

ELOISA PIERUCCI

VINCENZA ARMANI

(Venezia, 1530 ca.-Cremona, 11 settembre 1569)

Sintesi

È una delle prime comiche dell'Arte di cui si abbia notizia. Dotata di ottime capacità oratorie e musicali, lascia traccia di sé nelle cronache degli spettacoli mantovani sullo scorcio degli anni '60 del XVI secolo e nelle dediche di poeti, letterati e uomini di teatro a lei contemporanei.

Biografia

Vincenza Armani nasce a Venezia, da famiglia di origine trentina, intorno al 1530. Forse è figlia d'Arte, forse proviene da «quel mondo a metà fra gli umili e i potenti che costituisce una terra di nessuno dove convivono pubblica magnificenza e privata miseria, fra gli ambienti dei Signori e i ceti borghesi, da entrambi onorata e disprezzata».¹ Certamente di umili origini, durante la giovinezza riceve probabilmente un'ottima formazione letteraria e musicale.

Esordisce a Modena, per poi esibirsi a Roma, Firenze, Siena, Lucca, Milano, Brescia, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Ferrara, Mantova, Parma, Piacenza, Pavia, Cremona e forse anche a Treviso e nelle Marche. Queste informazioni si ricavano dall'*Oratione* scritta dal comico-letterato Adriano Valerini, amante e compagno d'arte della diva. La conferma, da parte di documenti d'archivio o di fonti più attendibili, che Vincenza abbia recitato in alcune di queste città trova riscontro solo per Siena, Ferrara, Cremona e Mantova. In particolare, sono documentati in modo consistente i soggiorni mantovani dell'attrice, soprattutto per quanto riguarda l'estate del 1567, quando si esibisce in concorrenza con la rivale Barbara Flaminia.

La prima notizia in merito agli spettacoli offerti dalle due compagnie è fornita da una lettera del segretario ducale Luigi Rogna, datata 1° luglio 1567:

1. F. TAVIANI-M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982, p. 333.

dalla missiva emerge come la troupe di Vincenza, nonostante il grande concorso di pubblico, non abbia eseguito una *performance* particolarmente brillante (l'attrice e i suoi sarebbero infatti «riusciti assai goffi»).² Dettaglio interessante è il luogo dove si svolge la «comedia», cioè l'abitazione di un privato in piazza del Purgio (l'attuale e centralissima piazza Marconi). Infine in questa lettera troviamo un riferimento alla relazione sentimentale tra l'Armani e Federico da Gazzuolo, esponente di un ramo cadetto della famiglia Gonzaga.

Pochi giorni dopo, il 6 luglio, un'altra lettera del Rogna fornisce ulteriori ragguagli sulle rappresentazioni offerte dalle due compagnie: mentre la Flaminia viene particolarmente apprezzata per l'interpretazione di alcuni lamenti tragici, «la Vincenza all'incontro era lodata per la musica, per la vaghezza degli abiti, et per altro, benché il soggetto della sua Tragedia non fosse o non riuscisse così bello».³ Se l'accento alle lodi ricevute per le musiche sembra confermare le abilità di composizione ed esecuzione attribuite all'Armani da alcune fonti letterarie, le parole del cronista rilevano nell'esibizione della sua troupe qualche carenza sul piano drammaturgico o attoriale. L'attrice sembra trovare nella pastorale con intermedi il genere a lei più congeniale, come si può evincere da un altro passo della stessa missiva, dove si descrive il complesso adattamento teatrale di una fonte mitologica – la vicenda di Cadmo –, realizzato molto probabilmente con un apparato scenotecnico ragguardevole.

Il 9 luglio il poeta e giureconsulto Antonio Ceruto riferisce altri particolari sugli spettacoli mantovani, ma soprattutto riporta un episodio che getta qualche squarcio di luce sulla già menzionata *liaison* fra l'Armani e Federico da Gazzuolo: «hier il s[igno]r Fed[eri]co da Gazzuolo vene a posta a Mantova per menar seco la comediante Vincenza a solazzo ma la cativella dubitando de non vi lasciar in un ponto l'aquisto de molti mesi, fatto con il sudore, fingendo haver un certo sdegno con lui si ripparò bravamente, et lui a guisa della dona del corso, subito tornò indietro bravando, et biastemando, non essendogli restato altro che la lingua per potersi vendicare».⁴ Dalla lettera possiamo evincere che la primadonna è riuscita a ottenere un buon successo nella piazza mantovana grazie a un paziente e faticoso lavoro di «molti mesi». Proprio per questo preferisce congedare il Gazzuolo, nobile personaggio non particolarmente in vista, ma in ottimi rapporti con il duca (e pertanto contatto 'politico'

2. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 1° luglio 1567, Archivio di stato di Mantova (da qui in avanti ASM), *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 156-157. Una copia digitale della lettera è conservata presso l'archivio HERLA della Fondazione 'Umberto Artioli' Mantova Capitale Europea con la segnatura C-548. L'archivio, denominato da qui in avanti semplicemente HERLA, è consultabile al sito www.capitalespettacolo.it (ultima data di consultazione: 15 aprile 2018).

3. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 177-179 (HERLA C-549).

4. Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 38-39 (HERLA C-562).

da non sottovalutare), piuttosto che rinunciare alle recite mantovane: l'attrice si dimostra così in grado di gestire a suo piacimento la relazione con l'aristocratico protettore, a volte assecondandone le richieste, a volte seguendo una più moderna logica 'di mercato'. Dai documenti in nostro possesso è difficile stabilire se l'Armani rivestisse funzioni capocomicali all'interno della propria troupe o se ne rappresentasse semplicemente la 'punta di diamante', tanto da indurre l'identificazione dell'intera formazione come 'compagnia della signora Vincenza'. Possiamo affermare però che la comica trentina dimostra, in questo particolare frangente, doti di oculatèzza e di intelligente amministrazione – almeno del proprio operato, se non di quello dell'intera compagnia.

Intanto, come scrive il Ceruto, «non si atende ad altro che alle comedie ne tra il populo, si sente dir altro che questa parola: io sono della parte di Flaminia et io della Vincenza: et tutte due le case si empiono di brigata».⁵ Di ciò si ha ulteriore testimonianza in una lettera di Rogna datata 11 luglio, dalla quale apprendiamo che Cesare Gonzaga, pur essendo stato invitato a una «pastorale bellissima»⁶ dell'Armani, aveva assistito invece a uno spettacolo della Flaminia. La missiva conferma dunque da un lato la particolare abilità di Vincenza nel genere pastorale, dall'altra la maggior capacità della comica romana di destare l'interesse degli aristocratici. Forse proprio a causa dei successi riscossi dalla compagnia rivale, verso la metà del mese l'attrice si sposta a Ferrara. La troupe della Flaminia diventa così protagonista indiscussa della scena mantovana. Di questa tournée nella città estense purtroppo non è rimasta traccia se non nell'*Oratione* del Valerini che, come sappiamo, annovera anche Ferrara fra i luoghi dove la diva avrebbe recitato.

