



**HAL**  
open science

**À la “ Cour ” d’Isabella Andreini, actrice Gelosa et académicienne Intenta: les “ nobil donne ” dédicataires des Rime, Milano, Bordoni, 1601.**

Cécile Berger

► **To cite this version:**

Cécile Berger. À la “ Cour ” d’Isabella Andreini, actrice Gelosa et académicienne Intenta: les “ nobil donne ” dédicataires des Rime, Milano, Bordoni, 1601.. La clé des langues, 2020, La clé des Langues. <hal-04826013>

**HAL Id: hal-04826013**

**<https://hal.science/hal-04826013v1>**

Submitted on 24 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

# À la "Cour" d'Isabella Andreini, actrice *Gelosa* et académicienne *Intenta* : les "nobil donne" dédicataires des *Rime* (Milano, Bordoni, 1601)

Par Cécile Berger : Maître de Conférences - Université Toulouse II-Jaurès  
Publié par Alison Carton-Kozak le 19/03/2020

**Figure de proue de l'avènement des femmes dans le théâtre professionnel italien, la comédienne des Gelosi et femme de lettres académicienne (Intenti, Pavie) Isabella Andreini publie en 1601 à Milan un recueil de *Rime*, dont près de 200 sonnets. La plupart sont des éloges dédiés aux nobles dames italiennes les plus en vue des Cours de Mantoue, Ferrare ou Florence. L'analyse de ces sonnets permet aussi bien de dresser une galerie de portraits historiques que d'ébaucher les fondements d'une matrice culturelle commune où les codes du féminin de Cour en Italie rejoignent étonnamment les qualités d'actrices d'Isabella Andreini.**

## Sommaire

1. 1) L'avènement des femmes dans le théâtre professionnel italien (1560)
2. 2) Le cas particulier d'Isabella Andreini (Padoue 1562 - Lyon 1604)
3. 3) Contexte, dédicataires et structure des *Rime* (éd.1601)
4. 4) Dans le miroir des "nobil donne" : sonnets d'éloge et galerie de portraits
5. 5) Codes d'appartenance vestimentaires et culturels
6. Références bibliographiques
7. Pour aller plus loin
8. Sitographie



*Troupe de comédiens italiens (les Gelosi ?), Ecole Française, vers 1580, Musée Carnavalet, Paris*

## 1) L'avènement des femmes dans le théâtre professionnel italien (1560)

Rappelons tout d'abord les caractéristiques du théâtre professionnel dont Isabella Andreini fait partie. En plus d'être un système complexe bien davantage qu'un genre, il se distingue par trois aspects majeurs: l'activité à but lucratif de ses interprètes associés par contrat – dont le premier daté de 1545 fait office de date charnière et historique marquant les débuts des compagnies *dell'arte* ; en second lieu l'itinérance des troupes ; et surtout l'avènement des actrices qui trouvent dans les compagnies une valorisation d'abord économique (Ferrone, 2019, 54). En 1616, Pier Maria Cecchini (540) indique que la coutume des femmes sur scène a moins de 50 ans et, de fait, 1560 est la date ordinairement retenue comme celle de l'avènement de la femme en tant qu'actrice au sein des compagnies *mecenarie*. Ces femmes constituent un apport déterminant aux compagnies professionnelles. Issues pour nombre d'entre elles de la population des *meretrici oneste* (ou "*meretrices honestae*", ainsi qualifiées pour leur statut socialement établi de femmes publiques, tarifées mais avant tout lettrées et cultivées), chassées qu'elles sont de Rome et de nombreux centres urbains par le rigorisme post-tridentin, elles se libèrent du commerce de leur personne privée pour trouver un nouveau gain pécuniaire dans la pratique mercantile de l'art théâtral. Aussi certaines de ces actrices arrivent-elles souvent à la scène par le biais du *meretriciato onesto* dont elles

faisaient originellement partie (Taviani-Schino, 2007, 336-339). Expertes dans l'art de l'amour et de sa rhétorique, elles enrichissent le répertoire des compagnies *dell'arte* - d'abord essentiellement masculines et centrées sur le comique des Zanni, des Pantaloni et des Capitani - d'une rhétorique de l'amour et de l'expression des sentiments il s'agisse de tristesse, de passion ou de colère, parfois d'abord dans des rôles de *servette* puis progressivement dans leurs rôles prestigieux d'*innamorate*.

Les premières *dive* (au sens étymologique du terme "divines" employé par leurs admirateurs et défenseurs), dont Isabella Andreini est d'abord l'héritière puis le modèle, acquièrent très vite une renommée considérable en Italie d'abord puis en France et en Europe.

Pour dresser le répertoire expressif des actrices entre fin XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, les témoignages ne manquent pas, que l'on se fonde sur les avis de leurs détracteurs du XVI<sup>e</sup> post-tridentin selon lesquels il vaut mieux "l'udire fischiare un basilisco che udire cantare una donna" (Arias, 1602, 129-130), jusqu'à la première moitié du XVII<sup>e</sup> et les attaques virulentes de Hurtado da Mendoza (1631) ou du Père Giovan Domenico Ottonelli (1648) ; ou à l'inverse sur ceux de leurs défenseurs (acteurs, protecteurs courtisans, témoins spectateurs, amis et maris).

Parmi les qualités, considérées par les détracteurs comme des défauts susceptibles de corrompre le public, poussé à la débauche par la simple contemplation de la femme sur scène, on relève des caractéristiques essentielles propres à ces actrices, à savoir : la beauté, l'élégance, la suavité de la voix, le charme des regards et des yeux, la puissance de l'éloquence, l'aptitude à la danse et au chant (cf. leurs voix "canore") et enfin, leur qualité d'"esperte nell'arte della recitazione" (Hurtado da Mendoza, 1631, 88-89). L'éloquence, la grâce, la douceur et l'harmonie du chant et du discours, même décriés, n'en sont pas moins soulignés pour leur grande efficacité.

Ainsi, "l'immensa forza di eloquenza" dont Adriano Valerini qualifie Vincenza Armani dans son éloge funèbre est en mesure d'égaliser les orateurs d'académie parce qu'elle lui permet d'improviser mieux que ces derniers : "questa Donna riusciva meglio assai parlando improvviso che i più consumati Autori scrivendo pensatamente" (1570, 35). Oratrice hors pair certes, Vincenza Armani n'en est pas moins louée selon son statut de "comica eccellentissima" par Valerini.

Même lexique élogieux à l'égard de la deuxième génération d'actrices à commencer par Vittoria Piissimi (la rivale d'Isabella à la scène) envers laquelle résonnent les mêmes mots que ceux employés par les censeurs ecclésiastiques : douceur, suavité et ensorcellement par la parole. La Piissimi charme au sens positif des termes : "maga d'amore", "alletta (...) con le sue parole" (Garzoni, 1585, 12-13).

Parmi les qualités constitutives du répertoire de l'actrice dès le modèle Vincenza Armani, les capacités protéiformes figurent en bonne place, la rendant capable d'interpréter autant la comédie que la pastorale ou la tragédie, portée par l'éloquence familière du registre comique ou par la gravité de "l'eroico stile" en une aptitude illimitée à la métamorphose selon Adriano Valerini : "Si trasformava, come un novo Pròteo, a i diversi accidenti della favola" (1570, 36). Même éloge caractéristique à l'égard de Vittoria Piissimi, digne "d'eccelsi onori" selon Tommaso Garzoni pour son immense capacité à faire "metamorfosi di se stessa in scena" (1585, 12-13).

