ad un'altra famiglia di contadini, che ne ricalca la fisionomia, col solo variare dei nomi, leggiadramente arcadici: Medoro, Tirsi, Amarilli. Nessuna delle vicende aggregatesi a quella d'avvio è comunque originale, ma trova ampio riscontro nella drammatica popolare delle origini: e non nuova è del resto la concatenazione dei diversi episodi in un'unica vicenda teatrale.

Fin qui, in sintesi, il discorso del Renier. E il fatto che fosse fondato — com'era d'obbligo, in tempi di rigido ossequio del referto filologico — su di una fitta rete di riscontri, prove induttive e deduttive, e arricchito da un'analisi sapientemente articolata a diversi livelli (fonetico, morfologico, sintattico, lessicale), contribuì forse a tener distanti dal testo quei lettori che avrebbero avuto ragione di trovare, nel severo commento dello studioso, un freno alla loro curiosità di dilettanti. La verità è che del *Gelindo* si è parlato assai poco, e sempre con un certo impaccio, da quell'edizione a oggi: e il vedervi una conseguenza, magari indiretta, di un primo approccio troppo dotto e agguerrito (e perciò a conti fatti scostante) non è soltanto malizia: la perfezione, anche in filologia, ha i suoi svantaggi.

Veniamo dunque al *Gelindo*: anzi, facciamovi ritorno con disposizione diversa da quella del Renier, attenti non ad arricchirne l'« illustrazione linguistica », sotto ogni aspetto impeccabile, ma a registrare semmai le ragioni strutturali e tematiche per cui questo dramma sacro ha motivo d'inscriversi nella storia delle nostre origini teatrali. Ad una prima lettura, ci ritrarremo forse sconcertati. Nella goffa compagine del *Gelindo* registreremo col Renier il « fare impacciato, insipido, gonfio e scorretto delle scene italiane »: e la nostra reazione di fronte alla mancanza di connessione tra vicenda e vicenda, allo scompenso insistito tra parola ed azione, all'assenza di qualsiasi « misura » narrativa, sarà di fastidio. Ma così facendo commetteremo probabilmente un errore di prospettiva.

Nel *Gelindo* — come in ogni rappresentazione popolare che sia davvero in grado di organizzarsi secondo libertà e fantasia — ciò che in base alla logica del racconto necessita di un certo rilievo, non sempre gode della stessa preminenza nella fantasia del compilatore e tantomeno in quella dei recitanti. Direi anzi che la storia sacra assunta a nodo dell'azione (la nascita di Gesù, Roma e la Palestina in quel tempo) finisce per diventarne lo scenario, mentre in primo piano vengono a stagliarsi tutta una serie di vicende « profane », almeno in prima istanza marginali: la grama esistenza dei pastori, le loro occupazioni quotidiane e la loro partecipazione al divino evento. E' su questa parte che può legittimamente esercitarsi il giudizio di poesia del lettore-spettatore: mentre le pagine restanti — involucro di un'opera di cui avrebbero dovuto essere il nocciolo — dovranno essere assunte come semplice documento di cultura: o meglio di mimèsi di una cultura a cui autore ed attori non potevano (per sin troppo evidenti ragioni sociologiche) aspirare.

Viste sotto questa luce molte sequenze del *Gelindo* riusciranno accettabili. Guardiamo alle scene dedicate ad Augusto ed ai suoi consiglieri, a Erode e la sua corte. Sono le scene del potere, della ragion di stato, della ruota di fortuna: tutti temi così profondamente connaturati nella sensibilità e nella cultura barocca da divenir presto oggetto di consumo letterario e già comparire nel *Gelindo* come pure presenze nominali, oggetti di ricalco. Il « *ricalco* » è del resto la costante espressiva di tutta la parte in lingua (ma una costante involontaria, si badi bene, che affiora in un clima di ingenuità fragrante): si « rifanno » — nel senso proprio che li si « rimodella », come sul gesso, con rozza approssimazione — l'ambiente del potere e della corruzione politica. Così, per smaltar le scene di corte della patina di un passato millenario, si riannodano, ad ogni svolta di vicenda, le fila dell'intera storia di Roma — da quando « ancor bambina... incominciò a fregiarsi con vittoriose palme la culla » sino a

quando sorse glorioso « il dominio monarchico » — attraverso una meticolosa ricostruzione di « morti, guerre, stragi e distruzioni »: oppure, per garantire giusto decoro alla regalità dei personaggi, se ne ammanta la loquela di sentenze e di digressioni moralistiche («MARCO AGRIPPA: La pace, o Sire, egli è un gran bene, egli è però cagione di alcuni mali... » « IMPERATORE: Voi, o miei fidi, parlate di quella pace in cui ad altro non si attende che agli ozii, divertimenti e delizie... »). Nell'uno e nell'altro caso, il linguaggio è *paraletterario*: rifà modi e movenze dello stile colto, ma raggelandolo negli schemi di una prosa a mezzo tra il verbale e il catalogo (« ERODE: L'esperimento più volte fatto, o mio fido, non meno del valor del vostro brando, che della di voi buona e saggia condotta in molti emergenti per la conservazione e difesa di questo regno, avendo voi più volte cimentata la vita e bagnata di gloriosi sudori la fronte in nostro servigio, ci fa sperare nella presente contingenza non minore la prontezza e generosità dell'animo vostro in prestarci la di voi cotante efficace e necessaria... ») anche quando tende a farsi sentire una precisa ascendenza culturale, come nella descrizione della strage degli Innocenti, un episodio dalla prodigiosa fortuna nella letteratura manieristica e barocca, tra Aretino e Marino: « Altri poi trovandosi nella braccia delle madri vengono con violenza strappati dai carnefici, recidendo unitamente ai teneri membri del figlio le ostinate destre delle genitrici... Altre [madri] erano così pertinaci, che tenendo con tutta forza i putti, erano astretti i carnefici a dividere i piccoli corpi col ferro e strapparli a viva forza per mezzo, rimanendo una parte nelle mani della genitrice e l'altra del soldato... Scorreva di già per le strade, non so se dir mi deggio più lagrime o sangue, mescolato col latte succhiato da buona parte de' bambini, nell'atto stesso che venivano trucidati. Le contrade, le piazze erano tutte coperte di cadaveri: tante erano le grida, i pianti, gli urli, gli schiamazzi delle afflitte madri e degli sconsolati parenti, che non si udia più cosa dicesse l'un coll'altro ». È questo, d'altronde, il registro stilistico adeguato all'ambiente da cui il *Gelindo* è sorto: il potere parla al mondo contadino con il linguaggio della burocrazia: e con lo stesso linguaggio (almeno nelle intenzioni) viene « ripreso » sulla scena del dramma sacro.

Allo stesso modo, l'ambiente che asseconda l'epifania del divino (Giuseppe, Maria, l'Angelo « che fa il prologo », i re magi) viene ricreato secondo i modi della parenesi corrente: di quella parte della predicazione che fa leva sulla mozione dei sentimenti per suscitarvi l'ardore religioso. Il motivo — svolto con molto sussiego, e con una uniformità che presto scade in monotonia — è quello tipico della teologia della chenosi: il Re dei Re, signore della gloria celeste, è sceso in terra e qui si è umiliato (*svuotato di sé*, come il termine suggerisce) sino a farsi pastore tra i pastori, povero al par di loro, e come essi inerme e indifeso. E' il motivo che affiora nei testi di alcuni profeti del Vecchio Testamento (il secondo Isaia, Geremia, Ezechiele), trova espressione nelle lettere dell'apostolo Paolo, si arricchisce nelle scritture dei padri della Chiesa, giù giù sino alla canzone natalizia di Alfonso de' Liguori: « Tu scendi dalle stelle - o Re del Cielo - e vieni in una grotta - al freddo, al gelo ». Ad esso accenna, sin dall'avviarsi dell'azione, l'Angelo: « O mortal, or or fa festa, - Alla gioia il cuor appresta: - Su trionfa in quest'istante, - Tu vedrai un Dio amante - Nato vile tra giumenti - Sol per te soffrir gran stenti. - Delle reggie, e de' palagi - La superbia, e tutti gli agi - Ei rifiuta, anzi non cura, - Ma su vile paglia dura - In così orrendi geli - Posar volle il Re de' Cieli ». Giuseppe e Maria non fanno che riprenderlo, insistendo su questo o quel particolare di una realtà infima, inadeguata ad esser teatro di così splendente apparizione (la « vil capannella », la « ruvidezza delle paglie », l'« orridezza della stagione »). Se le scene imperiali sono gravate da un turgore fastoso, qui tutto è compromesso dal fervore di apostolato. Qualche gesto o moto dell'animo traspira fresca eleganza (le premure di Giuseppe verso la compagna:

« Son di già alcuni giorni che camminiamo in istagione così orrenda, con istrade così cattive, e freddi così crudeli, che sarebbe ormai stanco ogni piede anche più forte e robusto, non men che il vostro così tenero e delicato. Mia dilettissima consorte, appoggiatevi pertanto al mio braccio, e respirate alquanto prendendo un tantin di riposo »; la trepidazione di Maria per il nascituro: « Ma mio dolcissimo Bene, dove vi poserò nato? In qual culla, tra quai panni, su qual trono vi collocherò? »): ma è perchè la materia si dispone naturalmente secondo leggiadre movenze: l'effetto è insomma raggiunto fuori di ogni calcolo.