La successiva notizia a proposito dell'Armani risale al 1568. Una lettera di Baldassarre de' Preti, datata 26 aprile, attesta la temporanea unione a Mantova, per volere di Guglielmo Gonzaga, delle due compagnie dove militano le dive rivali: la troupe di Pantalone e quella di Zan Ganassa. Lo spettacolo fa parte del programma di intrattenimenti organizzato in occasione della visita di Cornelio dal Fiesco, inviato dei reali di Francia. Poiché Barbara Flaminia risulta sposata con Alberto Naselli (alias Zan Ganassa) e attiva nella sua stessa compagnia almeno dal 1566,⁷ si suppone che Vincenza faccia parte della compagine guidata da Pantalone. Il de' Preti non fornisce alcun particolare a proposito del soggetto e della messa in scena, limitandosi a lodare entrambe le primedonne sia per la pregevole interpretazione («hano resitato benissimo»),

5. Ibid.

6. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 195-196 (HERLA C-616).

7. Cfr. F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante tra piazza, corte e accademia. Ipotesi di collaborazione con Giorgio Vasari, Bernardo e Torquato Tasso*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 304-315: 308-309.

sia per gli eleganti costumi («ma tanto ben vestite che non poteva esser più»).⁸ Nei giorni successivi le cronache registrano ancora strepitosi successi teatrali, ma alla fine del mese l'Armani lascia la città gonzaghesca, in concomitanza con la festa dell'Ascensione, quando gli intrattenimenti offerti dai comici dell'Arte non trovano più spazio.

In seguito perdiamo di nuovo le tracce di Vincenza per più di un anno. Torna a parlarcene il Rogna in una lettera del 5 agosto 1569 inviata dalla residenza estiva della Montata: ancora una volta due compagnie si 'sfidano' nel proporre al pubblico due diversi spettacoli in uno stesso giorno, ma le esibizioni sono questa volta riservate probabilmente a una platea più ristretta, costituita non dalla popolazione cittadina, bensì dagli invitati presso le residenze estive dei Gonzaga. Incerta rimane l'identità dell'altra troupe, ma sembra da escludere che possa trattarsi di quella di Flaminia, probabilmente partita per una lunga tournée europea. Un'altra testimonianza a proposito degli stessi intrattenimenti ne restituisce un'immagine poco lusinghiera. Chi scrive, quello stesso 5 agosto, è Giovan Paolo de' Medici: «io comincio a straccarmi del star qui, et mi viene a fastidio gli zani, li venitiati et le puttane. Hieri fu qui anco la s[igno]ra Vincenza con la sua compagnia, che radopiò la comedia mentre pioveva. Ma come hò detto, me ne stoffo».⁹ La lettera attesta la sovrabbondanza di rappresentazioni teatrali alla Montata, circostanza confermata da una testimonianza del Rogna di poco successiva: qui la compagnia dell'Armani non è esplicitamente menzionata, ma è probabile che molte delle recite cui accenna il segretario ducale siano ascrivibili a quella troupe. L'ipotesi è confortata anche dal riferimento alla pastorale, un genere particolarmente caro all'attrice, contenuto nella missiva; inoltre è plausibile supporre che la comica, giunta alla Montata il 4 agosto, abbia deciso di trattenervisi per un lasso di tempo relativamente lungo, vista l'incessante richiesta di spettacoli da parte del duca e dei suoi nobili ospiti, tra cui spicca Lodovico di Nevers.

Secondo quanto si legge nell'*Oratione*, però, Vincenza avrebbe trascorso il mese precedente alla sua morte – avvenuta verosimilmente l'11 settembre 1569, nella città di Cremona – anzi, un periodo superiore a un mese. Stando alle parole del Valerini, è da supporre che l'attrice si sia trattenuta solo pochi giorni alla Montata, per poi trasferirsi a Cremona. L'unica certezza relativa agli ultimi giorni dell'Armani è ricavabile da una stringata comunicazione da parte di un non meglio identificato Gandolfo, che informa il castellano di Mantova del decesso dell'attrice per avvelenamento. La lettera è del 15 settembre e non specifica la data esatta della morte, limitandosi a registrare che

8. Lettera di Baldassarre de' Preti al castellano di Mantova, Mantova, 26 aprile 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n. (HERLA C-759).

9. Lettera di Giovan Paolo de' Medici a ignoto della corte di Mantova, Montata, 5 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c. n.n. (HERLA C-5029).

la commediante Vincenza è stata «atosegata in Cremona».¹⁰ Nell'*Oratione* si legge – ed è plausibile – che la diva era scomparsa pochi giorni prima, l'11 di quello stesso mese.

Sulle cause di una morte così violenta e prematura è difficile formulare ipotesi attendibili. D'Ancona immagina che si sia trattato di un delitto a sfondo sentimentale – a opera di Federico da Gazzuolo o di Lidia da Bagnacavallo, attrice che avrebbe amato il Valerini –, oppure di una vendetta legata a motivi professionali.¹¹ Le ipotesi dello studioso, che egli stesso definisce «congetture», non sono verificabili. Sicuramente da escludere la possibilità che la mandante del delitto sia stata la misteriosa Lidia. Su questa presunta comica non esiste alcuna documentazione: Tomaso Garzoni nella sua *Piazza universale* ne parla brevemente, attribuendole una relazione con Adriano Valerini sulla base di un sonetto che accenna agli amori di una tale Lidia e di un certo Adriano.¹² Se anche lo sconosciuto autore di quei versi avesse voluto far riferimento proprio al comico e letterato veronese, occorre evidenziare che Lidia era uno dei nomi d'arte dell'Armani, e quindi il componimento potrebbe semmai recare un'ulteriore traccia della relazione fra i due celebri attori.¹³

Se il legame fra il comico-letterato e la non meglio identificata Lidia è alquanto labile, ben più concreta risulta la relazione fra Vincenza e Federico da Gazzuolo. Sebbene il loro *ménage*, come abbiamo visto, non fosse privo di scosse, l'ipotesi che il nobile abbia organizzato l'assassinio dell'attrice appare comunque eccessiva. Non sappiamo se nel settembre 1569 la *liaison* fra il Gazzuolo e l'Armani – documentata solo con riferimento all'estate del 1567, ma iniziata probabilmente prima – sia ancora in corso. Il nobile ha da poco sepolto il figlioletto Carlo, deceduto nel luglio dello stesso anno; a novembre farà testamento. È malato di gotta e si spegnerà di lì a pochi mesi, funestato da un conflitto politico-militare che lo vede scontrarsi con i propri nipoti.¹⁴ Non sembra credibile che in questa situazione abbia trovato il tempo e l'energia per ordire l'assassinio dell'amante. Più convincente – ma ugualmente non documentata – sembra la congettura che l'omicidio della diva sia stato progettato per motivi di gelosia professionale: l'attrice, conclusa da poco la 'stagione estiva' presso la residenza della Montata e già impegnata nelle recite cremonesi,

10. Lettera di Gandolfo al castellano di Mantova, Cremona, 15 settembre 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c. n.n. (HERLA C-4700).

11. Cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* (1877), Torino, Loescher, 1891², vol. II, pp. 461-462 (rist. anast. Roma, Bardi, 1971).

12. Cfr. T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. CHERCHI e B. COLLINA, Torino, Einaudi, 1996, vol. II, p. 1182.

13. Cfr. anche F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino. Intorno all'«Afrodite» del Valerini*, in *Origini della Commedia Improvvisa e dell'Arte*, a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, p. 71.

14. Cfr. *Gazzuolo, Belforte. Storia, arte, cultura*, a cura di C. TOGLIANI, Mantova, Sometti, 2007, p. 63.

si trova probabilmente all'apice della propria carriera ed è per questo un facile bersaglio di invidie e risentimenti.

Famiglia

Scrivono Adriano Valerini: «nacque la Divina Signora Vincenza nella famosissima Città di Venezia, ma fu però d'origine di Trento, e di Trento furono i parenti suoi, i quali vennero per diporto a Venezia, ed ivi la madre [...] lasciò del felice alvo il caro peso; che fosse nobile e ben nata, ne poteano le sue belle creanze e i suoi leggiadri costumi santi dar chiaro indicio [...]. Così la nobiltà di questa Signora, se ben l'invida fortuna con nubilosì accidenti cercò d'oscurarla, si dava a conoscere per le oneste maniere e per le molte virtù possedute da lei».¹⁵ L'accento ai «nubilosì accidenti» rappresenta, per Ferdinando Taviani, un possibile riferimento alle origini oscure della diva e alla sua provenienza dal mondo delle cortigiane.¹⁶ La sua nascita a Venezia, dove i genitori si trovavano «per diporto», potrebbe far pensare invece che la sua fosse una famiglia d'Arte. L'ipotesi sembra condivisa anche da Alessandro D'Ancona: lo studioso suppone l'esistenza di una parentela fra Vincenza e la famiglia d'Armano, che conta almeno due attori (Pietro e Tiberio) attivi intorno alla metà del '500 e forse anche un certo Aquilante d'Armano.¹⁷ La congettura è avallata anche da Luigi Rasi,¹⁸ ma non trova alcun riscontro documentario.

Troviamo poi altri riferimenti alle umili origini dell'attrice in alcuni versi pubblicati in coda all'*Oratione*, firmati L.S.H. Ferruccio Marotti ha dimostrato in modo convincente che l'autore di questi componimenti – cinque in tutto – potrebbe essere Leone de' Sommi. In uno di essi – la *Replica terza* – si legge, a proposito della diva: «né avara cupidigia, unqua molesta / il bell'Animo suo libero ancora / da vani desiderii, abietti, e vili, / c'han spesso albergo, in cor di Donne humili».¹⁹ De' Sommi è chiamato poi a giustificare le lodi indirizzate all'Armani di fronte alle accuse di una non meglio identificata signora ebrea, tale H.N.A., che incalza: «voi pur dovrete ricordarvi ch'ella / ignobil nacque e vende a prezzo vile / su per le Scene, i gesti, e la favella. [...] O tacete in mal punto, o almen non fate, / A sì bassi soggetti erger altari / Che indi-

15. *Oratione d'Adriano Valerini veronese in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima* [...], in F. MAROTTI-G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 32.

16. Cfr. TAVIANI-SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 333.

17. Cfr. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 450.

18. Cfr. *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. I, p. 202. Su Rasi si veda F. SIMONCINI, *Luigi Rasi*, «Drammaturgia», XIII / n.s. 3, 2016, pp. 247-275.

19. L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. 93-94.

tio poco di giuditio date. [...] Ma dar a brutte di bellezza il vanto / Et le vili inalar sopra le stelle / troppo sconviene». ²⁰ Il letterato risponde con le *Stanze alla carlona*, dove si legge: «e prima affermo, che d'immensa laude / degno fia lo scrittor, che in dotto stile, / con l'arte essalta, e con le rime applaude / anco un soggetto, in qualche parte humile. [...] / [...] e ben con l'occhio interno / veggo, che s'ella è di fortuna humile, / d'animo non è almen rozza né vile». ²¹

Queste diverse fonti sembrano concordare quindi sulle 'basse' origini dell'attrice; difficile trarre conclusioni da questi pochi elementi circa la sua provenienza dal mondo delle *meretrices honestae* o, piuttosto, da quello delle troupes viaggianti.

Formazione

Le uniche notizie a proposito della formazione di Vincenza Armani si ricavano dall'*Oratione* di Valerini, fonte non del tutto attendibile per il suo dichiarato intento celebrativo. Secondo il comico-letterato, l'attrice avrebbe imparato in giovane età «a leggere ed a scrivere, il che con la Grammatica insieme facilmente apprese» ²² il latino, la logica e la retorica. Dunque la comica avrebbe acquisito fin dall'adolescenza gli strumenti che poi l'avrebbero portata con così grande successo a imitare «la facondia ciceroniana». ²³ Tali discipline rappresentano alcune delle tappe fondamentali di un ideale *cursus honorum*, atto a formare letterati e giuristi. Siamo dunque con ogni probabilità di fronte alla creazione di un *topos*, quello dell'attrice dedita a studi regolari e pertanto più vicina al mondo degli intellettuali che a quello dei ciarlatani e delle prostitute. Tuttavia l'eloquenza è dote riconosciuta all'attrice trentina non solo dal Valerini, ma anche da altri letterati, come il già ricordato Tomaso Garzoni e Leone de' Sommi: non è da escludere, quindi, che dalla descrizione degli studi giovanili della diva riportata nel panegirico traspaia un fondo di verità.

Dal testo dell'*Oratione* emergono anche le competenze musicali della comica: «nella Musica poi fece profitto tale che [...] componeva in questa professione miracolosamente, ponendo in canto quegli stessi Sonetti e Madrigali, le parole de cui ella anco faceva, di modo che veniva ad essere e Musico e Poeta; sonava de varie sorti de stromenti musicali [...]; al dolce suono accompagnava

20. *Oppositione della Signora H.N.A. a M. L.S.H.*, in *Oratione d'Adriano Valerini Veronese, in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima*, Verona, Sebastiano dalle Donne, [1570], c. 30r.

21. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., pp. 96-97.

22. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., in MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 33.

23. GARZONI, *La piazza universale*, cit., vol. II, p. 1182.

poi con tanta vaghezza il canto». ²⁴ Le sue capacità musicali trovano riscontro in altre fonti letterarie (come ad esempio nella *Replica terza* di L.S.H. e in altri componimenti pubblicati in coda all'*Oratione*) e nelle cronache mantovane dell'estate del 1567: si può dunque presumere che l'attrice abbia ricevuto un'ottima formazione anche in questo ambito.

Le straordinarie doti oratorie e poetiche, unite a eccellenti abilità canore e musicali, costituiscono la cifra distintiva dell'Armani e rappresentano inoltre due delle più significative caratteristiche che le prime attrici portano 'in dotazione' nelle compagnie di cui cominciano a far parte almeno dagli anni '60 del XVI secolo. Se questo vasto patrimonio culturale sia il frutto di una nobile educazione (come pretende l'autore dell'*Oratione*), della frequentazione dei raffinati ambienti di corte o ancora di un severo *training* da autodidatta, non è dato sapere.

Interpretazioni/Stile

Le fonti esaminate, tanto quelle letterarie quanto quelle documentarie, concordano sull'ampiezza e varietà del repertorio dell'Armani. Se il Valerini afferma che l'attrice recitava ugualmente commedie, tragedie e pastorali, troviamo riscontro di ciò anche nelle lettere dei dignitari ducali. Solo una missiva di Luigi Rogna contiene espliciti riferimenti a uno dei soggetti messi in scena dalla compagnia di Vincenza: «*hier* poi a concorrenza pure l'un et l'altra parte recitò una Pastorale, et per intermedii in quella della Vincenza si fece comparir Cupido che liberò Clori ninfa già p[ri]ma convertita in Albero. Si vidde Giove, che con una folgore d'alto ruinò la Torre d'un Gigante il quale haveva imprigionati alcuni Pastori, si fece un sacrificio. Cadmo amazzò il serpente che p[rim]a haveva amazzati i compagni, seminò i denti, vidde a nascer et a combatter quelli huomini armati. Hebbe visibilmente le risposte da Febo, et poi da Pallade armata, et in fine cominciò a edificar la città». ²⁵

L'Armani in questa occasione interpreta, con ogni probabilità, la ninfa Clori, suo nome d'arte nelle pastorali. È anche possibile che l'attrice ricopra, in questa stessa *performance*, il ruolo di una o più divinità. Stando ad alcune fonti letterarie, Vincenza era solita portare in scena questo genere di personaggi mitologici, non limitandosi a vestire i panni di dee quali Minerva o Venere, ma esibendosi anche *en travesti*. Una traccia di ciò si rinviene nel sonetto del Valerini *Sembra se in aurea veste appare in Scena*: «*par con l'azzurro di Latona il figlio, / E col giallo colei che il dì rimena. [...] Un Angiol può agguagliar se nube il chiude, / Candida e pura, o della Fe la Dea. / S'è armata che Miner-*

24. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., in MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 33.

25. Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, cit.

va sia m'è aviso, / E s'ha tall'hor le belle membra ignude, / Diana in fonte, o in Ida Citherea». ²⁶

Anche il sonetto dell'accademia degli Intronati, pubblicato in coda all'*Oratione*, accenna ai diversi personaggi mitologici interpretati dalla primadonna: «costei che Citherea somiglia tanto / e nel saper sede à Minerva a lato, / e quando ride delle Gratie dato / l'è il pregio, e vince delle Muse il Canto. / Se si mostra tall'hor in viril manto / cinta la spada sembra Marte armato, / se s'adira tall'hor par Giove irato; / e parlando à Mercurio toglie il vanto. / Qual meraviglia hor è, s'ell'ha il valore / delle Dive Celesti, e de gli Dei, / s'altri vinto riman, s'altri l'adora. / E se dal proprio albergo uscendo fuore / volano l'Alme ad annidarsi in lei, / poi ch'apre in Scena un Paradiso ogn'ora». ²⁷ Il componimento sottolinea proprio l'ambivalenza dell'attrice, ugualmente efficace sia nei ruoli di divinità femminili sia come interprete di Marte, Giove o Mercurio.

Ancora, nella *Replica seconda* – che fa parte delle rime attribuite a Leone de' Sommi –, si legge: «che per far sol mirabile costei, / Pallade, del suo honor le diè gran parte / de l'eloquenza, il gran Nuntio de' Dei, / e del valor, dotolla, il fiero Marte; / poi le diè il bello, & il gentil, colei / che nel mar nacque, da le membra sparte / di Celo [...]. / Se tale è dunque e tanto il suo valore, / qual meraviglia, se per Dea l'ammira / ciascuno?». ²⁸

L'espresso riferimento agli intermedi contenuto nella lettera del Rogna, poi, conferma le doti musicali e canore attribuite all'Armani dalle fonti letterarie. Stando a quanto affermato dal Valerini nell'*Oratione*, il genere d'elezione della primadonna doveva essere la pastorale, circostanza che sembra almeno in parte confermata anche dalle testimonianze offerte dalle lettere dei notabili mantovani. Scrive il comico-letterato: «che dirò delle Pastorali da lei prima introdotte in Scena, le quali de così vaghi avvenimenti intesseva che di troppa meraviglia e dolcezza ingombrava gli ascoltanti». ²⁹

Da questa affermazione possiamo ricavare alcuni elementi, difficili però da verificare. In primo luogo, sembra che l'Armani sia stata la pioniera di questo 'nuovo' genere. Dai documenti esaminati emerge che l'attrice fu sicuramente interprete – in più di un'occasione – di pastorali, ma niente conferma che sia stata la prima a portarle in scena. Del resto, anche la rivale Barbara Flaminia frequentava il genere, come risulta dalle cronache che riferiscono della competizione fra le due comiche. Il comico-letterato inoltre sembra testimoniare anche un'attiva partecipazione dell'Armani alla composizione delle pastorali

26. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [1570], cit., c. 15v.

27. Ivi, c. 17v. Laura Riccò ha dimostrato che l'autore del sonetto è Girolamo Bargagli (cfr. L. RICCÒ, *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 149).

28. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 91.

29. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., in MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 36.

da lei portate in scena. È difficile stabilire se tale attività drammaturgica attribuita a Vincenza consistesse nel redigere almeno in parte i testi che sarebbero poi confluiti nel suo generico, nell'ideare gli adattamenti per la scena di fonti letterarie e mitologiche, o piuttosto nel recitare soggetti all'improvviso. Quest'ultima ipotesi sembra avvalorata da un altro passo dell'*Oratione*, dove si attribuisce all'autorevole accademia degli Intronati un giudizio assai lusinghiero sulla capacità di improvvisare di Vincenza: «l'Accademia degli Intronati di Siena, in cui fiorisse il culto delle Scene, disse più volte che questa Donna riusciva meglio assai parlando improvviso che i più consumati Autori scrivendo pensatamente».³⁰

Esiste poi un testo che possiamo ricondurre con certezza al repertorio dell'Armani: si tratta del *Prologo per la Signora Vincenzia comica, recitato da lei in habito di maschio*, che Laura Riccò ha rinvenuto fra i manoscritti di Girolamo Bargagli.³¹ Come sottolineato dalla studiosa, «siamo di fronte ad un precoce esempio di quelle composizioni d'omaggio che gli scrittori offriranno alla illimitata capienza dei 'generici' degli attori [...] e che nel caso specifico tramanda il ricordo di una reale *performance* dell'interprete, in quanto il titolo che precisa 'recitato da lei in habito di maschio' conserva l'immagine di una vera e propria esecuzione, pertinente alla casistica illustrata anche dal primo dei sonetti intronatici riportati dal Valerini: 'se si mostra tall' hora in viril manto'».³²

Il prologo conferma dunque la frequentazione, da parte dell'attrice, di ruoli *en travesti*; esso non è riconducibile ad alcuna particolare rappresentazione, perché può adattarsi a molteplici situazioni. Dato il tono ironico e ricco di doppi sensi, però, è plausibile ipotizzare che il pezzo possa aver preceduto una commedia (o più commedie, recitate in occasioni diverse). Vincenza, «in habito di maschio», invita gli spettatori al silenzio. Il prologo si apre con una *captatio benevolentiae*: «non domandarei già il silentio così ad ogn'uno, perciò che non ogn'uno ha, né ogn'uno sa usare il silentio quando conviene; ma voi, i quali cognosco generosi, et adorni d'ogni perfettione son certo che havete anche il silentio, ornamento delle virtù tutte».³³ Poi vengono sinteticamente illustrate le origini mitologiche del silenzio, fratello della Fede, rivale di Apollo e nemico della Loquacità. In seguito si espone come tutti gli uomini, dal più grande al più umile, siano soggetti a una divinità tanto potente. Vengono così messe in evidenza alcune situazioni 'da commedia': «che cosa rende grato il servo al giovane figlio, quando fa denari contra'l volere del' avaro padre se non il silentio? Perché accresce la buona padrona il salario alla sua fante, se non perché usi silentio? E finalmente che domanda con caldi preghi la donna al suo amante

30. Ivi, p. 35.

31. G. BARGAGLI, *Orazioni varie e prologo per la Vincenzia comica*, Firenze, Biblioteca moreniana, Pecci 33, cc. 101v.-103v. Il brano è ora trascritto in RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., pp. 189-190.

32. Ivi, pp. 147-148.

33. Ivi, p. 189.

da poi che gli è stata pietosa, se non silentio?». ³⁴ Tra gli estimatori del silenzio vengono citati, con una nota di elegante malizia, anche «i fraticini, et le pinzocore [...] quando qualche volta gli vien rotto il digiuno». ³⁵

A conclusione di questo esercizio retorico, l'attrice torna a rivolgersi al pubblico, il cui favore questa volta viene ricercato non più attraverso la lode, ma tramite promesse alquanto equivoche. In primo luogo, se gli spettatori sapranno tacere durante la commedia, «in ricompensa di ciò pregheremo Amore che vi conceda spesso quel soave silentio che in compagnia della lassezza suol venire dopo l'amoroso conflitto»; in secondo luogo: «per premio del diletto che vi sia per porgere, et del servizio che come vostro servidore vi sia per fare, non sarà cosa più grata del silentio, né per lo contrario cosa più discara poi che il sentire che qualch'uno del piacer preso di me ne ristori col far romore, et stiamazzo, et colui troverà gl'occhi, la bocca, la lingua et la persona mia più disposta a darli diletto che io troverò più pronto a usar silentio». ³⁶ Come osserva Riccò, l'ambigua promessa del personaggio-prologo è «un'offerta che, fuor di commedia, considerando che la bocca che la formula è squisitamente femminile, gioca tutto su un equivoco sessuale». ³⁷

Dunque da questo testo emerge un aspetto 'inedito' della recitazione dell'Armani: le sue interpretazioni in ambito comico non erano, a quanto pare, sempre didattiche ed edificanti come tramanda il Valerini. I doppi sensi a sfondo erotico e i contenuti potenzialmente osceni sono gestiti con maestria dal Bargagli, che trasfonde in questo prologo parte dell'esperienza teatrale intronatica; è interessante notare, inoltre, come il letterato riesca a sfruttare abilmente il fascino di un'attrice in carne e ossa, la cui bellezza, anziché essere occultata dalla veste virile, ne risulta al contrario enfatizzata. Per eseguire questo 'pezzo di bravura' occorre certamente la grande abilità retorica che le fonti letterarie attribuiscono alla «dotta Vincenza», ma in più è necessaria una buona dose di malizia e sensualità: la difficoltà del testo risiede proprio nel dover alternare, con impegnativi scarti di registro, il tono oratorio a quello suadente, il piglio 'virile' alla sottile allusione – nemmeno troppo velata – alle grazie femminili nascoste eppure esaltate dal costume di scena.

Di incerto destinatario è invece il secondo prologo che figura nei manoscritti del Bargagli: non è da escludere che l'Armani possa averlo interpretato, in quanto le sue pagine sono «del tutto compatibili con le precedenti». ³⁸ Si tratta del prologo *Della Bugia*, anch'esso recitato da un personaggio maschile. ³⁹ Come nel precedente, anche in questo brano chi parla esordisce esponendo

34. Ivi, p. 190.

35. Ibid.

36. Ibid.

37. Ivi, p. 161.

38. Ivi, p. 147.

39. BARGAGLI, *Orazioni varie*, cit., cc. 104r.-108v. Il testo è trascritto in RICCÒ, *La «miniera» accademica*, cit., pp. 191-195.

