

ENRICO MATTIODA

Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana e Leone de' Sommi

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ENRICO MATTIODA

Giorgio Vasari, l'attrice Flaminia romana e Leone de' Sommi

Quattro sonetti di Giorgio Vasari indirizzati all'attrice Flaminia romana, la più grande attrice del suo tempo secondo Leone de' Sommi, illustrano la sua partecipazione ai madrigali e agli intermedii della commedia Il granchio di Leonardo Salviati, messa in scena dall'Accademia fiorentina nel carnevale 1566. Al di là delle recenti scoperte su Flaminia (che a Mantova sposò Alberto Naselli, in arte Zan Ganassa, e lo seguì poi in Francia e Spagna), i sonetti di Vasari ci danno informazioni su Flaminia e sulle recite fiorentine degli anni Sessanta. Un sonetto, poi, è stranamente simile al giudizio che nei suoi Dialoghi Leone de' Sommi dà di Flaminia: il fatto apre una serie di ipotesi sulla possibile partecipazione di Leone de' Sommi alle recite fiorentine.

1. Scarsa, anche tra gli addetti ai lavori, è l'importanza assegnata alle poesie di Giorgio Vasari. È vero che egli non si preoccupò di raccoglierle e che il fratello Pietro lo fece poi al suo posto generando una serie di errori che sarebbero stati tramandati.¹ La raccolta di poesie di Giorgio Vasari ordinata dal fratello ci è giunta soltanto attraverso una copia redatta all'Aquila verso il 1650 e ora conservata alla Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. Riccardiano 2948). Questa copia fu fatta conoscere nel 1906 da Ugo Scoti Bertinelli attraverso un'edizione scriteriata e priva di qualsiasi preoccupazione ecdotica.² Allo Scoti Bertinelli premeva, attraverso quell'edizione, confermare il proprio pregiudizio acritico di un Vasari incapace di scrivere le *Vite*, che sarebbero state opera di un gruppo di letterati fiorentini. Dispiace dirlo, l'editore delle poesie di Vasari mostrò non solo un'incompetenza filologica totale, ma anche il suo disprezzo per i testi che pubblicava e che non si sforzò minimamente di comprendere: così continuò a tramandare come poesie di Vasari tre testi di altri poeti che Vasari aveva copiato tra le sue carte (un sonetto di Pietro Aretino sul ritratto di Diego Hurtado de Mendoza fatto da Tiziano, un sonetto di Varchi a Vasari e alcune stanze della canzone *Errai gran tempo del Casa*); i suoi errori di trascrizione spesso impedirono di comprendere i testi: è quel che accade in occasione di un sonetto per l'elezione di Giulio III al soglio pontificio, tramandato da Scoti Bertinelli con l'incipit *Fanciul sacro, or d'auro i tuo sei colli*: non si capisce affatto chi sia il sacro fanciullo opposto ai colli di Roma, ma se si va a vedere il manoscritto si capisce che non vi è nessun "fanciul" e che è il Gianicolo ad essere contrapposto ai colli romani (*Ianicul sacro, or d'auro i tuo sei colli*). Ma il peggior granchio, e la mistificazione che ne derivò, Scoti Bertinelli lo prese quando riuscì a scambiare un'attrice per un predicatore: infatti, avendo trovato alcuni sonetti e madrigali indirizzati al padre Gabriele Fiamma, stabilì che la 'Flamminia', della quale si tratta in altri quattro sonetti di Vasari, fosse nome poetico per Fiamma:³ era sufficiente leggere quelle poesie con un minimo di attenzione per capire che Vasari si stava rivolgendo a un'attrice e non a un predicatore.

Ora, l'attrice a cui Vasari si rivolge non è un'attrice qualunque, ma una delle più grandi e misteriose interpreti del teatro italiano negli anni Sessanta del Cinquecento: quella Flaminia romana celebrata da Leone de' Sommi come la migliore attrice del suo tempo:

¹ Per una più completa presentazione dei problemi di tradizione dei testi poetici vasariani rimando alla *Nota al testo* della mia edizione di G. VASARI, *Poesie*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

² *Poesie di Giorgio Vasari e di altri a lui dirette (dal cod. Riccardiano 2948)* in appendice a U. SCOTI BERTINELLI, *Giorgio Vasari scrittore*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», XIX, 1906, 263-303.