Rares sont les actrices qui, à l'instar de Isabella Andreini, accèdent au rang d'académiciennes. Elles sont - ou deviennent - néanmoins toutes des lettrées, perpétuant

mais enrichissant aussi le domaine (celui de la rhétorique amoureuse, de la culture et de l'art) initialement propre aux *meretrici oneste* souvent elles-mêmes poétesses comme la célèbre Veronica Franco.

## 2) Le cas particulier d'Isabella Andreini (Padoue 1562 - Lyon 1604)

Quoi d'étonnant alors que la plus emblématique d'entre elles soit restée d'une part celle qui a le plus publié à partir de sa pastorale *Mirtilla* en 1588, suivie des deux versions des *Rime* en 1601 et 1603, puis des *Lettere* posthumes en 1607 ; et d'autre part, celle qui était, comme épouse d'un *innamorato* plutôt que d'un *zanni*, le pivot de la compagnie des *Gelosi*. L'avènement de l'actrice sur scène entraîne une focalisation structurelle autour d'elle et de son époux au sein des compagnies théâtrales dont les couples deviennent les noyaux fondateurs : Isabella Andreini et Francesco Andreini (capitan Spavento) pour les *Gelosi*, Virginia Ramponi et Giovan Battista Andreini (Lelio) leurs successeurs et descendants immédiats (comici Fedeli), par exemple.

Mais Isabella Andreini, très liée aux milieux humanistes milanais, est celle qui incarne le mieux le passage progressif des codes de la *meretrice onesta* (dont elle n'était probablement pas elle-même) à l'actrice femme de lettre car elle est aussi la seule de sa génération à publier des textes littéraires, signant d'abord comme "comica gelosa" puis aussi comme "accademica Intenta" qu'elle devient à Pavie en 1601 avec pour devise "elevat ardor" (la flamme qui s'élève), sans néanmoins jamais se défaire de son titre de "comica". Sa première publication marquante est la célèbre pastorale *Mirtilla*, qui n'a rien à envier à celles de ses contemporains masculins et qui était considérée comme une œuvre majeure en son genre et en son temps. Cette double profession, de lettrée et de comédienne, ne sera jamais ni démentie ni reniée par Isabella Andreini : c'est en 1588 (à Vérone, chez deux éditeurs différents) qu'elle publie sa pastorale, alors même qu'en mai 1589 elle se produit sur la scène courtisane florentine dans un spectacle qui fera date à l'occasion des noces de Christine de Lorraine et Ferdinando de' Medici, et en marge de la plus célèbre *Pellegrina* de Bargagli avec d'abord Vittoria Piissimi (comici Confidenti) dans *La Zingana* (6 mai), puis Isabella (comici Gelosi) dans *La Pazzia di Isabella* (13 mai). La transposition littéraire de la coprésence scénique des deux actrices se devine au cœur même de la *Mirtilla* puisque derrière la nymphe Mirtilla se cacherait Vittoria Piissimi, tandis que Filli - qui s'engage physiquement avec le satyre - ne serait autre qu'Isabella Andreini (Rosalind Kerr, 2015, 120-121).

Mais quel était le répertoire d'Isabella Andreini? Excellente actrice, protéiforme, elle est capable de jouer la pastorale aussi bien que la tragédie ou la comédie, fréquemment virtuose travestie en homme (F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, 1611), sans doute apte à jouer en plusieurs langues et plusieurs dialectes, cultivée et experte dans l'expression des passions, notamment la folie, la colère et la fureur. Comme démontré lors du colloque de Padoue célébrant les 400 ans de la naissance de l'actrice (Manfio, 2012) l'Isabella des nombreux canevas du recueil du *Teatro delle favole rappresentative* de son collègue Flaminio Scala est une parfaite illustration du topos de la folie, fondamental chez la "comica gelosa" (Cuppone, 2012, 101-136).

La "pazzia", mais aussi la capacité à passer de la fureur à la raison devient le registre de prédilection d'Isabella et ce, probablement à la suite de sa prestation en 1589 à Florence. La rivalité avec Vittoria Piissimi n'est sans doute pas étrangère à la surenchère à laquelle

se livre Isabella sur scène en 1589, comme si elle voulait surpasser le talent de la Piissimi, initialement l'actrice favorite du Duc de Mantoue Vincenzo Gonzaga.

Pour preuve du registre dramaturgique d'Isabella Andreini, nous avons à notre disposition le témoignage visuel du spectateur Giuseppe Pavoni selon lequel Isabella, rendue folle par sa passion pour Flavio, "mostr[ò] nel recitar questa Pazzia il suo sano, e dotto intelletto" (Pavoni, 1589, 106-107). Dans cette prestation fondatrice, où elle passe d'un personnage à l'autre en mimant tous ces collègues des Gelosi, de Pantalone au Capitano en passant par le Zanni, délirant dans plusieurs langues et dialectes différents, Isabella s'épanche en une folie langagière extrêmement protéiforme présentée par Pavoni comme la preuve de son éloquence savante et de sa culture rhétorique.

Interpréter la folie furieuse présente alors un double intérêt pour Isabella : d'une part vis-à-vis du public de Cour, clientèle à satisfaire au gré de spectacles pléthoriques, et d'autre part l'enjeu de surclassement de la Piissimi aux yeux du public florentin. Le surcroît de virtuosité scénique prend appui sur la folie verbale, laquelle justifie et permet le transformisme et l'in vraisemblable, le passage brutal de la fureur à la sagesse. L'actrice est "dotta" parce qu'elle parvient à passer en quelques instants, par le seul expédient scénique d'une potion curative administrée à son personnage, de la fureur à la sagesse. Près de 20 ans plus tard, le témoignage de G. Pavoni est confirmé par le canevas que publie - d'après cette interprétation légendaire à laquelle il assista peut-être lui-même - le comédien "confidente" Flaminio Scala dans *Il Teatro delle favole rappresentative*. Il est symptomatique que la seule réplique qu'il rapporte *in extenso*, dans un canevas entièrement laissé à *l'improvviso*, soit celle d'Isabella à la scène 8 de l'acte III face aux autres personnages, immobiles et médusés, tels des spectateurs fascinés par ce moment rhétorique clé de la scène de la folie (Scala, 1611, 394-395).