le nobili origini mitologiche dell'oggetto del ragionamento, elencando poi le diverse situazioni in cui la menzogna si rivelerebbe utile. Tra gli esempi citati, molti fanno riferimento all'universo delle novelle di Boccaccio, mentre degna di nota è la cinica demolizione dei *topoi* petrarcheschi: «quando il Petrarca dava ad intendere con le sue rime a Laura che i suoi capelli erano d'oro, la fronte d'avorio, la bocca di rubini, li denti di perle, le guancie di rose, il petto di latte, erano elle pastocchie, e delle fine? Quel viver in altrui, non in se stesso, gelar la state, arder il verno, quell'esser un fonte di lacrime, un vento di sospiri, un mongibello di fiamme, quell'impallidire, quel fare il languido, et il trafitto, quelle promesse, quei giuramenti sono altro che menzogne ministre dela Bugia, con le quali voi sagaci amanti vincete, et incantate l'incaute donne». ⁴⁰

Se il prologo fosse stato recitato effettivamente da Vincenza, queste parole creerebbero uno stridente contrasto con l'immagine dell'innamorata esperta di lirica amorosa e destinataria di versi improntati al petrarchismo. Al tempo stesso, però, esse offrirebbero un'ulteriore sfaccettatura delle possibilità stilistiche della diva, capace di esprimere al massimo grado sentimenti e concetti legati all'eros codificato della poesia più diffusa presso i suoi contemporanei e allo stesso tempo di irriderne – attraverso la sagace prosa apprestata per lei dal Bargagli – i più consumati stereotipi.

Le considerazioni appena esposte a proposito del repertorio di Vincenza Armani hanno permesso di formulare anche qualche ipotesi sul suo stile di recitazione. Di seguito cercheremo di analizzare più nel dettaglio questo aspetto, ricorrendo soprattutto alle fonti letterarie, che ne recano qualche traccia. Come già osservato, sembra che la caratteristica più evidente dello stile dell'attrice sia la grande abilità retorica. L'eloquenza della primadonna emerge soprattutto nelle commedie, dove – scrive il Valerini – «era mirabile ne i bei discorsi d'amore, e non era alcuno che le potesse, parlando, stare al paro; ognun fuggiva di venir con lei a disputa, e se alle volte sosteneva il falso, lo faceva parer vero; [...] e volendo persuader una cosa altrui, non lasciava luogo intentato, non passava sotto silenzio parte alcuna a che potesse appigliarsi, che fosse a tal materia appertinente, talché si potea dir appunto che nella lingua avesse Pito, la Dea della persuasione, che le sue parole dettasse». ⁴¹ Ma anche nelle tragedie «dimostrava poi differentemente [...] la gravità dell'Eroico stile, usando parole scelte, gravi concetti, sentenze morali degne d'esser prononziate da un Oracolo». ⁴²

Le stesse doti sono riconosciute alla diva anche da altri autori, come dimostra un celebre passo di Tomaso Garzoni: «della dotta Vincenza non parlo, che imitando la facondia ciceroniana, ha posto l'arte comica in concorrenza con l'oratoria e, parte con la beltà mirabile, parte con la grazia indicibile, ha eretto uno amplissimo trionfo di se stessa al mondo spettatore, facendosi divulgare

40. Ivi, pp. 193-194.

41. Ivi, pp. 35-36.

42. Ibid.

per la più eccellente comediante della nostra etade». ⁴³ Si individuano lodi alle capacità oratorie della comica anche in alcuni dei versi attribuiti a Leone de' Sommi. Nelle prime stanze dedicate dall'ebreo mantovano all'attrice si legge: «da lei con meraviglia il mondo impari / come hor con scelte, hor semplici parole, / esplicar si devrian gli alti concetti, / i bei discorsi, e gli amorosi detti». ⁴⁴ E nella *Replica seconda*: «odila intento, all'hor che in treccie, e in gonnina, / d'habito eletto altieramente ornata, / ne rappresenta in scena, hor vaga donna / d'Amore accesa, & hor guerriera armata: / come sempre la gratia in lei s'indonna / sia mite o cruda, o sia benigna o irata, / come a lo stato, ch'ella a imitar have, / sempre accompagna il dir, dotto & soave». ⁴⁵

Dai versi appena citati si evince, oltre all'abilità retorica dell'attrice, la sua capacità di alternare ai più comuni *topoi* legati alla figura dell'innamorata («donna d'Amore accesa») i famosi ruoli *en travesti* («hor come Giovin»), ma anche di incarnare personaggi meno codificati («hor guerriera armata»), che fanno pensare ad adattamenti per la scena di episodi tratti dai più celebri poemi cavallereschi. Vincenza era inoltre solita apparire negli intermedi nelle vesti di divinità e, nelle pastorali, in quelle della ninfa Clori. Possiamo dunque riscontrare una pluralità e varietà di figure che l'attrice portava efficacemente in scena.

L'abilità dell'Armani di imitare con estrema credibilità emozioni diverse e contrastanti, unita a quella di indurre gli spettatori all'identificazione – non tanto nei personaggi, quanto nei loro sentimenti, di cui la primadonna sapeva così bene rappresentare gli effetti – è descritta in un sonetto di Giacomo Mocenigo, pubblicato in coda all'*Oratione*: «ben donde il lume appar del volto vostro / d'amor esce lo stral, Ben quando à nui / rappresentate i finti effetti altrui, / vera gioia e dolor sente il cuor nostro». ⁴⁶

Il tema è trattato più diffusamente dal Valerini attraverso esemplificazioni attinenti ai tre diversi generi teatrali frequentati dalla primadonna. Nelle commedie Vincenza «diventava pallida a qualche aviso strano che l'era dato; di vermiglio color tingea le guancie alle nove liete; nel timor avea sì ben accommodata la voce, e nell'ardir medesimamente, che i nostri cori or timidi or arditi facea». Nella tragedia, invece, «se occorreva sopra di qualche suo Amante o parente di vita spento, lamentevolmente ragionare, trovava parole e modi sì dolorosi che ognuno era sforzato a sentirne doglia vera, e ben spesso a lagrimare, benché sapesse certo le lagrime di lei esser finte». Infine, nelle pastorali, «se di qualche limpido fonte mostrava esser bramosa per estinguer la sete ardente, induceva a gli uomini il medesimo desio di bere, e di riposo se di qualche arbore bramava l'ombra per riposarsi, e se, per gustar i liquidi cristalli, all'ombra assisa chinava le labra, chinavano anch'essi il capo, accompagnando i

43. GARZONI, *La piazza universale*, cit., vol. II, p. 1182.

44. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 87.