³ Si veda la nota al sonetto XIII (*Quai concetti di gaudio e di letitia*), p. 270, dove dopo aver proposto correzioni che stravolgono il testo, aggiunge: «Anche questo sonetto – si noti – è diretto al Fiamma».

- VERIDICO: [...] mirabile mi è sempre paruto e pare il recitare d'una giovane donna romana, nominata Flaminia, la quale, oltre all'essere di molte belle qualità ornata, talmente è giudicata rara in questa professione, che non credo che gli antichi vedessero, né si possi fra' moderni veder meglio; perché infatti ella è tale su per la scena, che non par già a gli uditori di veder rappresentare cosa concertata né finta, ma sì bene di vedere succedere cosa vera et improvvisamente occorsa, talmente cangia ella i gesti, le voci et i colori, conforme a le varietà delle occorrenze, che commove mirabilmente chiunque l'ascolta non meno a meraviglia che a diletto grandissimo.
- SANTINO: Mi ricordo averla udita, et so che molti bei spiriti, invaghiti delle sue rare maniere, gli hanno fatto et sonetti, et epigramme, et molti altri componimenti in sua lode.
- MASSIMIANO: Ne udirei volontieri alcuno.
- VERIDICO: Per compiacervi voglio recitarvi due sonetti soli che mi ricordo in lode sua: l'uno è *Mentre gli occhi fatali or lieti, or mesti* etc. L'altro è *Donna leggiadra a cui la più gradita* etc. [...].⁴

Fino a pochi anni fa l'unica altra testimonianza sull'attività recitativa di Flaminia proveniva da alcune lettere dell'Archivio di Mantova, scoperte da quell'infaticabile indagatore che ne fu Alessandro Luzio e che furono rese note da Alessandro D'Ancona. In particolare Luigi Rogna, ministro del duca di Mantova, dava resoconti sulle recite a Mantova e sulla rivalità tra Flaminia e la veneziana Vincenza Armani (attrice meglio nota ai posteri anche per la sua tragica fine che fu celebrata da libri di sonetti e permise alla sua fama di esser recuperata da Francesco Bartoli nelle sue *Notizie storiche de' comici italiani*⁵ del 1781). Tra l'estate del 1567 e la primavera del 1568 la rivalità tra le due attrici provocò due partiti a Mantova. Così il primo luglio 1567 scriveva il Rogna:

Hoggi si sono fatte due comedie a concorrenza: una nel luogo solito, per la sig.ra Flaminia et Pantalone [...] l'altra dal Purgio, in casa del Lanzino, per quella sig.ra Vincenza, che ama il sig. Federigo da Gazuolo. L'una et l'altra compagnia ha avuto udienda grande et concorso di persone: ma la Flaminia più nobiltà, et ha fatto la tragedia di Didone mutata in Tragicommedia, e che è riuscita assai bene. Gli altri, per quel che si dice, sono riesciti assai goffi. Andranno seguitando costoro a concorrenza, et con un certo non so che d'invidia, sforzandosi a fare di aver maggior concorso, a guisa dei Lettori, che nelle città de' studi si industriano di aver più numero di scolari.⁶

Il confronto tra Flaminia e Vincenza proseguiva e il 6 luglio scriveva ancora il Rogna:

Non ieri l'altro la Flaminia era comendata per certi lamenti che fece in una tragedia che recitorno dalla sua banda, cavata da quella novella dell'Ariosto che tratta di quel Marganorre, al figliuolo sposo del quale, la sposa, ch' era la Flaminia, sopra il corpo del primo suo sposo, poco dianzi amazzato in scena, per vendetta diede a bere il veleno dopo averne bevuto anch' essa, onde l'uno et l'altro morì sopra quel corpo, et il padre, che perciò voleva uccidere tutte le donne, fu dalle donne lapidato et morto. 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 e non riuscisse cosl bello. Heri poi, a concorrenza e per intermedi, in quella della

⁴ L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, 43-46. Non chiaro chi siano gli autori dei sonetti citati, forse dello stesso Leone de' Sommi o forse – come vedremo – un tentativo di rinvio alle celebrazioni fiorentine di Flaminia.