L'épisode est du meilleur tragi-comique puisque le tragique de la situation (la folie) se double d'un comique de langage. Incohérent seulement en apparence, ce monologue de la folie ménage allitérations, assonances et digressions habilement structurées sous l'apparence du "fuor proposito". Après 1589, l'expression de la fureur et la folie langagière deviennent la spécialité d'Isabella. Celle-ci est alors si légendaire que Gabriello Chiabrera y fait une allusion directe comme signataire de l'un des sonnets d'éloge joints aux *Rime* (1601, sonnet CLXXI, 200), où le passage à la postérité d'Isabella est indissociable de sa virtuosité à jouer la fureur, telle une forcenée au visage d'ange :

*Nel giorno, che sublime in bassi manti  
Isabella imitava alto furore;  
E stolta con angelici sembianti  
Hebbe del senno altrui gloria maggiore [...]*

Même son de cloches dans le sonnet funèbre de Giovan Battista Marino en l'honneur de l'actrice et contenu dans les *Lettere* d'Isabella (Marino, 1607, 167), où il la décrit "accesa d'amore", de son nom d'académicienne Intenta, caractérisée par l'oxymore entre la douceur de sa voix et l'ardeur de son style tragique:

*[...] Quivi, ACCESA d'amor, d'amor accende  
l'eterno Amante; e ne l'empirea Scena,  
che d'angelici lumi è tutta piena,  
dolce canta, arde dolce e dolce splende.  
[...] Piangete voi, voi che pietosi avete  
al suo tragico stil più volte pianto;  
il suo tragico caso, orbi, piangete.*

Mais c'est dans un sonnet de son cru que l'actrice résume au mieux son répertoire, dans le Sonetto Primo inaugurant le volume des *Rime* (1601, 1). Dans cette sorte de curriculum-sonnet, on peut lire la synthèse de toutes les caractéristiques expressives de l'actrice, qu'il s'agisse de ses qualités scéniques ou de ses aptitudes de poétesse, si propres au "vario stile" qui caractérise son répertoire :

*S'alcun fia mai che i versi miei negletti  
legga, non creda a questi finti ardori;  
ché ne le Scene imaginati amori  
usa a trattar con non leali affetti,  
con bugiardi non men, che finti detti,  
de le Muse spiegai gli alti furori:  
talhor piangendo i falsi miei dolori,  
talhor cantando i falsi miei diletti;  
e come ne' Teatri or donna ed ora uom fei,  
rappresentando in vario stile  
quanto volle insegnar Natura ed Arte,  
così la stella mia seguendo ancora,  
di fuggitiva età nel verde aprile  
vergai con vario stil ben mille carte.*

Experte en fiction ("finti detti"), parfaite *innamorata* à la scène ("imaginati amori"), titillant les muses en jouant la fureur, comédienne de douleur autant que de "diletti" (tragédie/comédie), à l'aise en travestie ("or donna ed ora uom fei"), Isabella Andreini ajoute à ses qualités oratoires indissociables de l'excellente actrice, celle de poétesse d'écriture à l'image du dernier vers ("vergai con vario stil ben mille carte") qui préfigure l'académicienne Accesa parmi les Intenti de Pavie qu'elle devient à la suite de la publication des *Rime* de 1601.

### 3) Contexte, dédicataires et structure des *Rime* (éd.1601)

La publication des *Rime* en 1601 élève Isabella Andreini au rang d'Académicienne "Accesa" auprès des Accademici Intenti de Pavie. Il convient de rappeler le contexte, aussi bien théâtral (les tournées et déplacements des Gelosi et/ou d'Isabella Andreini) que politique et historique (les conflits franco-savoyard sur fond de relations avec l'Espagne).

Un an avant Isabella, la compagnie des Accesi est de passage à Lyon. Ils se produisent dans quelques comédies à l'occasion des festivités célébrant le mariage de Maria de' Medici et Henri IV, entre le 17 décembre 1600 (en l'église Saint-Jean de Lyon) et le 17 janvier 1601 date à laquelle est signée le traité de Lyon marquant la fin de la guerre franco-savoyarde. Trois de leurs comédiens en profitent pour faire publier leurs textes par la florissante industrie typographique lyonnaise (d'ailleurs constituée de nombreux Italiens) : il s'agit non seulement de l'Arlecchino Tristano Martinelli et de son *unicum* des *Compositions de rhétorique*, mais aussi de Flaminio Scala-Flavio et de Pier Maria Cecchini-Fritellino. Puis les Accesi suivent le couple royal à Paris fin janvier 1601. Or tant le traité de Lyon de janvier que les noces de Maria de' Medici et Henri IV impliquent un ensemble de personnalités auquel les comédiens italiens sont associés depuis l'alliance de 1589 entre Ferdinando de' Medici et Christine de Lorraine à Florence. Par ses tractations en faveur des noces de sa nièce (Maria) avec Henri IV (1600-1601), le Grand Duc Ferdinando perpétue la tradition politico-matrimoniale des Médicis, afin de rendre visible le déplacement des alliances du Grand-Duché de l'Espagne vers la

France : lui-même avait enclenché ce processus en épousant dès 1589 Christine de Lorraine, nièce de Catherine de Médicis. La négociation satisfait les volontés du pape Clément VIII (Ippolito Aldobrandini) préoccupé de consolider ses liens avec le roi français converti lequel souhaite ardemment annuler son précédent mariage avec Marguerite de Navarre.

Par le truchement quasi systématique de l'acteur italien le plus célèbre du moment (l'Arlecchino Tristano Martinelli), Florence se retrouve à signer quasiment automatiquement un contrat de solidarité festive avec la Cour de Mantoue, où réside depuis longtemps comme épouse du Duc Vincenzo I Gonzaga, Eleonora, sœur de Maria de' Medici.

En ce sens, les comédiens, présents à chacune des festivités politico-matrimoniales de cette période, contribuent à la pacification œcuménique entre les états catholiques, voulue par le pape et synthétisée - à l'occasion des cérémonies florentines d'octobre 1600 - en la personne du neveu du pape Clément VIII, le cardinal Pietro Aldobrandini. Celui-ci est mandaté non seulement pour officier aux noces de Maria de' Medici et Henri de Navarre, mais aussi pour négocier en secret la paix signée à Lyon en janvier 1601 par Carlo Emanuele I de Savoie et Henri IV (Ferrone, 2006, 135-136).

C'est de cette petite cour d'alliances politiques qu'est issue celle des *Rime* de 1601. Dans le recueil, à quelques exceptions près, tout le monde est là : de la nièce du pape (Margherita Aldobrandini, à laquelle Isabella dédie l'*Epitalamio I* pour ses noces avec Ranuccio Farnese) à Pietro Aldobrandini, personnalité décisive lors du traité de Lyon, auquel Isabella Andreini consacre le sonnet n°LI. Le 15 avril 1600, Isabella est à Rome pour les fêtes en honneur du Vice-Roi de Naples, organisées à Castel Sant'Angelo sur ordre du cardinal Giovan Francesco Aldobrandini, où l'actrice interprète à nouveau *La pazzia*, et probablement y est-elle encore le 7 mai 1600 pour le mariage Farnese-Aldobrandini. Quoi de plus logique alors que la présence marquée des Aldobrandini dans le recueil (Margherita, et les deux cardinaux Pietro et Cinzio).