45. Ivi, p. 90.

46. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [1570], cit., c. 17r.

suoi movimenti, come se del suo corpo fossero stati l'ombra, tanta forza avean le parole con che ella describeva or questo or quell'affetto». ⁴⁷

Le doti di versatilità e credibilità trovano riscontro nella *Replica seconda* di L.S.H.: «se d'amor parla, eccola grata, e humile, / nel far conformi alle parole i gesti, / tutta dolce apparir, tutta gentile, / hor con arguti, & hor con motti honesti; / se finge sdegno, sa inasprir lo stile / sì che par che a terror gli animi desti, / con tal fervor, da quella dolce bocca / l'odio, l'ira, e'l furor, ben finto, scocca». ⁴⁸ In questi versi è possibile cogliere anche un fugace cenno alla gestualità esibita in scena dall'Armani. Questo aspetto viene approfondito più oltre, unitamente alla descrizione della mimica, di cui la primadonna si serve con sicura padronanza a fini espressivi: «oltre il parlar, che avanza di dolcezza / e ch'ogni dotto stil purga e corregge, / ha virtù, che tall'hor, s'anco ella tace, / più esprime, che parlando altri non face. / Che, se a qualche parola, o poco honesta, / o poco saggia, vergognosa gira / i fulgenti occhi, e che a l'altrui richiesta, / in vece d'altro dir, tace, e sospira; / quel volger d'occhi, e quel chinare la testa / ancide pur, chi in tale atto la mira, / sì dolce esprime, co'l silenzio grato, / l'honesto sdegno, c'ha nel cor celato». ⁴⁹ De' Sommi sembra qui descrivere l'attrice mentre dà vita a intense controcene, mettendo da parte la retorica e avvalendosi di una più sottile forza comunicativa.

Un altro riferimento all'espressivo silenzio dell'attrice si trova in un sonetto di Valerini stampato in appendice all'*Oratione*: «tu Lidia mia gentil se parli, o taci / Le tue parole, e'l bel tacer infonde, / vita a i mortali, e l'Alme fai capaci, / Del ben, di cui tu sola sei ch'abbonde». ⁵⁰ Si sottolinea così la capacità della comica di alternare efficacemente l'eloquenza al «bel tacer». In questo componimento Vincenza viene chiamata Lidia, nome da lei usato in commedia: viene lodato dunque il magistero tecnico dell'attrice soprattutto nel genere comico, dove secondo l'autore l'Armani piegherebbe le proprie doti a scopi onesti ed edificanti.

Nell'*Oratione* viene poi dedicato ampio spazio al potere espressivo dello sguardo della comica, di cui vengono enfatizzate la capacità persuasiva e l'abilità di indurre negli spettatori emozioni contrastanti. Quando Vincenza tace, è lo sguardo a fare le veci non solo «della lingua», ma anche «delle orecchie», ⁵¹ innescando un tacito dialogo con i compagni di scena e con il pubblico. Non manca, infine, un riferimento alla manifestazione più appariscente degli occhi: «se tallora rugiada di pianto versavano, più belle lagrime non fur viste mai, ed a queste potevan ceder quelle che l'Aurora sparse al miserevol caso del suo

47. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., in MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 36.

48. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 90.

49. Ivi, p. 91.

50. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [1570], cit., c. 16v.

51. Ibid.

diletto figlio». ⁵² Ma anche le mani di Vincenza trovano spazio nel panegirico del comico-letterato, che sottolinea le potenzialità espressive della sapiente gestualità dell'attrice. ⁵³

Occorre ancora una volta ricordare la funzione apologetica dell'*Oratione* del Valerini, che «ritrae con cura la persona dell'Armani [...] senza mai dimenticare l'efficacia ai fini scenici: così, certa virilità del volto dell'attrice diventa garanzia di riuscita nei travestimenti maschili; le cadenze petrarchiste della descrizione de 'i capei lunghi di finissim'oro' sottolineano il potere di fascinazione; e le bellissime e 'virtuose' mani sono descritte soprattutto come strumenti gestuali». ⁵⁴ La descrizione fisica concorre, naturalmente, ad arricchire il quadro celebrativo. Tuttavia, una volta emendati i passi citati dagli eccessi encomiastici e individuati gli stereotipi più ricorrenti, è possibile quanto meno ricavare un'idea circa le possibilità espressive della primadonna, peraltro confermate anche da altre fonti letterarie (come i menzionati componimenti stampati in coda all'*Oratione*).

Delle doti musicali e canore dell'Armani si è già parlato diffusamente. Esse sono testimoniate non solo da alcuni passi dell'*Oratione* e dalla già ricordata lettera di Luigi Rogna del 6 luglio 1567, ma anche dalla *Replica terza* di L.S.H.: «che udendo il dolce & amoroso canto / concorde al suon de la soave Cethra, / onde ha Vincenza vincitrice il vanto, / fra quanto regge il regnator de l'Etra, / da nobil sdegno la Thebana Manto, / vinta, e quasi dal duol conversa in pietra, / disse, i miei cigni candidi, e canori / dunque perderanno hoggi, i primi honori?». ⁵⁵

Altre fonti letterarie offrono analoghe testimonianze. Citiamo, ad esempio, un sonetto del Valerini pubblicato in appendice al panegirico funebre: «Angelica Sirena che nell'onde / D'Adria cantando sembri appunto quella / Che dal mar nacque [...]. / Se tall'hor canti, al dolce suon risponde, / e nell'acque ad udir viene ogni Stella, / L'Orsa rotte del Ciel le leggi anch'ella, / Nel mar s'immerge, & a' Nocchier s'asconde. / Io di Nettuno, anzi d'Amor nel regno / Vago d'udirte posi ardito il piede, / Ove mi fe stupido scoglio il Canto». ⁵⁶ Infine, un componimento di Antonio Sottile evoca le abilità musicali dell'attrice unitamente a quelle letterarie: «non è di voi chi meglio in dolce canto / sciolga la voce, e con veloce mano, / tocchi, e faccia parlar nervi Sonori. / In tesser Rime poi passate tanto / a gli altri inanzi, che il disegno è vano, / di chi pensa agguagliar i vostri honori». ⁵⁷

52. Ivi, pp. 38-39.

53. Ivi, p. 39.

54. MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 30.

55. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 94.

56. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [1570], cit., c. 15r.