Non tutto nel *Gelindo* nasce però *al di qua* della coscienza compositiva. Quando il protagonista occupa la scena (e con lui o in sua vece la animano la sua famiglia, i servi, i contadini del vicinato) si avverte d'un tratto che il compilatore — libero dall'impaccio, calato infine nell'ambiente di cui è parte, o di cui comunque è complice — ha scelto un preciso registro stilistico, che è quello del comico, e intende affidarvisi con un senso vigile dei propri mezzi. Il comico del *Gelindo* è, per così dire, « *primario* »: ignora qualsiasi diaframma intellettualistico (l'allusione, il sottinteso, l'ammicco): dichiara di primo acchito i propri pretesti e nel pronunciarli ne ha già esaurito la carica. Per questa bruciante irruenza ricorda da vicino il comico di certe farse dell'Alione (più variegato, a suo modo più lussureggiante) e di certo Ruzante: e con l'uno e con l'altro ha in comune il risvolto tragico, il rischio (sempre in agguato tra lo scoppio d'una risata e l'accendersi d'un nuovo lazzo) che tutto precipiti nella catastrofe. Nel *Gelindo* questo non accade: l'atmosfera si mantiene festosa, il ritmo ilare: ma intanto il paesaggio naturale che vi si indovina, riesce estraneo e crudele (« ô i è dla fanga, dla fiòca, di giassôn... ») e quello umano ha una sua ottusa fissitá, quasi ferina (gli uomini « i parô cravi », sembrano capre). Di questo microcosmo primitivo Gelindo è l'animatore lucido e a suo modo

perverso: per le sue insistenze, per quell'ostinazione che non sai se catalogare come malizia o dabbenaggine, il mondo contadino scopre il proprio codice morale: scetticismo (« ... pr il mónd ô i è almá d'la canaja... »), raggiro (« üna ch' veuja birlè i òmi e fè a sò meud, 'r bsògna fiji quatër carézzi; virá ch'i han èr spali, ô s' fa côl ch'a i par e pias »), sopruso reciproco (« I ômi èr bsogna ch' i abô paziinzia: nôiautër dòni a sômma pï fïrbi d' lör, e 'l prôverbi ô dis ch'nau sômma ïnna pï dô diavô »), in un clima sospeso in cui può sempre esplodere la violenza (« S'a t' fôssi csì fôrfanta, a t' vrä rômpi i bras »), perché siamo in una terra e sotto un cielo in cui molto prontamente « ô... zerfôsa... ô sang ant el vènni », il sangue serpeggia nelle vene.

Ma la funzione di Gelindo nell'economia dell'azione teatrale si spinge oltre. Egli è come il tramite, l'elemento strutturante tra la parte in dialetto e quella in lingua: congiunge l'una e l'altra in una « medietà di tono » di notevole equilibrio. La sua comicità corrosiva incide la magnificenza, la regalità del potere: la ridimensiona, la rende più plausibile. La « Maestà Cesarea ed Augusto » diventa « ist nòst bislac d'Amparator »; l'editto da lui promulgato un'estorsione bell'e buona (« Vardè am poc! ô i è sautà an tèsta d' vrèi savèi quanta gènt ô i sia mai ar mónd. Bäichè am pò ché bèl ambreui ch'ô s'è pià! Ma d' vantagi el veur ch' ticc pagô ün tribït. Avghiv quì chëm va la fazènda: pèr cazziè ansèm di dné ô n'i è fïrbarii ch'i n stüdiô »); l'intervento delle sue milizie il pretesto per un'ennesima scorreria (« ... il bsôgna ch'ô i sia quâic gran macquè an campagna, perché gïst adèss a i eu vüst pin d'soldà, ch'el bsògna ch'i siô pï d' dói mié, e dvan a tïcc ô i è în diaulass a caval, ch' l' ha tant d'baffër... sta gènt i n' meuvô mai da ca ch'ô n' sia pr pôrté il malôn a quäichïn ». C'è in questo atteggiamento molto cinismo, la sfiducia irreducibile di chi per anni è stato sopraffatto e vilipeso (« Ma tant'è, après di sgnôri il par ch' la carn dïl pòvr òm sia carn d'asô »);

ma vi si accende anche un'ingenuità balorda, che distorce e rende risibile tutto quello che avvicina: l'esotico abbigliamento dei magi (« Oh i sôn träi signôri ch'èl bsògna ch'i vénô catè. O i n'è ïn ch' l' ha 'l môstazz ch' èl par il chï d'ïn brônzin. I sôn näut avstì a r' eisanza di acc, e i eu csì ant la testa ch' siô trè mascri ») come la furia omicida della soldataglia. (« Ma côl ch' ô m'fa stïpì a l'è ch'i han fin ammassá el fanciòtin dô rè, ch' l'èra a baila ant Bätlèm. L'èiva bèl criè côla dôna: lassèl stè ch'a l'è 'l fieu dô re!; ma a n'ji davô manc da mènt »).

Accostata alla divinità, l'ingenuità si muta in candore, in trepido dono di sé. Ignorando le formule devozionali della parte in volgare, Gelindo parla a Maria (e al piccolo Gesù) con una spontaneità che si riinventa ad ogni istante, scoprendo una gamma di atteggiamenti: la sorpresa (« Dè am poc da mènt, ch'ista béla zôvna l'è môjé d'ist vègg! »), l'ammirazione (« Car amsé Gïsèp, l'ei peu 'na brava spôsa. La mérita d'stä drént a di palazi e nènt ant icc bòsc »), lo stupore abbagliante (« Pòterdèdèri, l'è peu bèla! A m' vèn veuja d'ansnôgènji dnans'. La par gïsta ïn angri! »). La bellezza singolare di Maria avvince via via tutti i pastori e illumina di sé le scene della presentazione dei doni e dell'adorazione: « A l'è quandi ch'la voghi ch'ô n'pôrrei nènt antërtèni chô n' v'anznôggi dvan ». In queste sequenze Gilindo è attore e regista al tempo stesso: coordina dall'interno lo svolgimento dell'azione con fervoroso puntiglio, ma non dimentica di riservarsi un ruolo preminente: « Avvèrtì, fieui, ch'èl bsògna andè cón mòdèstia e rivèrènzia, asnôgiäs antèrra e andäji a basè i psin... Ma quandi ch'a saren là, èl mè prim salït al vem fe csí: Voi siete il mio signori dolci e benigni - E degno faccio sôn ch'a v' tócca - Lassè ch'a v' basa cón sta brïtta bócca ». L'insieme non manca certo di garbo coreografico (« Baichè la. O via, asnôgiômsi ticc d'accòrdi, adórömma côl bèl fiólin e cantômma cón divóssiôn, e vôiacc sónè tïcc... »): qualche venatura comica ancora serpeggia nella compostezza dell'insieme, ma quasi in sordina (« Arriòr-

dèvi ch'ô n sômma nènt cón dïl fèji, e vardè bén dë dï côl brïtt parolassi ch'si sòlít dí ant la stala »): ma l'impressione è di una coralità trepida, di un trasporto che sceglie spontaneamente le forme più sommesse: « Ah bèla bóchina! Madòna mèri, vardèi am pò cóm 'l rid cón bela grazia. Cara bóchina! Quand l'abi fassáló, voriè am pò basäló »; « Via là, bardassèla, lassa fè. Orsü, a l'è fassá. Oh èl bèl ommin! Am pò in basin an s'ôl bèl môstassin ». Nel recupero di questo fermo pudore, di questa virilità sobria di sentimenti (« E côl ch'a v'dig, n'èl dig mia pr sirimònia, ch'a n' sôn mia d' côi splòrciôn, ch'fan mila esibiti e ch'sôn nma bôn d'cianci... ») il *Gelindo* ritrova il meglio di sé e risponde al suo assunto d'essere un testo « popolare » e contadino: un documento cioè e una proposta di poesia d'un mondo che, nel suo essere confinato ai margini, non ha tuttavia perso la consapevalezza di una propria intatta misura d'umanità.

GUIDO DAVICO BONINO

Azione drammatica nella canzone piemontese

Ogni volta che si parla di canzone popolare Piemontese bisogna ricorrere alla raccolta di Costantino Nigra, stampata la prima volta nel 1888 ed ancora recentemente presso Einaudi Editore nel 1956. I testi qui riprodotti come pure le traduzioni sono tratti dal suo canzoniere.

Non credo di dovere in questa breve nota, rifare la storia dell'interesse verso la canzone popolare del Tommaseo fino a Leydi e Pasolini, come non credo di dover precisare il rapporto con le opere di altri illustri studiosi della poesia popolare italiana fioriti intorno agli ultimi 30 anni del secolo scorso, quale il Pitrè, il D'Ancona, il Rubieri e il Novati. Né penso sia opportuno discutere e comparare qui l'idea o per meglio dire le diverse idee del popolare e di poesia popolare, che in vario modo fondano queste ricerche e vengono riprese, discusse, arricchite dall'attento lavoro di ormai molte generazioni di studiosi, tra i quali a titolo puramente indicativo voglio ricordare il nome di Benedetto Croce per il volume *Poesia Popolare e Poesia d'Arte* e il nome di Antonio Gramsci per le brevi annotazioni che si trovano in *Letteratura e Vita Nazionale*. Entrambi per diverse ragioni lontani dalle ricerche dei folcloristi, etnologi e studiosi di tradizioni popolari, che si sono espressi attraverso la rivista *Lares* e che vantano oggi tra i nomi più illusti, quelli di Paolo Toschi e di Giuseppe Cocchiara.

Mi limiterò soltanto a fornire una limitatissima bibliografia in coda a queste pagine.

Questo quaderno del Teatro Stabile della Città di Torino offre l'occasione di parlare della canzone piemontese sotto un aspetto insolito: si può forse parlare di una drammaticità o, se così si può dire, di una tea-

tralità della canzone popolare sia per quanto riguarda la forma della canzone, sia per quanto riguarda il cantare; chè se si può anche cantare soli in casa o lavorando, è pur vero che si può cantare in bettola o tra amici seduti a prendere il fresco la sera sull'aia, o l'inverno nella stalla: il cantare insieme può così essere considerato il solo modo poco costoso per esercitare la fantasia, per soddisfare il desiderio di evasione da condizioni di vita assai dure, per stare allegri insieme, per guardare come in uno specchio la vita e i suoi problemi.