⁵ Se ne veda ora la notevole edizione commentata, diretta da G. Sparacello, sul sito: <http://www.irpmf.cnrs.fr/> Su Vincenza Armani si vedano inoltre: C. MOLINARI, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985, 161-64; e L. RICCÒ, *La "miniera" accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002, 142 ss.

⁶ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891², II, 449; Alessandro Luzio aveva pubblicato i documenti sulla «Gazzetta di Mantova» del 18 maggio 1890.

Vincenza si fece comparire Cupido, che liberò Clori, nimpha già convertita in albero. Si vidde Giove che con una folgore d'alto ruinò la torre d' un gigante, il quale havea imprigionati alcuni pastori ; si fece un sacrificio: Cadmo seminò i denti, vidde a nascer et a combatter quelli uomini armati: ebbe visibilmente le risposte da Febo, et poi da Pallade armata, et in fine cominciò a edificar la città. La Flaminia poi, oltre a avere apparato benissimo quel luogo de corami dorati, et aver trovati abiti bellissimi da nimpha, et fatto venire a Mantova quelle selve, monti, prati, fiumi et fonti d' Arcadia, per intermedi della Favola introdusse Satan, et poi certi maghi, et fece alcune moresche, a tal che ora altro non si fa né d' altro si parla, che di costoro. Chi lauda la gratia d'una, chi estolle l'ingegno dell'altra: et così si passa il tempo a Mantova.⁷

Poco altro si sapeva dell'attività di Flaminia, ma di certo se il giudizio di Leone de' Sommi spicca per la professionalità del personaggio, le testimonianze del Rogna ci confermano l'abilità interpretativa dell'attrice, che avendo poche occasioni di cimentarsi con commedie o tragedie, interpretava testi letterari in voga che presentavano eroine femminili in situazioni patetiche. Così se non stupisce trovare Flaminia alle prese con i personaggi femminili di Virgilio o di Ariosto, sorprende invece la celebrazione che ne fa Vasari in un sonetto tutto impostato a celebrare la morte di Michelangelo:⁸

Questi, mentre che visse, al mondo onore
Mostrò col gran disegno, ora in Ciel gode,
Angiol divin, ch'i santi tuo gran lode
Cantan, ch'addolcir fanno ogni dur core.

Vasar, ch'in questo carcer pien d'orrore
Sol t'ha lassato, ove l'inganno e frode
S'annida, e 'l ben si muor, l'invidia rode
Sé drento, e di pietà spento è 'l valore. 5

Né fia spenta però, chi innanzi a gl'occhi
Vedrà la vita tua, o Buonarruoto,
Ch'eterno potrà farsi et immortale. 10

Questa part'a Flamminia par che tocchi,
Da che segue virtù per far più noto
Suo nome ove la fama spiega l'ale.

Universalmente noto è il culto michelangiotesco di Vasari e stupisce che qui Flaminia venga da lui intruppata tra i seguaci del Buonarroti, seppur soltanto per la strada della virtù che conduce alla fama. Il sonetto ci fornisce però un termine *post quem* che è la morte, o forse meglio l'apparato e le celebrazioni fiorentine per il funerale di Michelangelo: morto a Roma il 18 febbraio 1564, le esequie con il famoso apparato funebre furono celebrate a Firenze vari mesi dopo, il 14 luglio 1564.

Credo che si debba qui cogliere soltanto un intento glorificatore e non intendere una partecipazione attiva di Flaminia al funerale di Michelangelo. Riferimenti più precisi agli spettacoli fiorentini sono invece presenti negli altri sonetti che Vasari indirizzò a

⁷ Ibidem, p. 451; tralascio le altre citazioni proposte da D'Ancona che tratta di Flaminia alle pp. 447-455. Per un commento alle capacità recitative di Flaminia nel patetico, sulla base di questi resoconti, si vedano le considerazioni di M. PIERI, *Recitare la tragedia*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, a cura di G. Lonardi e S. Verdino, Padova, Esedra, 2005, 33-4 e ID., *La tragedia in Italia*, in *Le rinascite della tragedia*, a c. di G. Guastella, Roma, Carocci, 2006, 194-5 e 201.

⁸ Riportato dal Ms Ricc. 2948, c. 17v col titolo apocrifo *In morte di Michelagnolo Buonarruoti*.