57. Ivi, c. 18r.

Scritti/Opere

Le capacità poetiche dell'Armani sono attestate in primo luogo dal Valerini, che nel suo panegirico afferma: «ella non solo nella scenica azione aveva il vanto, ma nel componer gli istessi Poemi e nell'insegnar all'Interlocutore il vero modo dell'arte». ⁵⁸ Se ne trova poi testimonianza anche nei versi attribuiti a Leone de' Sommi: «voi ben potreste, voi Vincenza esporre / in versi, il bello, ove altra non ha parte: / voi dirne sola, quanto dir ne occorre / devreste, e dispiegarlo in voce, e in carte». ⁵⁹ Nella *Replica seconda*, poi, si legge: «veggola (& altri me n'invidia) spesso / carte vergar, con le man bianche, e belle, / & a lei veggo, con le Gratie appresso / seder Phebo, e le nove alme sorelle: / co'l favor de le quai, sovente ha messo / già l'honor di più d'un, sovra le stelle, / tant'alto con lo stil purgato, sale; / che puote ogni huom mortal». ⁶⁰

Per Ferruccio Marotti l'allusione all'attività letteraria della primadonna «sembra suggerire una familiarità vorremmo dire 'professionale' dell'autore con l'attrice». ⁶¹ Possiamo dunque ipotizzare l'esistenza di un sodalizio artistico fra Vincenza e il drammaturgo ebreo: la diva potrebbe aver provveduto personalmente a rielaborare e adattare per la scena le fonti mitologiche e poetiche da cui erano tratti i suoi spettacoli, magari con il contributo di de' Sommi. Anche il Valerini, poeta oltreché comico professionista, potrebbe aver affiancato la compagna nella redazione degli scenari o nella composizione del generico. Fra le collaborazioni instaurate dall'attrice con i letterati del suo tempo è da annoverare anche il rapporto con Girolamo Bargagli e, per suo tramite, con gli accademici Intronati. Difficile stabilire se tali sodalizi potessero essere caratterizzati da un comune lavoro di elaborazione drammaturgica. Ma, quale che fosse la natura di questi legami artistici, essi denotano un impegno, da parte dell'Armani, ben più attivo della mera esecuzione.

Il libriccino contenente l'*Oratione* si chiude con alcune rime che l'autore attribuisce alla stessa Vincenza. Si tratta per lo più di componimenti encomiastici: una canzone dedicata al duca di Mantova, un sonetto per Lucrezia d'Este, un altro per la città di Vicenza e un ultimo destinato al duca di Ferrara. ⁶² La piccola raccolta si chiude con un madrigale a tema amoroso (*Vaghi soavi lumi*) e con una canzone (*Notte felice e lieta*) che descrive con freschezza espressiva un incontro fra amanti, la cui furtiva segretezza assume un sapore tutto teatrale. ⁶³

58. *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., in MAROTTI-ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., p. 37.

59. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi*, cit., p. 88.

60. Ivi, p. 92.

61. Ivi.

62. *Della divina signora Vincenza Armani*, in *Oratione d'Adriano Valerini Veronese* [1570], cit., cc. 37r.-39r.

63. Ivi, cc. 39r.-40r.

L'attività letteraria della primadonna sembrerebbe dunque confermata da questa serie di versi. Tuttavia, in assenza di manoscritti attribuibili all'Armani o di precedenti pubblicazioni degli stessi componimenti a suo nome, anche in questo caso potremmo trovarci in presenza di uno degli espedienti usati dal Valerini per nobilitare l'arte dell'amata. Quest'ultimo dubbio è nutrito anche da Benedetto Croce a proposito di *Notte felice e lieta*: «ma la canzone [...] fu veramente composta dalla Vincenza? [...] Certo chi parla e racconta in quei versi non è una donna ma un uomo; e d'altra parte, quando si tratta di versi di donne che avevano per amici poeti, il sospetto sul vero autore sorge naturale». ⁶⁴ Il giudizio del grande critico forse è viziato da un'ombra di misoginia: egli non crede che l'Armani possa essere autrice del più valido componimento della raccolta, solo perché si tratta di «versi di donne che avevano per amici poeti». In realtà è legittimo esprimere dubbi su tutta la produzione poetica dell'attrice e ciò non sulla scorta di pregiudizi, ma solo della prudenza che occorre mantenere nel 'maneggiare' una fonte così particolare come l'*Oratione* di Adriano Valerini e la sua appendice.

Se non è possibile attestare con sicurezza un'attività letteraria da parte della primadonna, non la si può nemmeno escludere. Che fosse ella stessa autrice, che collaborasse con alcuni letterati del suo tempo o che si limitasse a interpretare i versi scritti per lei dai poeti, quel che è certo è che la diva ebbe grande familiarità con la lirica. Pertanto potremmo forse guardare ai componimenti attribuiti a Vincenza come a una parte del suo repertorio, o quanto meno come a esempi stilisticamente molto vicini a ciò che la comica effettivamente portava in scena.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

Manoscritti:

G. BARGAGLI, *Orazioni varie e prologo per la Vincenzia comica*, Firenze, Biblioteca modeniana, Pecci 33, cc. 101^v.-103^v.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 1° luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 156-157.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 6 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 177-179.

Lettera di Antonio Ceruto a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 9 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2578, cc. 38-39.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 11 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 195-196.

Lettera di Luigi Rogna a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 15 luglio 1567, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2577, cc. 212-215.

64. B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. II, p. 176.

Lettera di Baldassarre de' Preti al castellano di Mantova, Mantova, 26 aprile 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n.

Lettera di Baldassarre de' Preti al castellano di Mantova, Mantova, 28 maggio 1568, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2579, cc. n.n.

Lettera di Luigi Rogna al castellano di Mantova, Mantova, 5 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, cc. n.n.

Lettera di Giovan Paolo de' Medici a ignoto della corte di Mantova, Mantova, 5 agosto 1569, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c. n.n.

Lettera di Gandolfo al castellano di Mantova, 15 settembre 1569, Mantova, ASM, *Archivio Gonzaga*, b. 2581, c. n.n.

A stampa:

Oratione d'Adriano Valerini Veronese, in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima, Verona, Sebastiano dalle Donne, [1570].

F.S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1744, 7 voll.

T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. CHERCHI e B. COLLINA, Torino, Einaudi, 1996, 2 voll.

F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782, 2 voll. (rist. anast. Bologna, Forni, 1978. Riediz. a cura di G. SPARACELLO, introd. di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, IRPMF-CNRS, 2010, «Le savoir des acteurs italiens», consultabile on line all'indirizzo <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens>).

A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano (1877)*, Torino, Loescher, 1891², 2 voll. (rist. anast. Roma, Bardi, 1971).

L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.

B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, 3 voll.

A. CASELLA, *Armani, Vincenza*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. I, coll. 916-917.

A. ZAPPERI, *Armani, Vincenza*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1962, vol. 4, p. 221.

L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968.

F. TAVIANI-M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982.

F. MAROTTI-G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.

F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino. Intorno all'«Afrodite» del Valerini*, in *Origini della Commedia Improvvisa e dell'Arte*, a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1996.

C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

L. RICCÒ, *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002.

A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2003.

Gazzuolo, Belforte. Storia, arte, cultura, a cura di C. TOGLIANI, Mantova, Sometti, 2007.

S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

F. SIMONCINI, *Barbara Flaminia attrice e cantante tra piazza, corte e accademia. Ipotesi di collaborazione con Giorgio Vasari, Bernardo e Torquato Tasso*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 304-315.