Mi pare sia connesso alla forma drammatica, l'aspetto epico della canzone piemontese, da cui trae origine un'esigenza, io credo, di oggettivazione, di non parlare cioè in prima persona, ma di raccontare una storia che riguarda figli di re o capitani, donne che si ubriacano volentieri e monacelle, veleni, spade, mari e la Francia, grande paese in cui accadono cose le più inverosimili: un fratello in Francia può ridare vita a tre colombe già morte.

Ci aiutino i testi a riconoscere tali caratteristiche:

DONNA LOMBARDA

– Amei-me mi, dona Lombarda amei-me mi, amei-me mi.
– O cume mai volì che fassa, che j'ò 'l marì, che j'ò 'l marì?
– Vostro marì, dona Lombarda, féi-lo mürì, féi-lo mürì.
– O cume mai volì che fassa, fè-lo mürì, fè-lo mürì?
– Mi v'musterò d'üna manera d'fèlo mürì, d'fè-lo mürì.
Ant ël giardin darè la caza j'è ün serpentin, j'è ün serpentin.
Piè-je la testa e pöi pistei-la pistei-la bin, pistei-la bin;
E pöi bütei-la ant ël vin néiro, dè-je da beì, dè-je da beì;
Che 'l voss marì ven da la cassa cun tanta sei, cun tanta sei.
– Déi-me dël-vin, dona Lombarda, j'ò tanta sei, j'ò tanta sei.
Coz' j'éi-ve fáit, dona Lombarda? L'è anturbidì, l'è anturbidì.
– El véint marin de l'áutra séira l'à anturbidì, l'à anturbidì.
– Béivi-lo ti, dona Lombarda, béivi-lo ti, béivi-lo ti.
– O cume mai voli che fassa, che j'ò nin sei, che j'ò nin sei?
– L'è për la punta de la mia speja t'lo beverei, t'lo beverei. –
La prima gussa ch'a n'à beivù-ne, dona Lommbarda cámbia colur.
La sgunda gussa ch'a n'à beivù-ne, dona Lombarda ciama 'l consur.
La tersa gussa ch'a n'à beivù-ne, dona Lombarda ciama 'l sotrur.

(Sale-Castelnuovo, Canavese. Cantata da Domenica Bracco).

Traduzione.

– Amatemi me, donna Lombarda, amatemi me (bis). *– Oh come mai volete che faccia, che ho il marito? – Vostro marito, donna Lombarda, fatelo morire. – Oh come mai volete che faccia (per) farlo morire? – Io vi mostrerò una maniera di farlo morire. Nel giardino dietro la casa c'è un serpentello. Pigliategli la testa e poi pestatela, pestatela bene; e poi buttatela nel vino nero, dategli da bere; che il vostro marito vien dalla caccia con tanta sete. – Datemi del vino, donna Lombarda, ho tanta sete. Che ci avete fatto, donna Lombarda? Gli è intorbidato. – Il vento marino dell'altra sera lo ha intorbidato. – Bevilo tu donna Lombarda, bevilo tu. – Oh come mai volete che faccia che non ho sete? – Per la punta della mia spada, tu il beverai. – La prima goccia che n'ha bevuto, donna lombarda cambia colore. La seconda goccia che n'ha bevuto, donna Lombarda chiama il confessore. – La terza goccia che n'ha bevuto donna Lombarda chiama il sotterratore.*

Il primo verso della canzone è pure la prima battuta del dialogo tra l'amante e la donna. Nessun elemento leggiadro o grazioso è presente in questo dialogo, che pure è d'amore. Rapidamente, dati gli ultimi indispensabili consigli alla donna, l'amante compare sulla scena per lasciar posto al marito sicuro vendicatore. Dell'amante non si parlerà più. La colpa o almeno gli effetti della colpa ricadono interamente sulla donna. Tali effetti sono precisati dal narratore che rivolgendosi al pubblico, prende semplicemente atto di quanto è accaduto: donna Lombarda cambia colore, chiama il confessore, chiama chi la seppellisca. Mi pare che questo testo sia un chiaro esempio di canzone narrativa drammaticamente formata come una tragedia in nuce, tale da sollecitare da parte dei cantori in una pubblica esecuzione la rappresentazione almeno schematica degli avvenimenti narrati. Il rapporto tra uomo donna sentito tragicamente come perenne possibilità di errore e di colpevolezza, dà vita al tema più caratteristico e più frequente nel complesso delle canzoni piemontesi.

Giuseppe Cocchiara, nel suo volume *L'anima del popolo italiano nei suoi canti,* Hoepli Milano 1929, chiude il capitolo dedicato al Piemonte, con le seguenti parole: « Ho voluto riportare molti esempi, perché in ognuno di essi l'anima del piemontese si rispecchia con diversità sì, ma con lo stesso ritmo direi. Ed è questo un ritmo

che dà al canto un'impronta originalissima. Popolo più di fatti che di parole è il piemontese: e i suoi canti narrano fatti. Le parole contano poco. Nè si va al di là del necessario. Quel che contano sono i fatti ». In qualche caso una parola sola può rovinare tutto, e da una parola vile quanti fatti tragicamente assurdi possono derivare; può accadere qualcosa che nessuna parola riesce a spiegare: resta il fatto che la parola descrive e la musica grave sottolinea.

La terribile storia del Principe Raimondo nasconde i sentimenti dei tre personaggi che vi agiscono, ma proprio per questo, mi pare, diventa più bella.

GLI ANELLI

Prinsi Raimund si völ maridè, dama gentil l'à fait dimandè.
Da lì dui dì ch'l'à 'vüla spuzà, prinsi Raimund an guera l'è andà
Da lì tre dì che va l'è stè, düca d'Ambò la va tormentè.
– Düca d'Ambò, chitè me castel, se d'no la testa vi fasso cupè. –
Düca d'Ambò l'è stáit dispetus, l'è andáit an piassa da l'induradur.
– Indoradur, fè-me dui anelun, sü la fassun d'cui d'Mariansun. –
Düca d'Ambò, rüvà la matin, l'è andáit a piè so dui anelin;
Pöi dlà d' Paris, pöi dlà da Liun n'in va serchè dël prinsi Raimund.
– Bundì, cerea, sur cavajer, che növe porte dël me castel?
– Bunhe për mi, cative për vui; la vostra dama l'ái fà-je l'amur.
da lì tre dì che vui sì partì, na nöit cun chila su' andáit a dürmì;
Dama gentil, rüvà la matin, m'à regalà-me so dui anelin. –
Prinsi Raimund l'è muntà a caval sensa la brila, sensa stival;
De tant latin lo fà galopè, finha le pere fazia sciapè.
Sua maman d'an sima ai balcun l'à vist venì lo prinsi Raimund.
– O curre, curre, dama gentil, se völe vède 'l vost car marì.
– Che bel prezent j'avrái-ne da fè, me car marì ch'a pössa arlegrè?
Pi bel prezent che vui sápie fè, l'è d' prezentè-je so fiolin bel. –
Prinsi Raimund l'è muntà an castel, l'àn prezentà-je so fiolin bel.
Pia 'l bambin pla testa e pëi pè e giü dla scala l'à fa-lo vulè.
Dama gentil a s'büta e criè: – Prinsi Raimund, coz'j'è-ve mai fè?
– O taz-te, taz-te dama gentil, che n'autertan sarà fait a ti. –
Taca la dama al pnass dël caval, fa dè dui vir anturn al palass.
S'tüte le rive, an tüti i büssun ai cur ël sang dla Mariansun.
Dama gentil a s'büta a gemì: – O përchè tant völi fè-me sufrì?
Coz'ành-ne fà-ve 'l vost bel fiolin e vostra spuza, de fè-je mürì?
– O taz-te, taz-te, dama gentil; coz'ás-tu fáit dëi dui anelin?
– Piè la ciav dël me cofonin, là truverei vos dui anelin: –
An bel drüviend ël so cofonin, i dui anlin fazio din din.

J'è-lo ansün médic an cust pais, ch' pössa guarì la dama gentil?
– Mi na podria mai pi guarì, fin che vedéissa me fiolin vif;
Me fiolin vif lo vëdo pa pi, ansem a chiel vöi möre dco mi. –
Prinsi Raimund a ranca la spa, an mez al cör a s'lè bin piantà.
– Për üna lenga ch'a m'à tradì, a l'è tra tre ch'a venta mürì! –

(*Sale-Castelnuovo, Canavese.* Cantata nella mia casa paterna in Villa-Castelnuovo da Domenica Bracco di Sale-Castelnuovo, nell'autunno 1855).

Traduzione.

Principe Raimondo si vuol maritare, dama gentile ha fatto domandare (in sposa). Di lì a due dì che l'ebbe sposata, principe Raimondo in guerra andò. Di lì a tre dì che fu partito, duca d'Ambò va a tormentarla (la sposa). – Duca d'Ambò, lasciate il mio castello, se no, la testa vi faccio tagliare. – Duca d'Ambò fu dispettoso, andò in piazza dal doratore. – Doratore, fatemi due anelloni, sulla foggia di quelli di Mariansun. – Duca d'Ambò, arrivato il mattino, andò a prendere i suoi due anellini; poi di là da Parigi, poi di là da Lione ne va in cerca del principe Raimondo. – Buondì, signoria, signor cavaliere, che nuove portate dal mio castello? – Buone per me, cattive per voi; la vostra donna, amoreggiai con lei. Di lì a tre dì che voi partiste, una notte con lei andai a dormire; dama gentile, quando fu il mattino, m'ha regalato i suoi due anellini. – Principe Raimondo montò a cavallo senza la briglia, senza stivali; tanto presto lo fa galoppare, fin le pietre faceva fondere. La sua madre dalla cima dei balconi vide venire il principe Raimondo. – Oh! correte, correte, dama gentile, se volete vedere il vostro caro marito. – Che bel presente avrò io da fargli, che il mio caro marito possa rallegrare? – Il più bel presente che voi sappiate fargli, gli è di presentargli il suo bel figliolino. – Principe Raimondo montò in castello; gli presentarono il suo bel figliolino. Piglia il bambino per la testa e per i piedi e giù dalla scala lo fece volare. Dama gentile si mette a gridare: – Principe Raimondo, che avete mai fatto? – Oh! taci, taci, dama gentile, che altrettanto sarà fatto a te. – Lega la dama alla coda del cavallo, fa dar due giri intorno al palazzo. Su tutte le rive, in tutti i cespugli ci corre il sangue della Mariansun. Dama gentile simette a gemere: – Oh! perché volete farmi tanto soffrire? Che v'hanno fatto il vostro bel figliolino e la vostra sposa per farli morire?– Oh! taci, taci, dama gentile; che hai tu fatto dei due anellini? – Pigliate le chiavi del mio cofanello, là troverete i vostri due anellini. – In aprendo il suo cofanello, i due anellini facevano din din. – C'è nessun medico in questo paese che possa guarire la dama gentile? – Io non potrei mai più guarire, finchè non vedessi il mio figliolino vivo; il mio figliolino vivo non lo vedo più, insieme con lui voglio morire anch'io. – Principe Raimondo trae la spada, in mezzo al cuore se la piantò. – Per una lingua che m'ha tradito, gli è in tre che bisogna morire! –

Non mi pare sia facile trovare canzone in cui più che in questa si possa riscontrare una costruzione teatrale. La funzione del narratore è qui ridotta all'indispen-

sabile e sarebbe figurativamente risolvibile, solo che i tre grandi protagonisti di questa storia agissero su di un palcoscenico.