Ciò sente Atene, che è morta in nel suo seno,
 Surgeranno i proscenii amphiteatri
 Per alzar di Flamminia il suo gran nome.¹¹

La commedia *Il granchio* del Salviati che, come ricordato, fu messa in scena dall'Accademia fiorentina nella Sala del Papa a Santa Maria novella il 9 febbraio 1566, prevedeva la rappresentazione di quattro intermedi dedicati alle età della vita tra i cinque atti della commedia e due madrigali sulle Muse all'inizio e alla fine.¹² Proprio questi due madrigali sono quelli celebrati da Vasari in questo e nel sonetto seguente. La rappresentazione prevedeva che, davanti alla scena fissa che raffigurava il ponte di Santa Trinita visto da via Maggio, scendessero delle nuvole contenenti le muse: queste si lamentavano col dio Apollo che non potevano più abitare in Grecia, terra occupata dai Turchi, e chiedevano una nuova sistemazione più sicura. Dopo aver consultato Giove, Apollo conduce le muse a Firenze perché vadano all'Accademia e di lì a Fiesole, nuovo Parnaso. La "dichiarazione" degli intermedi e l'accurata distinzione di essi dai madrigali venne pubblicata insieme al testo della commedia di Salviati; l'autore della descrizione sembra coincidere con Bernardo de' Nerli, autore dei testi descritti:

L'invenzione delle Muse è questa. Che essendo elle solite abitare in Parnaso vedendo quel monte e tutta la Grecia in mano de' Barbari, gente inumana, ed al nome loro inimica, come non più a loro convenevole quel luogo, pregano Appollo lor duce, il quale girando d'intorno vede ogni cosa, che a esse una dimora ritrovi, ed un seggio che delle muse sia degno. Di che Appollo volendole sodisfare in via le Muse in Toscana, ed a Firenze affermando quel luogo esser degno di loro. E così avanti che elle si dipartan di là le avvertisce che esse entrino nella città e di fatto se ne vadano nell'Accademia, piena d'uomini virtuosi e che molto le hanno in venerazione; e quivi, doppo il loro arrivo aspettino lamattina seguente promettendo sé essere avanti che quella venuta sia, per mostrar loro un monte, non guari dalla città lontano, che in veruna parte non ha invidia a Parnaso, il quale è chiamato per nome, dice esser Fiesole [...].¹³

Questa celebrazione di Firenze come nuova Atene con le muse che giungono all'Accademia viene ripresa continuamente nel sonetto di Vasari: Flaminia (v. 1) giunge dal coro aonio, cioè dai monti Aonii sede delle Muse in Beozia, a rallegrare Arno e Firenze; decisivo per confermare il riferimento al madrigale è però al v. 12 l'accenno ad *Atene che è morta in nel suo seno*: nel madrigale le Muse, su consiglio di Apollo, hanno "lasciato il bel Parnaso, ove si ria / gente Barbara vive". Un'allusione alla Grecia occupata dai Turchi che veniva ribadita anche nell'appena citato passo della dichiarazione degli intermedi.

¹¹ Dal Ms Riccardiano 2948, c. 15v. Come spesso accade, i testi tramandati sono delle minute e presentano degli errori: in questo caso i vv. 6 e 12 sono ipermetri. Al v. 4, Cosmo è naturalmente il duca Cosimo I.

¹² Cfr. in proposito N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1981², 201-203; L. ZORZI, *Il teatro e la città...*, 91 ss.; accenni anche in A. GAREFFI, *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1991, 303-7 e S. MAMONE – A.M. TESTAVERDE, *Vincenzio Borghini e gli esordi di una tradizione: le feste fiorentine del 1565 e i prodromi lionesi del 1548*, in *Fra lo «Spedale» e il principe. Vincenzio Borghini: filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Padova, il Poligrafo, 2005, 65-77.

¹³ B. DE NERLI, *Intermedi della commedia del granchio, dichiarazione di essi e discorso dell'autore*, in L. SALVIATI, *Il granchio*, Firenze, appresso i figliuoli di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari compagno, 1566, 139-40 non numerate.