On sait aussi qu'Isabella est fréquemment en contact avec le gouverneur de Milan : la supplique des comici Uniti du 12 juin 1601, pour obtenir la permission de jouer à Milan, dont Pedrolino (Giovanni Pellesini) et Isabella Andreini sont les signataires à l'adresse de Pedro Enríquez de Acevedo, comte de Fuentes, explique la présence de ce dernier parmi les dédicataires des *Rime*. Ce document permet aussi de deviner le récent engagement des mêmes comédiens Uniti par le gouverneur, lors d'une rencontre précédente à Pavie entre le cardinal légataire Pietro Aldobrandini et le Duc Carlo Emanuele I de Savoie, rencontre ayant servi à discuter du traité de Lyon. Or, Carlo Emanuele I fait lui aussi partie de la galerie dédicataire, puisqu'Isabella lui destine le sonnet LII où il est question de l'alliance avec les Espagnols. La cour des Savoie est néanmoins une étape incontournable lors des tournées régulières des Gelosi-Confidenti-Accessi vers la France dès 1599.

Isabella est présente à nouveau à Milan entre septembre et octobre 1601, comme en témoigne la lettre de dédicace du recueil, datée et signée de Milan le 22 septembre 1601 et adressée à son protecteur le cardinal Cinzio Aldobrandini. Un autre document à l'adresse du gouverneur de Milan, en date du 12 octobre 1601, indique qu'un voyage imminent à Pavie se prépare pour Isabella : sa présence y est attestée par une lettre envoyée de cette ville le 14 novembre 1601 à l'humaniste et philologue flamand Erycius Puteanus (Errijck de Put). C'est probablement lors de ce séjour qu'Isabella est affiliée comme "Accesa" à l'académie des Intenti, scellant sa double qualité d'actrice et femme de lettres, comme en témoigne sa correspondance nourrie avec l'érudit flamand. Tout à fait logiquement, un éloge en latin signé Erycius Puteanus figure précisément en exergue des *Rime* de 1601.

Isabella n'apparaît néanmoins sous le titre d'académicienne Intenta qu'en frontispice des *Rime* de 1603, où on lit : "comica gelosa et academica Intenta" tandis que le recueil de 1601 se limite à l'appellation de "comica gelosa". Les deux éditions diffèrent considérablement. Le recueil de 1603 est de moindre ampleur et les nobles dames italiennes dédicataires de 1601 disparaissent au profit de dames de la cour de France. Ce qui prouve combien chaque édition est liée à un contexte bien particulier.

Le volume de 1601 est en revanche extrêmement riche avec près de 200 sonnets (196 exactement, dont bon nombre sans dédicataires), 125 madrigaux, 6 *canzoni*, 10 *canzonette morali*, 2 *sestine*, 2 *epitalami*, 2 *centoni*, 3 *capitoli*, 9 *scherzi*, 4 *versi funerali*, 9 *egloghe boschereccie*, et 4 compositions diverses (Nunzia Soglia, 2014, 2). Certains dédicataires masculins y figurent en raison d'un arrière-plan culturel et théâtral : aussi est-il logique qu'y apparaisse l'admirateur et ami d'Isabella Gabriello Chiabrera (4 compositions diverses, dont 1 sonnet de Chiabrera avec réponse d'Isabella) ; pour la même raison Ottavio Rinuccini (1 *canzonetta morale*) ; le poète et académicien Intento de Pavie Gherardo Borgogni avec lequel Isabella entretient une correspondance à partir des années 1580 (1 sonnet et 1 *canzonetta morale*) ; le gouverneur de Milan (Pietro Enriquez d'Acebedo Conte di Fuentes, sonnet XIX), le protecteur des comici Confidenti Giovanni de' Medici (sonnet XLII) et le Duc Vincenzo Gonzaga, protecteur des Gelosi à Mantoue dès 1584 (sonnet CXXVI) ; enfin, bien entendu son insigne protecteur Giorgio Cinzio Aldobrandini (7 sonnets, en plus de la *Lettre de dédicace*). Nous nous concentrerons néanmoins ici sur les sonnets dédié aux nobles dames, et à leurs contenus thématiques et stylistiques.

## 4) Dans le miroir des "nobil donne" : sonnets d'éloge et galerie de portraits

La majeure partie des dédicataires féminines des sonnets gravitent autour de la cour de Mantoue (Ignes Marchese di Grana, Eleonora de' Medici Gonzaga) et des Médicis (Eleonora de' Medici Gonzaga, sœur de Maria de' Medici ; Virginia de' Medici), de Ferrare (Marfisa d'Este), de Florence (Maria de' Medici), de Modène (Virginia Medici d'Este) ou encore de la ville de Gênes (Vittoria Doria Gonzaga, Placidia Grimaldi) et même l'Infante d'Espagne (Isabella d'Austria). Il s'agit d'un cercle restreint, en contact direct avec les comédiens et comédiennes, dans le cadre politico-culturel décrit précédemment, et aussi par le biais des époux diplomatiquement impliqués dans les rapports de force entre Mantoue, Ferrare, Gênes, la Cour de Savoie, Florence, l'Espagne et la Cour de France.

Or les éloges contenu dans ces sonnets dédiés aux Dames de Cour font référence sensiblement aux mêmes qualités que celles habituellement attribuées aux actrices dont nous parlions plus haut.

- Sonnet XIII à Vittoria Doria Gonzaga

Fille de Giovanni Andrea Doria (prince de Melfi) et de Zenobia del Carretto Doria, Vittoria Doria Gonzaga (Gênes 1569 – 1618) est l'épouse de Ferrante II Gonzaga, marquis de Guastalla, féru de culture et d'art, qui succède à Cesare I Gonzaga. Plaçant Vittoria Doria Gonzaga "tra le grande Dive", Isabella se situe en comparaison directe avec elle, formulant un topique aveu d'humilité selon lequel son style ne saurait parvenir à égaler la valeur de la dame, louée pour des qualités intellectuelles aussi éblouissantes que le Soleil :

[...] *Tanto non s'erger l'intelletto humano  
 Bella Vittoria, ch' à tuoi pregi arrive;  
 [...] Di toccar le tue lodi havea speranza  
 Un giorno anch'io; ma ben m'avveglio hor come  
 Occhio mortal non ben s'affida al Sole.  
 Ah troppo il tuo valor mio stile avanza.[...]*

- Sonnet XXX à la "serenissima Leonora Medici Gonzaga" duchesse de Mantoue

Eleonora de' Medici (Florence, 28 février 1567 – Cavriana, 9 septembre 1611) épouse le 29 avril 1584 Vincenzo I Gonzaga devenant ainsi duchesse de Mantoue. Le couple se rend ensuite fin avril 1589 à Florence pour célébrer les noces de l'oncle d'Eleonora, Ferdinando de' Medici, avec Christine de Lorraine (fille de Charles III, Duc de Lorraine, et petite-fille préférée de Catherine de Médicis dont le décès accélère les démarches en faveur des noces avec Ferdinando). Dans ce sonnet, le portrait effectué par Isabella de cette protectrice des arts et des lettres à la cour de Mantoue surprend d'autant moins qu'Eleonora figure parmi les personnalités présente en 1589 lors des festivités florentines qui rendirent Isabella célèbre. Peut-être les Gelosi se trouvaient-ils aussi à Mantoue en 1584 à l'occasion des noces d'Eleonora avec Vincenzo, lequel en devient alors le protecteur officiel. Si l'on songe que les filles d'Isabella bénéficient en outre de la protection de l'épouse du Duc de Mantoue qui facilite leur placement dans des couvents, l'éloge en forme de nouvel aveu d'humilité contenu dans le sonnet surprend peu. Comme pour Vittoria Doria, Isabella en appelle "a le virtuti altere, e dive/ da cui vien" Eleonora, constatant tout naturellement que son style de lettrée ne puisse égaler la bonté de la duchesse :