Quasi in contrapposizione al tema di amore e dolore abbiamo una ricca testimonianza di canzoni di amor felice, talvolta con una nota malinconica che aggiunge grazia all'intero componimento, come nel caso della rondinella importuna.

LA RONDINE IMPORTUNA

Jer séira, l'áutra séira mi j'era già a dormire,
M'sun ricordà dl'amure, mi sun turnà a vestire.
Mi vado pian pianino a cà dla mia signura,
I 'l l'ái trovà nel letto, ch'a la dormiva sula.
Mi l'ái donà-je ün bácio, la bela non sentiva;
I l'ái donà-j-ne ün altro: – Oimì, ch'i sun tradia!
– No, no, sei pa tradia, mi sun pa ün traditure,
Mi sun cul giuvineto, ch'a v' porta ün grand amure.
– Si sei cul giuvineto, di duve sei passato?
– Per cula finestrina, che vui m'avì 'nsegnato.
– Si sei cul giuvineto, cugè-ve sì da banda,
Farem l'amure insieme fin ch'la rundlina a canta.
– O rundolina bela, tu sei na traditura,
Canti l'alba del giurno ch'a l'era pa 'ncur ura! –

(*Salo-Castelnuovo, Canavese.* Dettata da Teresa Croce).

(*L'idioma in cui questa canzone è composta è poco o punto dialettale. La traduzione italiana sarebbe quindi superflua, e si tralascia*).

Altre volte il bel galante va o arriva da lontano: va in Francia dove trova Zolicoeur la fanciulla per lui; non sapeva di attenderlo in una piazza, nè lui sapeva di incontrarla; resta il fatto che fanno l'amore subito sulle colline, dove ci sono le erbette fini. Altre volte il galante arriva da lontano dalla Francia stessa; è figlio del Re di Francia e presentandosi ad una fanciulla senza dichiarare la sua regalità la rapisce e soltanto quando arriva fra i suoi soldati la bella si rende conto della fortunata scelta. In queste canzoni d'amore ricorre spesso l'espressione: « figlio del re »; figlio del re come anche Pasolini nel suo volume sulla poesia popolare italiana spiega, è espressione che equivale ad amante. Chiamare figlio del re

l'amante significa voler nobilitare la figura del giovane che vincerà la resistenza della donna e spesso la sua verginità. Scriveva in proposito il D'Ancona: « Al signor Smith che dimandava a una ripetitrice di canti popolari perchè mettesse le roi Luis anche dove doveva starci il nome del caro amante, essa rispondeva: *Nous avons l'habitude de mettre les rois dans les chansons: ça les rend plus brillantes* ».

Spesso a contrastare l'amore felice c'è un caso nuovo e importante, che coglie di sorpresa: la guerra e la partenza dell'amante o dello sposo. È difficile riscontrare elementi di protesta seria; si trova sparso in molte canzoni il dolore per la partenza, sempre però superato dal dovere o dalla necessità di andare alla guerra. La canzone del disertore che il Nigra riporta nel suo canzoniere, pare sia di derivazione francese, pur avendo caratteristiche proprie. Se però si considera che di questa canzone si è perduto la musica, come pure si è perduto la musica delle pochissime altre canzoni di argomento consimile, ci viene spontaneo domandare se non sia il ritegno dei trasmettitori orali della tradizione popolare cui si aggiunge quello dei raccoglitori, a tenere in ombra il tema dell'opposizione alla guerra; oppure se non sia stato piuttosto il popolo piemontese lontano dall'esprimere una qualche protesta. Per contro si hanno bellissimi esempi di figure eroiche e fra queste la più poetica è quella del barone Federico di Leutrum piemontesizzato in Baron Litron. Costantino Nigra dedica alcune bellissime pagine a questa canzone; così esordisce: « Ecco una canzone che fa onore al popolo che la canta e al prode soldato che la inspirò... La canzone popolare sul barone di Leutrun non è senza interesse per la storia d'Italia e d'Alemagna. Narra essa la morte di un illustre tedesco, fatto italiano per i vincoli che lo strinsero alla reale dinastia piemontese, per la bandiera sotto cui militò, per le vittorie riportate sui nemici dell'italica libertà. Forse senza il canto popolare sarebbero rimaste ignorate le circostanze che accompagnarono le ultime ore di vita del prode capitano svevo ».

IL BARONE DI LEUTRUM

An drin Türin a j'è dij cunt, a j'è dij cunt e de le dáime,
E de le dáime e dij barun, pianzo la mort d' barun Litrun.
Signur lo re, quand l'à savù, ch' barun Litrun l'era malavi,
Cmanda carosse e carossè, barun Litrun l'è andà trovè.
Quand l'è rüvà a Madona dl'Olm, prima d'intrè 'nt la sità d' Cuni,
Tuco trumbëte, sparo canun, për ralegrè barun Litrun.
Signur lo re, quand l'è stáit là: – Barun Litrun, cum'a la và-la?
– Sta maladia j'ò da mürì, j'ò pi speransa de guarì. –
Signor lo re s'a j'à bin dit: – Barun Litrun, fa-te corage;
Mi te darù dl'or e dl'arzan, mi te farù prim general.
–O s'a j'è pa nè or nè arzan, che mai la mort l'ábia për scüza.
J'è pa nè re nè general, che mai la mort j'ábia risguard.
– O dí-me ün pò, barun Litrun, o vös-tö nen che ti batezo?
Faria vnì 'l vësco d' Türin, mi serviria për to parin. –
Barun Litrun s'a j'à bin dit: – Sia ringrassià vostra corunha.
Mi pöss mai pi rüvè a tan; o bun barbet, o bun cristian.
– O dì-me ün po' s' t'ái da mürì, o duva vös-tö ch'a t' sutero?
Ti farù fè na cássia d'or, ti farù fè d'ün grand onur.
– Mi lasserù për testament, ch'a mi sutero an val d' Lüzerna;
An val d' Lüzerna a m' sutraran, duva 'l me cör s'arpoza tan. –
Barun Litrun a l'è spirà; piurè, barun, piurè vui, dáime,
Sunè le cioche, sparè i canu, ch'a l'è spirà barun Litrun!

(*Cuneo*. Cantata da un sonatore mendico di Cuneo).

Traduzione.

In dentro Torino c'è dei conti c'è dei conti e delle dame, e delle dame e dei baroni, piangon la morte di baron Lodrone. Signor lo re quand'egli ha saputo che baron Lodrone era malato, comanda carrozze e cocchieri, baron Lodrone è andato a trovare. Quand'è arrivato alla Madonna dell'Olmo, prima d'entrare nella città di Cuneo, toccan trombette, sparan cannoni per rallegrare baron Lodrone. Signor lo re, quand'egli è stato là: – Baron Lodrone, come la va? – Sta malattia, io n'ho a morire, non ho più speranza di guarire. – Signor lo re gli ha detto: – Baron Lodrone, fatti coraggio; io ti darò dell'oro e dell'argento, io ti farò primo generale. – Oh! non v'è nè oro nè argento, che mai la morte abbia per iscusa! Non v'è nè re, nè generale, che mai la morte gli abbia riguardo! – Oh! dimmi un po', baron Lodrone, oh! non vuoi che ti battezziamo? Farei venire il vescovo di Torino, io ti servirei da padrino. – Baron Lodrone gli ha ben detto: – Sia ringraziata vostra corona; giammai non poss'io arrivare a tanto. O buon barbetto, o buon cristiano. – Oh! dimmi un po', se tu hai da morire, oh! dove vuoi tu che ti sotterrino? Ti farò fare una cassa d'oro, ti farò fare un grande onore. – Io lascerò per testamento, che mi sotterrino in val di Luserna; in val di Luserna mi sotterreranno, dove il mio cuore si riposa tanto. – Baron Lodrone è spirato, piangete, baroni, piangete voi, dame! Sonate le campane, sparate i cannoni, che è spirato baron Lodrone.

Per maggior chiarezza si tenga conto che il Capitano era protestante, in dialetto *barbet,* e per questa ragione il re Carlo Emanuele III gli domanda se vuole essere battezzato; e per la stessa ragione il barone chiede di essere sepolto in Val Luserna, in zona Valdese (1).