Partonsi adunque le muse abbandonando Parnaso, e coperte da una nugola per la guisa che i Poeti già dissero, che elle saliron a Giove in cielo, arrivano il dì medesimo in Firenze nell'Accademia, ove ritrovando per sorte l'apparato della Commedia si posano circondate dalla Nugola sopra la scena, ed in quel punto che si faceva opera d'incominciare senza indugio a recitare la commedia, essendo le cortine abbattute che coprivano la prospettiva. Posata con le muse la Nugola ella s'apre scoprendole, et esse inmantinente presupposte, fatte e seguite tutte le raccontate cose, cantando dimostrano chi sono, onde si partono, perché e a che fine quivi al presente si trovano [...] Queste cose dette da loro, si dipartono della scena, non havendo a far altro che aspettare la vegnente mattina: esse dunque l'attendono ed intanto si recita la commedia, la quale essendo fornita, e la mattina venuta, tornano le muse e di nuovo sopra la scena si fanno vedere.¹⁶

Anche i fiumi rimandano ancora a Flaminia e alla sua residenza mantovana (in particolare Adria, che fa riferimento a quello che era il Po di Adria, oggi Canal Bianco) e al suo lavoro tra le corti di Mantova e Ferrara. Il Tevere è naturalmente indice della sua provenienza nativa.

L'apparato teatrale nel quale i madrigali e gli intermedii venivano recitati era piuttosto complicato e completamente affidato per la sua progettazione a un architetto specializzato come Giorgio Vasari, che dopo le esperienze giovanili con Bastiano da Sangallo e la prova veneziana per *La Talanta* dell'Aretino, proprio negli anni Sessanta approfondiva il suo impegno come costruttore di luoghi teatrali, di prospettive sceniche e di "ingegni" per cambiare scene e far apparire attori e varie meraviglie dall'alto e dal fondo del teatro¹⁷. Ora, se per la *Cofanaria* Vasari aveva elaborato lo spazio teatrale all'interno di Palazzo Vecchio e si era servito di aiuti come del giovane Bernardo "Timante" Buontalenti, per gli "ingegni" teatrali del *Granchio* non abbiamo notizie: certo le muse scendevano dall'alto, dalle nuvole (come già accadeva per le divinità negli intermedii della *Cofanaria*) ed è presumibile che Vasari impiegasse qui la tradizione da lui recuperata delle "nugole", cioè delle nuvole fatte scendere da argani e nelle quali venivano posizionati gli attori. È una tradizione che Vasari fa risalire a Brunelleschi e di cui assegna al Cecca il perfezionamento: si badi però che questo non avviene nella prima edizione delle *Vite* del 1550, dove al Cecca sono riservate due scarse paginette che lo presentano come architetto militare; la trasformazione del Cecca come architetto teatrale¹⁸ avviene nella seconda edizione del 1568, quando Vasari assegna a

¹⁶ B. DE NERLI, *Intermedii della commedia del granchio...*, 140-141 non numerate.

¹⁷ Su Vasari architetto teatrale cfr. almeno A.M. TESTAVERDE, *Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari*, in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere* (atti del convegno di studi, Arezzo, 7-8 maggio 2003) a cura di M. Spagnolo e P. Torriti, Montepulciano, Le balze, 2004, 63-76.

¹⁸ Si legga questo passo che descrive tecnicamente "l'ingegno" delle nuvole: «Di questo cielo, che era veramente cosa bellissima, uscivano due canapi grossi tirati dal ponte o vero tramezzo che è in detta chiesa, sopra il quale si faceva la festa; ai quali erano infunate per ciascun capo d'una braca, come si dice, due piccole taglie di bronzo, che reggevano un ferro ritto nella base d'un piano, sopra il quale stavano due angeli legati nella cintola, che, ritti, venivano contrapesati da un piombo che avevano sotto i piedi et un altro che era nella basa del piano di sotto dove posavano, il quale anco gli faceva venire parimente uniti. Et il tutto era coperto da molta e ben acconcia bambagia che faceva nuvola, piena di cherubini, serafini et altri angeli così fatti di diversi colori e molto bene accomodati. Questi, allentandosi un canapetto di sopra nel cielo, venivano giù per i due maggiori in sul detto tramezzo dove si recitava la festa, et annunziato a Cristo il suo dover salir in cielo, o fatto altro uffizio, perché il ferro dov'erano legati in cintola era fermo nel piano dove posavan i piedi, e' si giravan intorno intorno; quando erano usciti e quando ritornavano, potevan far reverenza e voltarsi secondo che bisognava, onde nel tornar in su si voltava verso il cielo, e dopo erano per simile modo ritirati in alto» (*Vite*, a cura di R. Bettarini, con il commento secolare di P. Barocchi, Firenze, Sansoni - S.P.E.S., 1966-87, III, 452-3). Su Vasari e il teatro utile TH. A. PALLEN, *Vasari on Theatre*, Carbondale, Southern Illinois University, 1999.