[...] *Spero per voi Leonora eterna vita;  
 Che s'al mio stil la bontà vostra arride  
 Non fia mai, che 'l saetti ingiuria d'anni.*

- Sonnets XXXIV et CIII à Marfisa d'Este Cibò, marquise de Massa

Marfisa (Ferrare, 1554 ?-16 Octobre 1608) épouse le 5 mai 1578 Alfonso d'Este (fils d'Alfonso I), une alliance célébrée par les vers de Torquato Tasso ("Già il notturno sereno"). Mais le très jeune mari décédant après trois mois seulement de mariage, des tractations avec la famille Cibò Malaspina aboutissent au mariage avec Alderano, héritier de l'état de Massa et Carrara. Par l'entremise à Ferrare d'Angelo Ingegneri pour le compte des Cibò, en janvier 1580 est signé le nouveau contrat matrimonial pour des noces célébrées le 10 avril 1580. Marfisa est connue pour ses rapports étroits avec Torquato Tasso auquel elle prodigua de nombreuses attentions, allant par exemple jusqu'à visiter le poète à Sainte-Anne (1581). Nombreux sont ses liens avec des hommes de lettres liés à la Cour de Ferrare : Giovanni Donato Cucchetti lui dédie en 1581 sa première édition de *La Pazzia* ; Marfisa organise en 1595 une représentation du *Pastor Fido* de Battista Guarini. Après sa mort, Marfisa devient une figure légendaire auprès de nombreux poètes. Insigne protectrice des arts et des lettres à la cour de Ferrare, Marfisa est la dédicataire de deux très emblématiques sonnets des *Rime*. Elle y est encensée pour sa beauté, pour l'éloquence de son regard et pour la sonorité de son rire qui enchante tous ceux qui la croisent :

[...] *Ma non ragionan le due Stelle ardenti  
 Di quel bel volto, e quelle chiome d'oro  
 Non dice il riso dal celeste choro*

*Venni a beàr le pellegrine genti ?  
Fortunati mortali aprite il seno,  
E l'Alma voli entro la nobil luce  
De gli occhi, ond'anco esser Fenice io spero. [...] (Sonnet XXXIV)*

Dans le second sonnet, Amour personnifié répond au pêcheur - à l'hameçon duquel il vient de mordre - que ce dernier n'a pas à redouter d'être assailli par son pouvoir, puisqu'il a laissé toute l'ardeur de son feu dans les yeux de Marfisa :

*[...] Ed egli. non temer; perche quand'io  
Quì venni, entro le luci honeste, e chiare  
Di Marfisa lasciai tutto 'l mio foco. (Sonnet CIII)*

Des deux sonnets qui lui sont dédiés, le second insiste davantage sur l'intensité du regard, pareil à deux étoiles ardentes projetant leur noble lumière.

- Sonnet XL à "l'illustrissima Signora Ignes Marchese di Grana"

Agnese Argotta (1570-1612) est plus connue comme "Donna Ines" pour avoir été la maîtresse de Vincenzo I Gonzaga, dont elle fait la connaissance en 1584 dans l'entourage de Barbara Sanseverino marquise de Colorno dont elle est la dame de compagnie et la confidente. Donna Ines s'installe à Mantoue comme favorite dès 1587. Fille du marquis Ferrante Argotta, elle est l'épouse de Prospero Del Carretto, marquis de Grana. En 1589, elle reçoit du Duc Vincenzo le fief de Grana, qui en fait un marquisat. Impliquée en 1611 dans la conjuration contre Ranuccio I Farnese, elle est jugée et condamnée à mort par décapitation, ainsi que d'autres conjurés dont son amie Barbara Sanseverino. Plus que jamais, Isabella met en lumière des qualités similaires à celles dont on gratifie les meilleures actrices de sa génération : sa voix est si harmonieuse, qu'en observatrice-spectatrice, Isabella se retrouve, au comble de la béatitude, les yeux et les oreilles au paradis :

*[...] E come l'armonia soàve, e grata  
Nota saria, che fan le sfere allora,  
Che lieta il suo Factor d'alcuna adora,  
Se non fosse di lei la voce amata ?  
Io mentre l'odo , e'n lei lo guardo affiso  
(Sua mercé, che'l gioir vero m'insegna)  
Tengo gli occhi, e le orecchie in Paradiso.[...]*

- Sonnet LVII à Virginia Medici d'Este, duchesse de Modène

Après l'échec de tractations visant à la marier à un Sforza, Virginia Medici d'Este (29 mai 1568 - 15 janvier 1615) épouse Cesare d'Este, duc de Ferrare, puis de Modène, le 6 février 1586. Virginia vit à Ferrare mais sa présence est attestée à Florence à de nombreuses occasions telles que le mariage de son demi-frère Ferdinando (mai 1589), assistant ainsi très probablement à la prestation d'Isabella Andreini dans *La Pazzia*, ou encore pour le baptême de Cosimo II (avril 1592). À la perte de Ferrare par son époux, elle se transfère à Modène à la suite de la cour le 15 janvier 1598. Après 10 ans de mariage, elle manifeste les premiers signes d'une folie qui s'empare d'elle jusqu'à sa mort en 1615. Elle fut enterrée à Modène, dans l'église San Vincenzo. Dans le sonnet qu'Isabella consacre à Virginia, sa valeur vient du ciel et son regard est hautement humble. Isabella souligne ici encore l'origine divine de la Dame dont elle fait l'éloge : si j'avais, dit-elle - de même que vous avez pris votre vertu des astres ainsi que votre regard hautement humble - pris moi-

même un "canoro stile", alors peut-être m'écouteriez-vous. Le sonnet traduit une nouvelle fois l'ambition d'égaliser en qualités la dame de cour dont l'éloge ne saurait mériter rien moins qu'un chant céleste :

*Se da le Sfere, onde'l valor prendeste  
Donna, e'l bel guardo alteramente humile  
Tolt 'eguale havess'io canoro stile  
Vostra lode per me forse udirreste.  
Ma l'alte doti, e le bellezze honeste  
Gradito ardor d'ogni anima gentile  
Potrieno haver terreno carme à vile,  
Che sol degno è di lor canto celeste. [...]*

- Sonnet LXII à Placidia Grimaldi.