Sarebbe giusto chiudere questa nota antologica con la canzone forse più bella, l'unica ricchezza forse di quel suonatore mendico che ce l'ha tramandata, se non avessi trascurato fin qui la canzone comica e satirica. Bisogna dire che il canzoniere del Nigra non è sufficiente a descrivere in tutta la loro ampiezza i motivi che divertirono il popolo subalpino. Se osserviamo le canzoni del Padre Ignazio Isler, composte nella prima metà del 700, troviamo esempi illuminanti. Si osservi solo qualche verso di questa canzone intilotata *Contrasto* (in altre edizioni *Dialogo*) tra un marito stitico e sua moglie *lubrica di corpo.* Così si esprime il marito:

Agiut, cara Mojè, chi peus pi nèn caghè Pr sfòrs ch'i fassa; ...

« *Aiuto, cara moglie, che non posso più cacare, per sforzi ch'io faccia; ...* »

al che la moglie risponde:

Emi, me car Marì, I peus pa pi tni Ch'tut m' scapa; ...

« *Ed io, caro marito, non posso più tenere, che tutto mi scappa; ...* »

Il seguito di questo dialogo può immaginare il lettore come fantasiosamente ancora fiorisca. Ora sorprende

---

(1) La formazione del canto è senza dubbio contemporanea del fatto, e deve quindi risalire all'epoca della morte di Leutrun, che fu, come la storia ci insegna, il 16 maggio 1755.

La datazione delle altre canzoni è invece impossibile. Si può soltanto dire che nella forma in cui sono giunte a noi, hanno caratteristiche sei-settecentesche. Caduto il canto secondo il modo gregoriano anche presso il popolo incolto, inconsciamente si trasformano le melodie, anche se in talune, come in *Donna Lombarda,* permane riconoscibile un sostrato medioevale. Si può dire, genericamente, che la canzone popolare, a prescindere da quella riferita a fatti storici particolari, è a-storica, e conserva le caratteristiche formali più vicine all'epoca in cui è stata trascritta.

l'assoluta mancanza di simili componimenti nel canzoniere del Nigra. Ci sono le tre comari de La Tor che vanno al mercato di Saluzzo si ubriacano ed hanno un difficile ritorno in groppa al cavallo; c'è il pidocchio che in viaggio per Roma cade, si fa male, è moribondo, arriva il prete per gli ultimi Sacramenti, ma non sa resistere al suo istinto e morde l'ultimo suo benefattore proprio nella *cirià;* è dunque scomunicato e non può essere assolto. C'è ancora una abbondante galleria di preti monache e frati su cui scherza con mano leggera un popolo fedele; voglio dire un popolo che non inventa la satira tanto meno la satira politica, ma crea un divertente trattenimento su personaggi tipici, valga ad esempio il Fra Pataloch.

1 « Cosa fasto lì fratin, cosa fasto lì frantin
giù dla scala d'la mia crota, tic e tic toc,
giù dla scala d'la mia crota? » tic e tic toc,
Fra Pataloc!

2 « J confesso la tua moger, j confesso la tua moger,
ch'a la sta molto male, tic e tic toc,
ch'a la sta molto male! » tico e tic toc,
Fra Pataloc!

3 Dop d'avejla confessà, dop d'aveila confessà,
fratocin ciama la paga, tic e tic toc,
fratocin ciama la paga, tic e tic toc,
Fra Pataloc!

4 A l'à pià la bara d' l'uss, e l'à pià la bara d' l'uss,
a la daila su la ciriola, tic e tic toc,
a la daila su la ciriola, tic e tic toc,
Fra Pataloc!

5 Fratocin s'na va al convent, fratocin s'na va al convent,
con la ciriola ch'à cola, tic e tic toc,
con la ciriola ch'à cola, tic e tic toc,
Fra Pataloc!

6 « Cosa l'asto fait fratin, cosa l'asto fait fratin,
chi t'à rot la cirigheta, tic e tic toc,
chi t'à rot la cirigheta? » tic e tic toc,
Fra Pataloc!

7 « An sonand ël matutin, an sonand ël matutin,
a l'è venume 'l batocc an s'la testa, tic e tic toc
a l'è venume 'l batocc an s'la testa », tic e tic toc
Fra Pataloc!

8 « A sarà peui pa ël batocc, a sarà peui pa ël batocc,
a sarolo ël marì de la bela, tic e tic toc,
a sarolo ël marì de la bela », tic e tic toc,
Fra Pataloc!

1 « *Cosa fai lì fraticello, cosa fai lì fraticello,*
al fondo della scala della mia cantina? »

2 « *Confesso tua moglie, confesso tua moglie*
che sta molto male »

3 *Dopo averla confessato, dopo averla confessata,*
fraticello chiede la paga.

4 *Ha preso la sbarra dell'uscio, ha preso la sbarra dell'uscio,*
gliel'ha data sulla tonsura.

5 *Fraticello se ne va al convento, fraticello se ne va al convento,*
con la tonsura che cola.

6 « *Cos'hai fatto fraticello, cos'hai fatto fraticello,*
chi t'ha rotto la tonsura? »

7 « *Suonando il mattutino, suonando il mattutino*
m'è venuto il battocchio sulla testa »

8 « *Non sarà poi il battocchio, non sarà poi il battocchio,*
sarà il marito della bella.

(Questa canzone non è compresa nella raccolta del Nigra, la traduzione quindi, diversamente dalle altre è mia).

Le canzoni qui riportate sono state scelte fra quelle di cui si conosce ancora la musica. Questa scelta è determinata da un principio generale a mio parere valido: che non si debba parlare di canzone popolare come poesia popolare, cioè come genere letterario, ma si debba invece tener presente, costantemente, la musica.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Costantino Nigra, *Canti Popolari del Piemonte*, Torino, 1888.

Giuseppe Ferraro, *Canti popolari monferrini*, Torino, 1870.

Giuseppe Ferraro, *Canti popolari del Basso Monferrato*, Palermo 1888.

Leone Sinigaglia, *36 vecchie canzoni popolari del Piemonte*, Milano, Ricordi, 1957. Ristampa dell'edizione di Lipsia del 1914.

Leone Sinigaglia, *24 vecchie canzoni popolari del Piemonte*, Milano, Ricordi, 1956.

Alfredo Nicola, *Veje cansôn popolar piemonteise*, Torino, Ij Brandé n. 38.

GIOVANNI MORETTI

Teatro dialettale piemontese: bibliografia

Un profilo bibliografico, sia pure sintetico, del teatro piemontese deve astenersi anzitutto dall'includere quelle composizioni che, benché nate in Piemonte, ne sono in realtà estranee perché non scritte in dialetto o non fatte per l'azione scenica. Tale è il caso delle ' Laudi ' composte in pieno '300 o delle quattrocentesche rappresentazioni sacre di San Dalmazzo, Sordevolo, Revello, cui l'uso della lingua italiana affianca alle più tarde ' Passioni ' biellesi e canavesane.

In effetti è a Giovan Giorgio Alione, vissuto tra il 1460 e il 1521, che si deve il primo organico teatro regionale, sia pure imbastardito dal ricorso ad altri dialetti o al latino maccheronico. Lo stesso accade, nel 1556, alla *Commedia Pastorale* di Bartolomeo Brayda (nato a Sommariva Bosco e investito d'importanti cariche pubbliche) e, nel 1608, a *La Margarita* del saviglianese Marc'Antonio Gorena ove le parti in piemontese s'alternano ad altre in veneziano e italiano. A Carlo Emanuele I si deve invece il *Cloridoro* (o, com'è impropriamente chiamato, *Cloridone*) in cui l'eloquio nostrano è affidato a Canette, un Arlecchino naturalizzato.

A cavallo fra i due secoli sta il *Gelindo*, mentre alla fine del '600 — benché edito solo nel 1784 — si pone *'L Cont Piolet* di Carlo Giambattista Tana, la cui vena saporosa meritò l'apprezzamento del Croce. Al 1767 risale *Mônssù Sarus* o *I matrimoni a la moda*, del notaio Reviglio di Scarnafigi, e a un decennio più tardi *Il notaio onorato*, *L'Adelasia* e *L'Adelaide*, giocati — con esito mediocre — sul consueto scambio fra dialetto e madrelingua. Pure anonime sono *La fera 'd Môncalé*, del 1784, e il *Sôr Pomponi, o 'l segretari 'd Comunità*, del 1800, mentre *La festa 'dla pignata*

osia Amour e convenienssa (del 1804) s'illustra, per così dire, del nome di Carlo Casalis. Nello stesso anno esce anche *L'Artaban bastônà* del polemico ed estroso Edoardo Calvo, che va incluso per la forma nel repertorio dialettale ma che non è una vera e propria commedia sebbene non manchi di vigore letterario.

A questa preistoria, fa seguito una intensa fioritura incentrata, a metà secolo, sulla figura e l'azione di Giovanni Toselli. Convinti e sospinti dal suo fervore la promuovono e assecondano autori cui il teatro dialettale deve ancor oggi la sua fama e che è inutile qui enumerare. Da Zoppis a Pietracqua, da Leoni a Bersezio e agli epigoni novecenteschi, è un teatro che sfiora tutti i generi, i sereni e gli amari, gli scontrosi e gli irati, i ridanciani e i pettegoli.

LUCIANO TAMBURINI

OPERE GENERALI

1868 - MINA, S. Canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura subalpina (*Torino, Vercellino, 1868*).

1869 - GUELPA, L. Sulle canzoni piemontesi e cenni storici sulla letteratura piemontese dell'avv. Stefano Mina (*Torino, Bottero, 1869*).

1897-98 - Letterati ed artisti piemontesi (in: *Natura e Arte 1897-98, p. 39 sgg.*).

1924 - COLLINO, L. Storia della poesia dialettale piemontese (*Torino, Paravia, 1924*).

1925 - MUSA subalpina (*Torino, Giani, 1925*).

1948 - CAORSI, G. (Gigi Cane). Il teatro piemontese (in: *Il Dramma, 15 aprile 1948*, n. *57-59, p. 191-194*).

1948 - GETTO, G. Piemonte in poesia (*in: Nuova Antologia, aprile 1948, fasc. 1768, p. 438-448*).