quell'architetto quattrocentesco tutta l'esperienza che egli stesso ha compiuto negli anni appena precedenti inventando o reinventando i macchinari per le feste teatrali fiorentine dal 1565 al 1567. Di cosa Vasari inventasse per il coevo spettacolo dell'Annunciazione siamo meglio informati attraverso la descrizione fatta da Vincenzio Borghini, che aveva visto le prove dello spettacolo e comunicava a Vasari gli aggiustamenti scenografici e registici da fare:

[...] Ieri la festa andò bene; pure a mio giudizio bisogna queste cose:

1. Magior musica in cielo; ma non so, se instrumenti di fiato faranno bene: più presto rinforzerei gli strumenti di tasto e di corde.
 2. Che il cielo non dessi certe scosse, come e' fece iersera: pure potette essere, che allora non fussino ad ordine per l'appunto.
 3. Mi pare, che la musica del mazzo sia poca in questo modo, che perché e' mettono più tempo andare e tornare, che e' non facevon prima, per esser cresciuto ogni cosa, che bisognassi che egli avessino più materia alle mani, benché iersera ei non cantarono tutta la Magnificat; et son certo, che davvero si farà meglio.
 4. Lumi, lumi, lumi: et abbiatoci l'occhio, perché el mazzo non si vedde punto. E vi dico, che e' non ve ne sarà tanti, che e' non paino pochi. E l'angelo, che annunzia e chiama i profeti, arebbe anche bisogno d'esser veduto; e se il ferro fussi venuto su l'angolo, che lo sportassi in fuori, in modo che e' si vedessi pel diritto della chiesa, era meglio.
- Fate, che io vi vegga, quando potete; e Dio con voi.
 Agli 9 di marzo.
 Don Vincenzo vostro.¹⁹

Qualcosa del genere Vasari dovette aver realizzato anche per gli intermedi del *Granchio*, con degli ingegni che andavano a coprire quella scenografia a scena fissa che ci è stata conservata grazie all'incisione pubblicata insieme alla commedia. È uno dei documenti più antichi riguardanti la scena prospettica fissa dipinta: la prospettiva presenta il ponte Santa Trinita visto da via Maggio ed è probabilmente una variazione sulla scena della *Cofanaria* che presentava lo stesso luogo di Firenze visto da altro punto di vista. Alcuni studiosi²⁰ avevano già suggerito che la scenografia fosse da attribuire a Vasari: mancavano però documenti ad attestare che Vasari fosse direttamente implicato nella messincena del *Granchio*; ora i sonetti a Flaminia, che mostrano anche come conoscesse gli "ingegni" che facevano muovere le figure davanti alla scena fissa, mi sembrano portare un documento decisivo per proporre l'attribuzione della scenografia e della scena fissa del *Granchio* a Giorgio Vasari.²¹

2. Un quarto sonetto²² a Flaminia pone un altro tipo di problemi. Qui non sembra trattarsi della descrizione di un preciso testo teatrale: ci troviamo davanti, piuttosto, al tentativo di celebrare ed elencare le qualità recitative di Flaminia:

¹⁹ Lettera da Firenze del 9 marzo 1566, cito dall'edizione del carteggio Vasari sul sito della Fondazione Memofonte, <http://www.memofonte.it/autori/carteggio-vasariano-1532-1574.html>

²⁰ A. M. PETRIOLI TOFANI, scheda 6.5.8. del catalogo *Il luogo teatrale a Firenze*, Milano, Electa, 1975 e L. ZORZI, *Il teatro e la città...*, 209. Cfr. anche *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: modelli dei luoghi teatrali*, a cura di E. Garbero Zorzi e M. Sperenzi, Firenze, Olschki, 2001.