Il s'agit probablement de Placidia Grimaldi Cebà dei Marchesi di Montella, épouse de Agostino Grimaldi, patricien génois et napolitain, mais il faudrait approfondir les recherches pour identifier plus précisément cette noble dame. Son portrait trahit néanmoins d'évidentes allusions à un deuil : ainsi "foschi, e tenebrosi horrori", "oscuri manti" et "negre bende" encadrent le regard de la noble dame. Isabella en parle comme s'il s'agissait d'une veuve dont l'état n'entache en rien l'ardeur du regard, un miracle qui relève en quelque sorte du tragique au théâtre, puisque d'ordinaire – dit-elle – les beautés tristes ne peuvent ni enchanter l'âme, ni y entrouvrir de plaies profondes. Et c'est bien pourtant là que réside la gloire de Placidia, celle d'emprisonner tous les cœurs par l'intensité de son regard, soulignée par un champ sémantique et une série d'oxymores ("dolci ardori") opposant la douceur à la flamme, le froid à la brûlure, qui font un écho direct au curriculum-sonnet d'Isabella :

*[...] Ma che tra foschi, e tenebrosi horróri  
D'oscuri manti, e negre bende involto  
Fiammeggi un guardo sì, ch'ogni più sciolto  
Cor preso resti, e viva in dolci ardori ;  
Miracol novo, e raro al mondo parmi,  
Ed è; poiche non pon bellezze meste  
Beàr l'alme, od aprir profonde piaghe.  
E pur tua gloria è questa. [...]*

- Sonnet LXIX à Costanza Sforza Buoncompagni, duchesse de Sora

Costanza Sforza (1550-1617) est promise à seulement 17 ans au fils naturel du Pape Grégoire XIII, Giacomo Boncompagni. En route pour ses noces à Rome, Costanza Sforza fait étape à Florence où se joignent à elle de jeunes princesses de la maison Médicis (en l'occurrence Eleonora, Anna et Maria). Entourée d'une nombreuse cour féminine (dont sa mère Caterina de' Nobili et sa tante Giulia Sforza), Costanza et ses accompagnatrices font en grande pompe leur entrée dans Rome en 1576, accueillies par l'aristocratie romaine au grand complet, ainsi que par la garde pontificale et la garde suisse, parcourant le tracé habituellement emprunté pour les entrées de plus grande ampleur politico-liturgiques, et d'ordinaire réservées à une population masculine. Elles parquent alors sur un char somptueux, recevant les honneurs de la noblesse de la ville, des cardinaux et des ambassadeurs. Les noces de Costanza et Giacomo sont célébrées le 1er mars 1576 au palais du Cardinal Alessandro Sforza, en présence des ambassadeurs d'Espagne, du Portugal et de Venise, de deux cents cardinaux et d'environ cent nobles dames. Relevant

davantage du topos encomiastique, le sonnet dédié à la noble dame l'assimile encore à une figure proche du divin :

[...] (*O meraviglia*) *che per fama noto  
Di vostr'alte virtù gli sia 'l valore.  
Chi vi conosce poi qual Dea vi stima;  
E mossa tutta da pensier devoto  
Costanza Sforza ad adorarvi il core.*

- Sonnet XCIII à l'Infante d'Espagne (Isabella d'Austria) 1566-1633)

Protectrice des arts et des lettres et s'unissant en 1598 à son cousin l'archiduc Albert d'Autriche, l'infante d'Espagne Isabella d'Austria (Ségovie, Espagne 1566 - Bruxelles 1633) règne sur les Pays-Bas à la suite de son père Philippe II d'Espagne, faisant de la Belgique et de Bruxelles l'un des centres artistiques les plus importants d'Europe, où les comédiens italiens sont régulièrement présents depuis 1576 (cf. les frères Martinelli présents à Anvers à cette date). On comprend alors les éloges ("majesté, beauté et savoir") adressés par Isabella à la Reine dans le sonnet qui lui est dédié, à peine trois ans après le début de son règne :

[...] *maestà, beltà, sapere  
Splendono in voi con sì mirabil zelo,  
Che sfavillar ne fan l'Alme di gielo,  
Ed infiamman d'amor l'eterne Sfere. [...]*

Pour non exhaustive que soit notre exploration des sonnets des *Rime*, on remarque que la rhétorique des éloges à l'égard des nobles dames dédicataires est très proche de celle destinée aux actrices : on y retrouve la sagesse et la raison qui n'ont d'égal que la beauté et que reflète un regard susceptible d'enflammer tous les cœurs, mais aussi l'éloquence, la suavité de la voix, le lien avec le ciel et le divin. Les *Rime* de 1601 reprennent souvent de manière parfaitement spéculaire les qualités pour lesquelles Isabella était elle-même réputée : beauté, éloquence, savoir, douce intensité du regard, et amour des arts et des lettres. Par de telles similitudes, peut-être Isabella entend-elle exalter l'appartenance à une même communauté féminine, celle des milieux courtois : ces femmes de cour sont d'ailleurs ses protectrices et son public. En d'autres termes, en décrivant les signes distinctifs d'une forme de sororité intellectuelle et physique, Isabella Andreini fixe dans l'écrit poétique, en même temps qu'elle cherche à s'y reconnaître et à s'y conformer, les codes courtois de la figure féminine.

Il est d'ailleurs remarquable que toutes ces nobles dames aient approximativement le même âge qu'Isabella. L'actrice a 39 ans lors de cette première édition des *Rime*, et les dames de cette galerie de portraits sont toutes, en 1601, bien intégrées à la cour parce que mariées ou dans une tranche d'âge mûr pour l'époque : de 31 ans pour la plus jeune (Ighes la maîtresse du Duc Vincenzo), tandis que Vittoria Doria a 32 ans, Virginia de' Medici 33 ans, Eleonora Medici Gonzaga 34 ans, Isabella d'Austria 35 ans, jusqu'à 51 ans pour la plus âgée (Costanza Sforza) ou encore 47 ans pour Marfisa d'Este. A 39 ans, Isabella se situe donc dans la tranche médiane du groupe.

## 5) Codes d'appartenance vestimentaires et culturels

Mais l'effet de miroir entre l'actrice et la dame de cour n'est pas uniquement intellectuel et littéraire. En effet, si l'on observe attentivement les gravures des portraits d'Isabella

figurant sur les frontispices de ses recueils, et plus précisément celle de la première version véronaise de la *Mirtilla* (ed. Discepolo, 1588), elles tendent à étayer la déjà très convaincante hypothèse de Maria Ines Aliverti qui voit dans *La Dama con il cagnolino* de Veronese (datable de 1585-1588) un possible portrait anonyme d'Isabella (Aliverti, 2012 [2008], 187-194). Le frontispice de la première version de la *Mirtilla* et la dame de Veronese ont en commun la ville de Vérone dont on sait qu'Isabella la fréquente à cette date précise et qu'elle y commande un portrait à un peintre fameux dont Maria Ines Aliverti suggère qu'il pourrait fortement s'agir de Veronese. En outre, les codes vestimentaires du frontispice de la *Mirtilla* et du tableau de Veronese sont sensiblement les mêmes :



Isabella Andreini, *Mirtilla*. 1588. Verona : Discepolo.



Paolo Caliari, dit Veronese, *Dama con il cagnolino* [Isabella Andreini] 1585-88.

D'ailleurs, lorsque une actrice professionnelle joue en tenue féminine d'*innamorata*, c'est le faste et l'élégance qui ressort tant des témoignages écrits, que de l'iconographie disponible, comme si le vêtement visait à redorer le blason de la *meretrice onesta* ainsi anoblie par un vêtement souvent très proche des tenues des femmes de cours. Pour preuve, ce témoignage lors de la rivalité scénique entre Barbara Flaminia et Vincenza Armani à Mantoue en 1567-68 : "hanno recitato benissimo, ma tanto ben vestite che non potería esser più" (D'Ancona, 1891, 455). Dans une volonté patente d'effacer à tout prix l'assimilation à la *meretrice*, la tenue féminine de l'*innamorata* tend, de fait, à imiter la *court lady*. Il suffit de confronter les portraits d'Isabella à la galerie de ceux des femmes de cour (ici, Christine de Lorraine) dont elle fait les éloges pour s'en convaincre : du collier de perles à la robe, la tendance est à l'identification.