1954 - MICHELOTTI, G. Voce "Piemontese, Teatro dialettale" (in: *Enciclopedia dello spettacolo, VIII, Roma, Le Maschere, 1961*).

1960 - PACOTTO, G. (Pinin Pacot). La letteratura piemontese (in: *Storia del Piemonte. Torino, Casanova, 1960, vol. II, p. 963-1035*).

1965 - ZORZI, L. Notizia sul teatro piemontese dei primi secoli (in: *Comunità, maggio 1965, p. 75-86*).

GIOVAN GIORGIO ALIONE

1601 - ZANGRANDI, V. (Prefazione alle opere dell'Alione) (*Asti, 1601*).

1614 - DELLA CHIESA, F. A. Catalogo degli scrittori piemontesi (*Torino, Stamp. de' Cavalieri, 1614*).

1667 - ROSSOTTI, A. Syllabus scriptorum Pedemontanorum (*Mondovì, 1667*).

1774 - MOLINA G. A. Notizie storiche profane della città d'Asti (*Asti, F. Pila, 1774*).

1817 - GRASSI, S. Storia della città d'Asti (*Asti, F. Pila, 1817*).

1835 - ALUFFI, A. Memoria letta in occasione del solenne aprimento della Accademia filarmonico-scientifico-letteraria della Città di Asti (*Asti, Garbiglia, 1835*).

1836 - BRUNET, J. CH. Poésies françoises de J. J. Alione (d'Asti) composées de 1494 à 1520 (*Paris, Silvestre, 1836*). "Notice biographique sur Alione", p. 5-51.

1839 - DE ROLANDIS, G. M. Notizie sugli scrittori astigiani (*Asti, Garbiglia, 1839*).

1840 - VALLAURI, T. Della vita e delle opere di Giovanni Giorgio Alione, da Asti, poeta del sec. XV (in: *Gazzetta Piemontese, 12-13 febbraio 1840, n. 35-36*).

1852 - DELEPIERRE, O. Macaronéana ou melanges de littérature macaronique des différents peuples de l'Europe (*Paris, Crapelet, 1852, p. 73-85*).

1864 - TOSI, P. A. Maccheronee di cinque poeti italiani del sec. XV (*Milano, Daelli, 1864, p. 71-75*).

1865 - TOSI, P. A. Commedia e farse carnovalesche nei dialetti astigiano, milanese e francese misti con latino barbaro, composte sulla fine del sec. XV da Gio. Giorgio Alione (*Milano, Daelli, 1865*). Introduzione, p. VII-XIV.

1865 - VASSALLO, C. Intorno alla vita ed alle poesie di Giovan Giorgio Allione astigiano. Osservazioni critiche (*Asti, Paglieri, 1865*).

1874 - MANNO, A. Il tesoretto di un bibliofilo piemontese (in: *Curiosità e ricerche di storia subalpina. Torino, Bocca, 1874, vol. I, p. 749-758*).

1884 - GORRINI, G. Il Comune astigiano e la sua storiografia. Saggio storico-critico. (*Firenze, Ademollo, 1884*). "G. G. Alione e i suoi tempi", p. 240-241 e 261-277.

1888 - GABOTTO, F. Francesismo e antifrancesismo in due poeti del Quattrocento (Panfilo Sassi e Giorgio Alione) (in: *Rassegna emiliana, 1888 [I], fasc. V, p. 22-40*).

1888 - GABOTTO, F. - BARELLA, D. La poesia macaronica e la storia del Piemonte sulla fine del sec. XV (*Torino, La Letteratura, 1888, p. 71 sgg.*).

1888 - ZANNONI, G. I precursori di Merlin Cocai. Studi e ricerche (*Città di Castello, S. Lapi, 1888, p. 87 sgg.*).

1889 - COTRONEI, B. Le farse di G. G. Alione (*Reggio Calabria, Siclari, 1889*).

1890 - VASSALLO, C. Un nuovo documento intorno al poeta astigiano Gian Giorgio Alione (in: *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino, 7 dicembre 1890, XXVI, p. 171-195*).

1893 - GABOTTO, F. Lo stato sabaudo da Amedeo VIII a Emanuele Filiberto (*Torino, Roux, 1893, vol. II, p. 461 sgg.*).

1899 - GABOTTO, F. La vita in Asti al tempo di G. G. Alione (*Asti, 1899*).

1900 - GIACOMINO, C. La lingua dell'Alione (in: *Archivio glottologico italiano, 1900, XV, n. 3, p. 403-410 e n. 4, p. 411-448*).

1910 - VALENTE, U. La francofilia nelle poesie di G. G. Alione (in: *Fanfulla della Domenica, 8 maggio 1910, XXXII, n. 19, p. 3 sgg.*).

1911 - SANESI, *I.* La Commedia (*Milano, Vallardi, 1911, p. 390-398*).

1923 - COMUNE, F. E. Vocaboli dialettali piemontesi di un tempo (1440-1880) raccolti e commentati con cenni storici e curiosità etimologiche (dall'astese G. G. Alione all'astese A. Brofferio) (*Sanremo, Conti e Gandolfi, 1923*).

1923 - MIGNON, M. Le théâtre italien à Lyon (in: *Etudes sur le théâtre français et italien de la Renaissance. Paris, Champion, 1923, p. 65-70*).

1923 - TERRACINI, B. A. Arte e storia dei canti popolari piemontesi (in: *Arte e Vita, 1923, IX, n. 3, p. 105*).

1924 - TONELLI, L. Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri (*Milano, Modernissima, 1924*). Cap. III: La rappresentazione popolaresca. La farsa, p. 191-196.

1925 - MORTIER, A. Un drammaturge populaire de la Renaissance italienne (*Paris, 1925, p. 70 e 225*).

1929 - MARANZANA, M. Les chansons françaises de Giovan Giorgio Alione poète astesan du XV siècle... avec introduction et notes littéraires et historiques (*Milan, Signorelli, 1929*). "Les œuvres. La vie et le procès de G. G. Alione", p. 5-21.

1929 - TOFFANIN, G. Il Cinquecento (*Milano, Vallardi, 1929, p. 338*).

1938 - APOLLONIO, M. Storia del teatro italiano (*Firenze, Sansoni,* 1938, vol. I, p. 268).

1938 - PAOLI, U. E. Edizioni di poeti maccheronici (in: *Convivium, luglio-agosto 1938 [X], p. 439-454*).

1953 - BOTTASSO, E. Giovan Giorgio Alione: L'opera piacevole (*Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1953*). Introduzione, p. VII-LXXIX.

1954 - D'AMICO, S. *Voce*: Alione *in*: Enciclopedia dello Spettacolo I, (*Roma, Le Maschere, 1954*).

1959 - BORLENGHI, A. Commedie del Cinquecento (*Milano, Rizzoli, 1959, vol. II, p. 851-853*).

1960 - ASOR ROSA, A. *Voce*: Alione *in*: Dizionario biografico degli italiani (*Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1960, vol. II*).

1963 - TOSI, P. A. Notizie biografiche e bibliografiche di tre poeti maccheronici del sec XV raccolte e pubblicate da P. A. Tosi (*Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1963*).

BARTOLOMEO BRAYDA

1841 - VALLAURI, T. Storia della poesia in Piemonte (*Torino, Chirio e Mina, 1841, vol. I, p. 232*).

1908 - CARRARA, E. La poesia pastorale (*Milano, Vallardi, 1908, p. 312*).

CARLO EMANUELE I

1891 - GABOTTO, F. Un principe poeta (*Torino, Bocca, 1891, p. 14 sgg.*).

1930 - ANGLOIS, L. Il teatro alla Corte di Carlo Emanuele I di Savoia (*Torino, Bairati, 1930, p. 19-35*).

IL GELINDO

1896 - Il Gelindo. Dramma sacro piemontese della Natività di Cristo. Edito con illustrazioni linguistiche e letterarie da Rodolfo Renier (*Torino, Clausen, 1896*).

1926 - BURONZO, V. Al Teatro Rossini rappresentazione del Gelindo (in: *Convivium, 1926, p. 68*).

1934 - OSELLA, G. Il Gelindo (in: *Convivium, 1934* [*VI*], *n. 1, p. 62-68*).

1942 - Le sacre rappresentazioni italiane. Raccolta di testi dal sec. XIII al sec. XVI a cura di Mario Bonfantini (*Milano, Bompiani, 1942*). "Il teatro dialettale: il Gelindo". Introduzione a p. 838-839.

1957 - MUSUMARRA, C. La sacra rappresentazione della Natività nella tradizione italiana (*Firenze, Olschki, 1957, p. 17-19*).

1960 - BACCOLO, L. Introduzione a una riduzione del Gelindo (in: *Il Dramma, dicembre 1960, p. 29-31*).

CARLO GIAMBATTISTA TANA

1883 - DORI, P. T. Edoardo Calvo poeta torinese (*Torino, Casanova, 1883*). [Notizie sul Tana e la sua opera a p. 40 sgg.].

1947 - CROCE, B. Note sulla letteratura italiana del '700 (in: *Quaderni della Critica, marzo 1947, n. 7, p. 30-40*).

1956 - FASSÒ, L. Teatro del Seicento (*Milano, Ricciardi, 1956*). [Introduzione alla commedia a p. 1119-1121].

1957 - NEBIOLO, G. G. B. Tana. Il Conte Pioletto. Introduzione (*Torino, 1957*).

EDOARDO IGNAZIO CALVO

1804 - L'Amicizia alla tomba di Edoardo Calvo (*Torino, Stamperia Nazionale, 1804*).

1847-48 - BROFFERIO, A. Vita e opere di E. Calvo con poesie inedite dello stesso autore (in: *Museo scientifico, letterario ed artistico, 1847-48*).

1853 - BIONDELLI, B. Saggio sui dialetti gallo-italici (*Milano, 1853, p. 558, 612, 654*).

1860 - BROFFERIO, A. I miei tempi (*Torino, Tip. Nazionale, 1860, vol. XVI, cap. 130*).