²¹ Nel campo della realizzazione pittorica, Vasari aveva assunto i metodi di lavoro di Raffaello e di Giulio Romano: il grande artista faceva lo schizzo iniziale, talvolta il disegno, poi erano gli aiuti a condurre l'opera; il maestro interveniva per gli ultimi ritocchi. Questo modo d'agire spiega anche il tempo che Vasari ebbe a disposizione per scrivere le *Vite*. Questo era sufficiente per stabilire la paternità del prodotto finale. È dunque probabile che Vasari abbia fatto il progetto iniziale e che il fondale sia stato condotto dai suoi aiuti.

²² Ms Riccardiano 2948, c. 9r.

Quai concetti di gaudio e di letitia
 Chi ridendo s'allegra, o qual dolore
 Lacrime esprima in passion d'amore,
 Crudeltade, martel, finta amicitia;

Se in terra, in mar, ne' boschi, se stultitia 5
 In stato alto e sublime, o in gran furore
 Per mostrar forza, ardir, animo e core,
 Se in casta, saggia, onesta pudicitia,

Non più simile al ver, veder simile,
 Sentir si puote, la virtù di quella 10
 Ch'oscura Atene e le comiche scuole.

Nuova Urania gentile e dotta e bella,
 Flamminia, oggi fra noi lucente sole,
 Fai l'anno a Flora un sempiterno Aprile.

Nel sonetto si possono trovare tre elogi: 1) la capacità di interpretare le varie passioni e situazioni umane; 2) il rendere visibile e presentare come reale ciò che si rappresenta (cioè la capacità di coinvolgere emotivamente gli spettatori); 3) l'aver superato i modelli teatrali dell'antichità. Sono esattamente gli stessi elogi che le rendeva Leone de' Sommi nel passo che abbiamo citato all'inizio e questa coincidenza è tanto perfetta da non sembrare casuale. A questo punto si apre un problema sui rapporti Vasari – de' Sommi: è il sonetto di Vasari a dipendere dalla conoscenza dei *Dialoghi*, o viceversa? Credo che ci sia un elemento che spinga a propendere per la seconda soluzione: gli elogi in versi agli attori nel Cinquecento non prevedono il confronto con gli attori antichi (al limite viene ricordato Roscio)²³ né de' Sommi vi ricorre mai nelle poesie che indirizza in memoria dell'attrice Vincenza Armani.²⁴ Mi sembra che nel nostro sonetto il confronto con gli antichi derivi dall'abitudine di Vasari di glorificare in questo modo i grandi artisti che supererebbero i modelli antichi glorificati dagli scrittori. Anche il fatto che de' Sommi, subito dopo quest'analisi o elogio del modo di recitare di Flaminia, ricordi come alcuni “bei spiriti” avessero poetato per lei (“et so che molti bei spiriti, invaghiti delle sue rare maniere, gli hanno fatto et sonetti, et epigramme, et molti altri componimenti in sua lode”) sembra quasi una confessione di Leone che svela il suo essersi ispirato a un sonetto.

Se le cose stanno così, si apre uno spiraglio per una migliore datazione della stesura definitiva dei *Dialoghi* di de' Sommi. Com'è noto, i suoi dialoghi ci sono pervenuti tramite una copia settecentesca eseguita sul manoscritto²⁵ andato perduto nell'incendio

²³ Cfr. almeno la scelta di sonetti in onore degli attori rintracciabile nel testo di F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani...*

²⁴ Cfr. le poesie in appendice a DE' SOMMI, *Quattro dialoghi...*, pp. 84-100.

²⁵ La copia fu condotta da un certo Porta su istanza del barone Vernazza e inviata al G.B. De' Rossi a Parma, dove è conservata alla Biblioteca Palatina. Un'altra copia è stata rinvenuta recentemente: intorno al 1888-1890 Domenico Lanza fece un'altra trascrizione del ms torinese: questa copia è stata rinvenuta nel fondo Lanza del Centro Gozzano-Pavese dell'Università di Torino dalla dott.ssa Gabriella Olivero, che sta ora procedendo alla collazione con la copia parmense e con i lacerti salvati dall'incendio della Nazionale di Torino (cfr. in proposito C. DAL MOLIN, *Ritrovamento di alcuni manoscritti inediti di Leone de' Sommi presso la Biblioteca Nazionale di Torino*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 49, 1994, 57-69). Anche la copia Lanza riporta la data del 1556, come mi segnala la dott.ssa Olivero.