Lors même de la prestation d'Isabella Andreini en 1589 à Florence, la proximité de la comédienne avec les dames de cour est attestée par le fait que ses vêtements pour *La Pazzia* aient été prêtés par la Comtesse Rucellai (Mazzoni, 2012, 41-42). Camilla [di Agnolo Guicciardini] Rucellai est comme par hasard la dame de compagnie de Christine de Lorraine et épouse de l'ambassadeur en France Orazio Rucellai, précisément mandaté pour négocier et anticiper les noces par procuration, accélérées par la mort de Catherine de Médicis en janvier 1589. Autre exemple plus tardif, pour preuve de cette coutume non inédite : une lettre de Pier Maria Cecchini à Cosimo II de' Medici datée du 15 janvier 1611 le remercie pour le prêt de vêtements à sa femme - *in arte* Flaminia - Orsola Posmoni. Le prêt de vêtements, depuis la cour pour la scène, est réitéré pour la représentation de *La Pazzia di Flaminia* à Florence en 1623 à l'attention de la même interprète (Ferrone, 1993, 252-253).

On sait aussi qu'Isabella Andreini bénéficie de la protection d'Eleonora de' Medici pour le

placement de ses filles dans des couvents (Andreini, 1587). Tout en révélant son appartenance aux Gelosi, deux lettres d'Isabella écrites à la Duchesse de Mantoue (janvier-avril 1587) lui recommandent ses deux filles, sous couvert d'une protection dont on voit bien le double bénéfique que l'actrice en retire, tant du point de vue des Médicis de Florence que des Gonzague de Mantoue. L'entourage féminin de nobles dames lettrées proches d'Isabella Andreini s'illustre aussi dans les *Rime* de 1601 par une *Canzone* en forme d'éloge funèbre dédié à Laura Guidiccioni Lucchesini une poétesse ayant elle-même composé un poème final au spectacle de *La Pellegrina* en 1589 à Florence. Chez les seconds éditeurs véronais (Sebastiano Dalle Donne - Franceschini, 1588), *la Mirtilla* comporte une lettre de dédicace datée du 24 février 1588 à Lavinia [Feltria] della Rovere (marquise de Vasto), amie de Torquato Tasso et liée à la cour de Philippe II d'Espagne par son mariage avec Alfonso Felice d'Avalos d'Aquino (1583). Autant de signes qui viennent prouver, sinon la réalité, au moins le désir d'appartenance à une communauté de dames de cour et à leurs codes, qu'ils soient littéraires, intellectuels, humains ou tout simplement moraux : les thématiques des *Rime* s'appuient sur une forme de culture commune gravitant autour des cours italiennes, de la culture de la parole jusqu'à celle des codes vestimentaires et du paraître, en d'autres termes aux signes distinctifs d'appartenance à la culture courtisane féminine. On l'a vu, ce sont bien sûr les cours ou les villes italiennes (Mantoue, Turin, Rome, Florence, Modène, Ferrare, Gênes) qui accueillent Isabella Andreini, du moins la troupe dont elle fait alors partie, et non l'inverse. Toutefois, le choix des "nobil donne" dédicataires des sonnets des *Rime* de 1601 à tout l'air d'une véritable stratégie de cour de la part de son auteure qui figure en bonne place dans le recueil des *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra* de Giovanni Licino en 1587, ceux dont les liens avec les cours italiennes ne font aucun doute.

Il existe enfin une édition moderne des *Rime* de 1601 (Soglia, 2015) attachée notamment à y repérer les influences du Tasse, de G.B. Marino, de Pétrarque, la fréquence des oxymores, des antithèses et des métaphores, ainsi que les références aux figures mythologiques et ovidiennes (Soglia, 2014, 9-14). Mais le recueil des *Rime* de 1601 mériterait aussi un travail d'élucidation anthropologique, sociologique et historique approfondi du lien entre l'identité des dédicataires et l'élaboration poétique de leurs portraits dans les *Rime*.

## Références bibliographiques

ALIVERTI, Maria Ines. 2008. « An Icon for a New Woman: A Previously Unidentified Portrait of Isabella Andreini by Paolo Veronese », *Early Theatre*, Vol. 11, No. 2, p. 159-180.

ALIVERTI, Maria Ines. 2012. *Isabella Andreini nelle immagini : indagine sopra alcuni ritratti ipotetici*, in MANFIO, Carlo (dir.). 2012. *Isabella Andreini, una letterata in scena*, Atti della Giornata Internazionale di Studi « Isabella Andreini. Da Padova alle vette della Storia del Teatro » nel 450° anniversario della nascita (20 sept. 2012). Padova : Il Poligrafo, p.187-194.

ANDREINI, Isabella. 1587. *Lettere alla principessa di Mantova*. *Archivio di Stato di Mantova*, Autografi, b. 10, cc. 50r e 54r.

ANDREINI, Isabella. 1588 [24 février]. *Mirtilla, pastorale d'Isabella Andreini comica gelosa*. Verona: appresso Girolamo Discepolo.

ANDREINI, Isabella. 1588 [6 avril]. *Mirtilla, pastorale d'Isabella Andreini comica gelosa*. Verona: Sebastiano Dalle Donne e Camillo Franceschini Compagni.

ANDREINI, Isabella. 1601. *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa*. Milano : Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni. [Wikisource](#).

ANDREINI, Isabella. 1603. *Rime d'Isabella Andreini Padovana, comica gelosa et Academica Intenta, dedicate all'Illustrissimo signore Sebastiano Zametti*. [Paris]: Claudio de Montr'oeil.

ANDREINI, Isabella. 1607. *Lettere d'Isabella Andreini padovana, comica gelosa, et academica intenta; nominata l'accesa. Dedicate al Serenissimo Don Carlo Emanuel, Duca di Savoia*. Venezia : Marc'Antonio Zaltieri.

ARIAS, Francisco. 1602. *Della mortificazione de gli occhi particolarmente in vedere rappresentazione, balli, et altre cose che provocano a male*. ed. moderne in TAVIANI, Ferdinando. 1991 (1969). *La fascinazione del teatro in La commedia dell'arte et la società barocca*. Roma: Bulzoni, vol.1., p.129-130.

CECCHINI, Pier Maria. 1616. *Brevi discorsi intorno alle Comedie, Comedianti e Spettatori*. ed. moderne MAROTTI, Ferruccio et ROMEI, Giovanna. 1994 (1991) *La commedia dell'arte et la società barocca, La professione del teatro*. Roma: Bulzoni, vol.2, p.540.

CUPPONE, Roberto. 2012. *Isabella delle Favole* in MANFIO, Carlo (dir.). 2012. *Isabella Andreini, una letterata in scena*, Atti della Giornata Internazionale di Studi « Isabella Andreini. Da Padova alle vette della Storia del Teatro » nel 450° anniversario della nascita (20 sept. 2012). Padova : Il Poligrafo, p.101-136.