1865 - ROCCA, L. Poësie dël medich E. Calvo (*Turin, Moretti, 1865*). "Prefassiôn biografica", p. 5-9.

1874 - MANNO, A. Il tesoretto di un bibliofilo piemontese (in: *Curiosità e ricerche di storia subalpina, Torino, Bocca, 1874, vol. I, p. 730-731*).

1882 - ROCCA, L. Faule e poesie varie d'E. Calvo precedue da la vita dl'autor. Neuva edission ilustrà (*Turin, Libreria dle famije, 1882*).

1883 - DORI, P. T. Edoardo Calvo poeta torinese (*Torino, Casanova, 1883*).

1891 - RENIER, R. Adramiteno (*Genova, Tip. Sordo-Muti, 1891, p. 21-22*).

1894 - AGOSTINETTI, T. Edoardo Calvo (in: *'L Birichin, Torino, 1894*).

1901 - CALVO, E. Poesie piemontesi. Edizione centenaria definitiva a cura di L. De Mauri (*Torino, Libreria Antiquaria patristica, 1901*).

1901 - LOMBARDO, G. M. Le poesie piemontesi di E. Calvo (in: *Gazzetta del Popolo della Domenica, 18 agosto 1901, p. 260-261*).

1903 - EBRANCI, R. E. Calvo e l'opera sua (*Asti, 1903*).

1905 - AGOSTINETTI, T. - ARMANDO, V. Per il primo centenario della morte di E. Calvo. Spigolature di due amici del dialetto e delle memorie torinesi (*Torino, 1905*).

1913 - MAZZONI, G. L'Ottocento (*Milano, Vallardi, 1913, p. 950*).

1928 - COSTA, N. E. Calvo. Il poeta e i suoi tempi (*Torino, Mittone, 1928*).

1930 - CALVO, E. I. Tutte le poesie piemontesi. Introduzione di N. Costa; in appendice lo studio biografico di A. Brofferio. A cura e con note di G. Pacotto e A. Viglongo (*Torino, Selp, 1930*).

L'800 E IL '900

a) *Opere generali.*

1880 - MOLINERI, G. C. I teatri (*Torino, Ricordo dell'Esposizione Naz. di belle arti, 1880, p. 492-494*).

1886 - GHIRARDI, G. B. Giovanni Toselli e il teatro piemontese (in: *Illustrazione Italiana, 31 gennaio 1886, p. 89-92*).

1887 - MILONE, T. Memorie e documenti per servire alla storia del Teatro Piemontese (*Torino, La Letteratura, 1887*).

1890-91 - ORSI, D. Il teatro in dialetto piemontese. Studio critico. Vol. I: Introduzione. La letteratura drammatica dialettale piemontese prima dell'anno 1859.
Vol. II: Primi passi (marzo 1859 - marzo 1862).
Vol. III: L'età dell'oro (marzo 1862 - febbraio 1869) (*Milano, Civelli, 1890-91*).

1895 - ORSI, D. Eraldo Baretti e il teatro piemontese (*Milano, Ricordi, 1895*).

1898 - BERSEZIO, V. La commedia piemontese (in: *Gazzetta del Popolo, 1898, n. 220-309*).

1898 - ORSI, D. "Monssù Travet" e la commedia in Piemonte (in: *Le arti, le scienze, la storia, le lettere in Piemonte. Primo Cinquantenario dello Statuto italiano. Torino, Streglio, 1898, p. 101-134*).

1898 - Settimo centenario della fondazione di Cuneo. XII: D. Orsi: Giovanni Toselli e il teatro piemontese (*Torino*, Roux Frassati, *1898, p. 463-506*).

1900 - LYONNET, H. Le théâtre en Italie (*Paris, Ollendorff, 1900*); "Le théâtre piémontais" *p. 376-378.*

1901 - COSTETTI, G. Il teatro italiano nel 1800 (Indagini e ricordi). (*Rocca San Casciano, Cappelli, 1901, cap. IV*).

1911 - FALDELLA, G. Certificato d'esistenza in vita del teatro piemontese (in: *"Piemonte", 20 aprile 1911*).

1914 - CROCE, B. Vittorio Bersezio e il teatro piemontese (in: *La letteratura della nuova Italia. Bari, Laterza, 1914, vol. I, p. 139-150*).

1917 - DEABATE, G. Un teatro patriottico (in: *La lettura, 1° dicembre 1917, p. 922-927*).

1919 - Giacinta Pezzana e il teatro piemontese (in: *La lettura, 1° dicembre 1919, p. 854-858*).

1928 - CASTELLINO, O. Poesia dialettale (in: *Torino. Guida della città attraverso i tempi, le opere, gli uomini. Torino, Bona, 1928, p. 377 sgg.*).

1928 - DROVETTI, G. Propaganda teatrale piemontese per la resistenza e la vittoria (in: *Torino, novembre 1928, p. 792 sgg.*).

1950 - D'AMICO, S. Storia del teatro drammatico. Vol. III: L'Ottocento. Il teatro dialettale (*Milano, Garzanti, 1950, p. 344-348*).

1956 - DROVETTI, G. Storia del teatro piemontese (*Torino, Rattero, 1956*).

1960 - ZANOTTI, G. Sotto il cielo di Torino (*Torino, SEI, 1960*). "Giovanni Toselli e il teatro dialettale piemontese", *p. 138-147*.

1961 - MICHELOTTI, G. Il teatro a Torino (*Torino, Rattero, 1961, p. 21-32*).

1966 - TAMBURINI, L. I teatri di Torino. Storia e cronache (*Torino, Edizioni dell'Albero, 1966*) (in corso di pubblicazione).

b) *Autori singoli.*

FULBERTO ALARNI (Alberto Arnulfi).

1926 - Tre commediografi piemontesi. E. Angonoa. F. Alarni (*Torino. off. Grafica Bodoniana, 1926*).

VITTORIO BERSEZIO.

1880 - SARTI, T. I rappresentanti del Piemonte e d'Italia nelle tredici legislature del regno (*Roma, Paolini, 1880, p. 150-152*).

1888 - COSTETTI, G. Il libro delle confessioni (*Roma, Tip. Camera Deputati, 1888, p. 21-22*).

1890 - SARTI, T. Il parlamento subalpino e nazionale. Profili e cenni biografici (*Terni, Tip. Ed. dell'Industria, 1890, p. 108-109*).

1898 - ORSI, D. "Monssù Travet" e la commedia in Piemonte (*Torino, Streglio, 1898*).

1899 - DEABATE, G. Vittorio Bersezio (in: *Gazzetta del Popolo della Domenica, 16 luglio 1899, p. 226-227*).

1900 - Alla memoria di Vittorio Bersezio [articoli di vari autori] (in: *Gazzetta del Popolo della Domenica, 11 febbraio 1900, p. 41-46*).

1900 - BOUTET, E. (Caramba). Le cronache drammatiche (*Roma, 4 febbraio 1900, IV, fasc. 450, p. 68-70*).

1900 - ORSI, D. Vittorio Bersezio (in: *La Nuova Antologia, 1° marzo 1900, p. 5-15*).

1904 - BERRINI, M. In memoria di Vittorio Bersezio (in: *Gazzetta del Popolo, 29 ottobre 1904*).

1905 - BOCCARDI, A. Teatro e vita. Tipi, ricordi e appunti drammatici (*Trieste, Balestra, 1905, p. 157-180*).

1906 - CROCE, B. Vittorio Bersezio e il teatro piemontese (in: *La Critica, 1906, IV, p. 168-178*).

1910 - CAUDA, G. Chiaroscuri di palcoscenico (*Savigliano, Galimberti, 1910, p. 41-42*).

1911 - FALDELLA, G. Tribuni e tribune (*Torino, Lattes, 1911, p. 197-221*).

1911 - MATTALIA, M. Vittorio Bersezio. L'uomo, il patriota, l'artista (*Cuneo, G. Marenco, 1911*).

1913 - DEABATE, G. Il giubileo di Monssù Travet (in: *La lettura, 1913, XIII, p. 457-462*).

1914 - CROCE, B. Vittorio Bersezio e il teatro piemontese (in: *La letteratura della nuova Italia. Bari, Laterza, 1914, vol. I, p. 139-150*).

1926 - Tre commediografi piemontesi. O. Castellino: Vittorio Bersezio (*Torino, Officina grafica bodoniana, 1926*).

1930 - Vittorio Bersezio. Commemorazione (in: *'L Caval 'd Brôns, 29 marzo 1930*).

1945 - CROCE, A. Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento (*Bari, Laterza, 1945, p. 155-160*).

1945 - LAGUZZI, R. [Presentazione della versione italiana delle "Miserie, ecc."] (in: *Il Dramma, 1945, XIV supplemento al n. 441-443, p. 5-23*).

1950 - BERRINI, G. Torino a sole alto (*Torino, Edizioni Palatine, 1950*).

1954 - CALENDOLI, G. Per una interpretazione de "Le miserie 'd Monssù Travet" (in: *Dialoghi, n. 3-6, 1954*).

s. d. - GOTTI, A. Vittorio Bersezio (*s.n.t.*).

DESIDERATO CHIAVES

1896 - BERSEZIO, V. Desiderato Chiaves. Solenne commemorazione (*Torino, Candeletti, 1896*).

ORESTE FASOLO

1931 - M. T. Oreste Fasolo (in: *'L Caval 'd Brôns, 14 marzo 1931, p. 1-2*).

FEDERICO GARELLI

1926 - Tre commediografi piemontesi. E. Angonoa: Federico Garelli (*Torino, Officina grafica bodoniana, 1926*).

1955 - PACOTTO, G. Federico Garelli (in: *Ij Brandè, 1955, n. 212*).

MARIO LEONI (Giacomo Albertini)

1884 - GANCIA, A. Mario Leoni (in: *Gazzetta di Torino, 22 gennaio 1884, n. 22*).