della Biblioteca Nazionale di Torino del 1904. Il manoscritto perduto recava la data del 1556, ma Alessandro D'Ancona prima e Ferruccio Marotti poi ebbero buon gioco a dimostrare che la data di composizione era più tarda e giungeva ai pieni anni Sessanta e forse oltre (Marotti giungeva a ipotizzare una stesura definitiva approntata negli anni Settanta o addirittura Ottanta). Oltre a date certe degli anni Sessanta ricordate nel testo (le nozze del 1561 del Duca Guglielmo Gonzaga con Eleonora d'Austria), uno degli elementi che venivano presi in considerazione da Marotti per la datazione era proprio l'attività di Flaminia, per la quale si aveva l'unica attestazione del Rogna per il 1567-68. I sonetti di Vasari non mutano questo quadro, ma lo confermano. È vero che de' Sommi non cita direttamente l'attività di Flaminia a Firenze, ma la consonanza col sonetto di Vasari può far pensare che ne fosse a conoscenza, o che ne fosse stato testimone diretto. Non è pensabile che Flaminia fosse andata da sola a Firenze: forse i comici mantovani erano stati invitati a Firenze per la serie di spettacoli del 1566 e forse tra loro poteva esserci anche l'ebreo Leone de' Sommi. Occorreranno nuove ricerche d'archivio per cercare traccia di Leone o di altri comici mantovani a Firenze,²⁶ ma intanto il testo dei *Dialoghi* avrebbe come data post quem il 1566. Purtroppo il testo di De' Sommi non chiarisce se Flaminia sia ancora attiva sui teatri italiani: perché questo avrebbe posto il termine ante quem del 1571 alla stesura del testo: come altre ricerche hanno finalmente chiarito, Flaminia sparisce improvvisamente dai palchi italiani proprio in quell'anno.

3. Nel 2007 Maria Del Valle Ojeda,²⁷ anche sulla scorta di precedenti studi sul teatro italiano in Spagna, ha infatti ricostruito il prosieguo della carriera di Flaminia. Dopo un'ultima apparizione nei documenti per una recita a Ferrara nel 1570, di Flaminia, infatti, si perdevano le tracce. Le ricerche della studiosa negli archivi spagnoli hanno svelato l'arcano: Flaminia, nei documenti ricordata come Barbara Flaminia, aveva sposato a Mantova Alberto Naselli, in arte Zan Ganassa: la loro compagnia avrebbe recitato nel settembre 1571 a Parigi e ancora nel 1572 recitarono per le nozze di Margherita di Valois con Enrico di Navarra. I documenti attestano la presenza della compagnia di Zan Ganassa e Flaminia in Spagna almeno dall'ottobre del 1574; dalla Spagna si preparavano a rimpatriare nel 1584, data dopo la quale mancano nuovamente notizie.

Un'ultima chiosa riguarda la carriera di Flaminia: osannata in Italia come attrice colta e capace di interpretare i testi letterari, di passare dal comico al tragico ecc., in Spagna le sarebbe stato chiesto di interpretare il ruolo di prima amorosa in una compagnia dell'arte. L'attrice che aveva fatto pensare a uno sviluppo del teatro letterario in Italia si sarebbe piegata, senza ottenere uguale successo, alla formula vincente a livello internazionale del teatro all'improvviso e della commedia dell'arte.

²⁶ Le ricerche d'archivio hanno finora trovato i pagamenti per le scenografie: cfr. A.M. TESTAVERDE, *Informazioni sul teatro vasariano del 1565 dai registri contabili*, in «Medioevo e Rinascimento» VI n.s., 1992, 83-93.

²⁷ M. DEL VALLE OJEDA, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa: scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007; cfr. anche B. J. GARCIA GARCIA, *La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos*, in «Journal of Hispanic Research», 1, 1992-1993, 355-370; O. G. SCHINDLER, *Zan Ganassa vom Reichstag zur Bluthochzeit: Neue Funde zu Alberto Naselli, am Theater Ganassa*, Wien, Bohlau, 2004; S. BRUNETTI, *Viaggi di Alberto Naselli detto Zan Ganassa*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello Spettacolo*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, 239-342; O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il sacco. Comici dell'arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria*, *Ibidem*, 109 sgg.