1911 - S. F. La bela Gigôgin di Mario Leoni al Teatro Rossini (in: *La Stampa* e *Gazzetta del popolo, 13 gennaio 1911*).

1924 - Gli uomini rappresentativi del Piemonte. Mario Leoni (in: *Il Piemonte, 9-10 febbraio 1924, n. 35*).

1926 - DROVETTI, G. Mario Leoni (*Torino, 1926*).

1930 - BIANCOTTI, A. Plastici (*Torino, Sacen, 1930, p. 171-184*).

1931 - An memoria 'd Mario Leoni. Poeta, scritôr, cômediografo, om publich [articoli di vari autori] (in: *'L Caval 'd Brôns, 16 maggio 1931, p. 1-3*).

1931 - EULA, D. C. Ricordando Mario Leoni (in: *Gazzetta del Popolo, 21 giugno 1931*).

1931 - Mario Leoni. Un poeta del popolo (in: *La Stampa, 3 giugno 1931, p. 8*).

1935 - DROVETTI, G. Mario Leoni. Il poeta, il commediografo, il romanziere (*Torino, Casanova, 1935*).

1945 DROVETTI, G. Rievocazioni torinesi: Mario Leoni. Da commesso di negozio a commediografo (in: *La settimana torinese, 21 luglio 1945, n. 6, p. 5-6*).

1948 - CASASSA, C. Mario Leoni e il teatro piemontese (in: *Torino, 15 agosto 1948, n. 6, p. 38-39*).

1954 - GRAMSCI, A. Letteratura e vita nazionale (*Torino, Einaudi, 1954, p. 266, 311, 343*).

1960 - GRAMSCI, A. Sotto la Mole. 1916-1920 (*Torino, Einaudi, 1960, p. 22-23*).

s. d. - GALLICO, G. Torino di ieri. Ritratti e ricordi (*Torino, Edizioni Palatine, s.d. p. 129-134*).

TANCREDI MILONE

1930 - MICHELOTTI, G. Tancredi Milone (in: *'L Caval 'd Brôns, 19 luglio 1930, p. 3*).

CLAUDIO NICOLA

1954 - GRAMSCI, A. Letteratura e vita nazionale (*Torino, Einaudi, 1954, p. 350-351*).

LUIGI PIETRACQUA

1888 - COSTETTI, G. Il libro delle confessioni (*Roma, Tip. Camera Deputati, 1888, p. 165-168*).

1901 - DEABATE, G. Luigi Pietracqua (in: *Gazzetta del Popolo della Domenica, 10 novembre 1901, p. 357*).

1902 - DEABATE, G. Il commediografo del popolo piemontese (in: *L'Illustrazione italiana, 2 novembre 1902, p. 347*).

1902 - Le onoranze a Luigi Pietracqua (in: *Gazzetta del Popolo, 29 ottobre 1092*).

AMILCARE SOLFERINI (Vittorio Actis)

1929 - SYMBAD. Amilcare Solferini (in: *Il Nazionale, 8 giugno 1929, p. 5*).

1933 - DROVETTI, G. Amilcare Solferini. Il poeta. Il prosatore. Il commediografo (*Torino, Casanova, 1933*).

GIOVANNI TOSELLI

1898 - Settimo centenario della fondazione di Cuneo.
ORSI, D. Giovanni Toselli e il teatro piemontese (*Torino, Roux Frassati, 1898, p. 463-506*).

1919 - DEABATE, G. Nel centenario di Giovanni Toselli, il creatore del teatro piemontese (in: *Gazzetta del Popolo, 6 gennaio 1919*).

1920 - CAUDA, G. A velario aperto e chiuso (*Chieri, Astesano, 1920, p. 66-74*).

1926 - DROVETTI, G. Giovanni Toselli (da impressioni e memorie della figlia Clara). (*Torino, Officina grafica bodoniana, 1926*).

1927 - Il primo decorato del teatro dialettale (Giovanni Toselli) (in: *Gazzetta del Popolo, 6 febbraio 1927*).

1932 - DROVETTI, G. In memoria di Giovanni Toselli (in: *Torino, febbraio 1932, n. 3, p. 66-69*).

TEATRO

INDICE

pag. 5 il Teatro Stabile di Torino e il teatro piemontese *di Gianfranco de Bosio*

11 « 'L Cont Piolet » *di Benedetto Croce*

21 Carlo Giambattista Tana *di Gualtiero Rizzi*

45 li Tana nel Piemonte sabaudo *di G. R.*

53 « 'L Cont Piolet »: note al testo e glossario *di G. R.*

65 Un giuoco di società: « 'L Cont Piolet » *di Guido Davico Bonino*

75 Scenografie e balletto nel teatro barocco *di Mercedes Viale Ferrero*

91 Distribuzione dello spettacolo

95 Notizia sul teatro piemontese dal secolo XIV al secolo XVI *di Ludovico Zorzi*

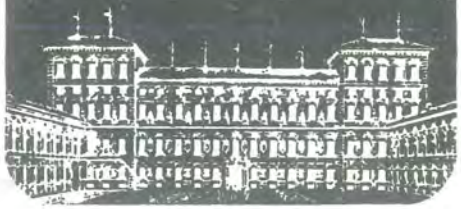
119 Tra i pastori del « Gelindo » *di Guido Davico Bonino*

129 Azione drammatica nella canzone piemontese *di Giovanni Moretti*

141 Teatro dialettale piemontese: bibliografia *a cura di Luciano Tamburini*

5476
e.s. 6ts

5ª rassegna dei grandi spettacoli all'aperto



TORINO

TEATRO DEI GIARDINI DI PALAZZO REALE

Stagione 1966 - 28 giugno - 2 agosto

28 - 29 - 30 giugno

BALLET DE LA MEDITERRANEE

dell'**OPERA DI MARSIGLIA**
coreografie di Joseph Lazzini

4 - 5 - 6 - 7 luglio

ANDROCLO E IL LEONE

di G. B. Shaw
con
Gianrico Tedeschi - Ave Ninchi - Anna Brandimarte - Vittorio Congia
Renzo Montagnani - Arnaldo Ninchi
regia di Mario Ferrero

12 - 13 - 14 luglio

BALLETTO GRANCOLOMBIANO

folclore di Panama - Colombia - Perú - Equador - Venezuela

16 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 luglio

COME VI PIACE

di William Shakespeare
compagnia del **TEATRO STABILE DI TORINO**
con Valeria Moriconi - Glauco Mauri - Cesco Baseggio - Corrado Annicelli
Gianni Galavotti - Adriana Innocenti - Leda Negroni - Corrado Pani
regia di Franco Enriquez

22 - 23 - 24 luglio

BALLETTO DELL'OPERA DI STATO DI SOFIA

26 - 27 - 28 luglio

EDIPO A COLONO

di Sofocle
con Tino Buazzelli - Giulia Lazzarini - Paola Mannoni
regia di Edmo Fenoglio

29 - 30 - 31 luglio

TURANDOT PRINCIPESSA CHINESE

commedia-balletto da Carlo Gozzi
con Carla Fracci - Paolo Poli - Graziano Giusti - Renata Negri
Andrea Matteuzzi - Ottavia Piccolo e con Umberto Bindi
regia di Beppe Menegatti

1 - 2 agosto

BALLETTO KIROV DI LENINGRADO

L'ENTE MANIFESTAZIONI TORINESI si riserva il diritto di apportare al programma quelle variazioni che fossero rese necessarie da ragioni tecniche o di forza maggiore.

ENTE MANIFESTAZIONI TORINESI
costituito fra la Provincia, il Comune, la Camera di Commercio e l'Ente Provinciale per il Turismo di Torino.

Edizioni dell'Albero

Scenografie e costumi di Guglielminetti

184 pagine - formato 27,5 x 34,5
oltre 160 illustrazioni a colori e 350 in nero
56 spettacoli illustrati.
Testo critico di Gian Renzo Morteo
con interventi di G. de Bosio, E. Fenoglio, L. Squarzina.
Rilegatura in piena tela
scatola custodia stampata a 4 colori
L. 25.000

Agli abbonati del Teatro Stabile
sarà concesso uno sconto del 20%.
Richiedere il volume al botteghino del Teatro Gobetti.

EINAUDI

Un'importante novità:

Sean O' Casey
TEATRO
L'intero corpus teatrale
del grande drammaturgo irlandese

Le opere che sono al centro della stagione teatrale:

William Shakespeare
RICCARDO II
nella versione di Mario Luzi

Arthur Miller
INCIDENTE A VICHY

Tullio Kezich
LA COSCIENZA DI ZENO
(dal romanzo di Svevo)

Anton Cechov
IL GIARDINO DEI CILIEGI

Natalia Ginzburg
TI HO SPOSATO PER ALLEGRIA

Carlo Giambattista Tana
'L CONT PIOLET
a cura di Guido Davico Bonino e Gualtiero Rizzi

UTET

SEMINARI D'ARTE

di John Canaday
sotto gli auspici del Metropolitan Museum of Art di New York
Versione italiana di Guido Errante

In dodici quaderni, un'introduzione facile e piana alla comprensione del significato e del valore artistico delle testimonianze pittoriche di tutti i tempi: un'introduzione semplice, bonaria, quale può essere quella del direttore di un museo, che accompagni il visitatore attraverso le sale della sua pinacoteca.

Uno strumento indispensabile per vincere il complesso d'inferiorità culturale di fronte ai fenomeni artistici di ieri e di oggi.

In ogni quaderno un problema preciso: 1) Che cosa è un quadro? 2) Il Realismo 3) L'Espressionismo 4) L'Astrattismo 5.6.7) La composizione come ritmo lineare - come struttura - come espressione 8.9.10) Le tecniche: Affresco-Olio-Tempera-Acquerello - Pastello - Stampe 11) L'Artista come critico sociale 12) L'Artista e le visioni del fantastico.

I dodici volumi, corredati di 144 tavole a colori, in elegante cofanetto **L. 36.000**

A RATE MENSILI DI LIRE 1500