D'ANCONA, Alessandro. 1891. *Origini del teatro italiano*. Torino : Loescher, 2 voll., vol.II, p. 455.

FERRONE, Siro (dir.). 1993. *Comici dell'arte, Corrispondenze, G.B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*. Florence: Le Lettere, 2 vol., vol.2, p.252-253.

FERRONE, Siro. 2006. « Arlecchino va a nozze » in *Arlecchino, Vita e avventure di Tristano Martinelli attore, Vita di Arlecchino*. Roma-Bari: Laterza, p.135-136.

FERRONE, Siro. 2019. notice *Commedia dell'arte* in COMPARINI, Lucie et FABIANO, Andrea (dir.). 2019. *Dictionnaire Goldoni*. Paris : Classiques Garnier, p.54.

GARZONI DA BAGNACAVALLO, Tommaso. 1585. *De'comici e tragedi così auttori come recitatori, cioè de gli istrioni. De' formatori di spettacoli in genere, e de' ceretani o ciurmatori massime. De' buffoni, o mimi, o istrioni in Piazza universale di tutte le professioni del mondo*. Venezia: G. B. Somasco. ed. moderne in MAROTTI, Ferruccio et ROMEI, Giovanna, *La commedia dell'arte et la società barocca, La professione del teatro*. 1994 (1991). Roma: Bulzoni, vol.2, p.11-23.

HURTADO DA MENDOZA, Pietro. 1631. *Scholasticae et morale disputationes* in TAVIANI, Ferdinando. 1991 (1969). *La fascinazione del teatro in La commedia dell'arte et la società barocca*. Roma: Bulzoni, vol.1., p.88-89.

KERR, Rosalind. 2015. *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*. Toronto : University of Toronto Press, p.120-121.

LICINO, Giovanni. 1587. *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra : nuovamente raccolte, e poste in luce*. Bergamo : Comino Ventura, e Compagni.

MANFIO, Carlo (dir.). 2012. *Isabella Andreini, una letterata in scena*. Atti della Giornata Internazionale di Studi « Isabella Andreini. Da Padova alle vette della Storia del Teatro » nel

450° anniversario della nascita, Auditorium Centro Culturale Altinate San Gaetano 20 settembre 2012. Padova : Il Poligrafo.

MARINO, Giovan Battista. 1607. *Sonetto Del Signor Giovan Battista Marini*, In ANDREINI, Isabella. 1607. ed.moderne in MAROTTI, Ferruccio et ROMEI, Giovanna, *La commedia dell'arte et la società barocca, La professione del teatro*. 1994 (1991). Roma: Bulzoni, vol.2, p.167.

MARTINELLI, Tristano. 1601. *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, comicorum de civitatis Novalensis, corrigidor de la bonna lingua francese et latina, condutier de comediens, connestable de messieurs les badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*, Lyon : [Iacomo Roussin].

MAZZONI, Stefano. 2012. *Vicende sceniche e registri d'interprete* in MANFIO, Carlo (dir.). 2012. *Isabella Andreini, una letterata in scena*, Atti della Giornata Internazionale di Studi « Isabella Andreini. Da Padova alle vette della Storia del Teatro » nel 450° anniversario della nascita (20 sept. 2012). Padova : Il Poligrafo, p.41-42.

OTTONELLI, Giovan Domenico. 1648. *Della Cristiana Moderazione del teatro, Libro I, Detto la Qualità delle Commedie*. Firenze : Franceschini e Logi. ed.moderne in TAVIANI, Ferdinando. 1991 (1969). *La fascinazione del teatro* in *La commedia dell'arte et la società barocca*. Roma: Bulzoni, vol.1., p.328-330.

PAVONI, Giuseppe. 1589. *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Se renissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Lorena Gran Duchesi di Toscana*. Bologna : Giovanni Rossi, in CUPPONE, Roberto. 2012. *Isabella nelle favole*, cit. p.106-107.

SCALA, Flaminio. 1611. *La Pazzia di Isabella, giornata XXXVIII. in Il teatro delle favole rappresentative*. Venezia: Pulziani. ed. moderne MAROTTI, Ferruccio (dir.). 1976. Milano: Il Polifilo. 2 vol., vol.2, p.385-396.

SOGLIA, Nunzia. 2014. « Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità » in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI (Roma Sapienza, 18-21 sett. 2013). Roma : ADI editore, p.9-14.

SOGLIA, Nunzia (dir.). 2015 (1601). *Rime di Isabella Andreini*. Salerno : Edisud.

TAVIANI, Ferdinando et SCHINO, Mirella. 2007 (1982). *La nuova cultura delle attrici - Le glorie dell'improvvisazione come glorie di poetesse e d'accademia, non teatrali in Il segreto della commedia dell'arte, La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*. Firenze: La Casa Usher, p.333-346.

VALERINI, Adriano. 1570. *Orazione d'Adriano Valerini veronese, in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima*. Verona : Dalle Donne. ed moderne in MAROTTI, Ferruccio et ROMEI, Giovanna (dir.). 1994 (1991). *La commedia dell'arte et la società barocca. II-La professione del teatro*. Roma: Bulzoni, (2 vol.), vol.2. p.31-41.

## Pour aller plus loin

FERRONE, Siro. 2014. *La donna in scena*, parte I, cap. II, p.40-61 et *Le grandi compagnie e le dive*, parte II, cap.II, p.141-148 in *La Commedia dell'arte*. Torino: Einaudi.

GUCCINI, Gerardo. 2002-2003. « Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti-intersezioni-tecniche », *Culture Teatrali*, 7-8, autunno 2002 - primavera 2003, p. 167-208.

HENKE, Robert. 2012. *Early actresses in Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*. Cambridge: Cambridge University Press, p.85-105.

MAROTTI, Ferruccio et ROMEI, Giovanna (dir.) 1994 (1991). *La commedia dell'arte et la società barocca. II-La professione del teatro*. Roma: Bulzoni, (2 vol.), vol.2.

MOLINARI, Cesare. 1983. *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua « Pazzia », in Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500, II. Musica e spettacolo; Scienze dell'uomo e della natura*. Firenze : Olschki, p.565-573.

TAVIANI, Ferdinando (dir.). 1994 (1991). *La commedia dell'arte et la società barocca. I-La fascinazione del teatro*. Roma: Bulzoni, (2 vol.), vol.1.

## Sitographie

**Archive HERLA** : archives numériques fondées par Mantova Capitale Europea dello Spettacolo pour la recherche d'informations concernant le spectacle à l'époque des Gonzague, partout où opéraient, en Italie et en Europe, les acteurs liés à la Cour de Mantoue. Chercher par exemple: « Isabella Andreini »

**AMATI.fupress.net** : Archives multimédia des Acteurs italiens (de 1545 à nos jours). Fondé par une équipe de chercheurs italiens et de spécialistes universitaires, pour une documentation riche et scientifique sur le répertoire, la biographie, les oeuvres et spectacles de tous les acteurs italiens professionnels jusqu'à nos jours.

**SIEFAR** : Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime. Société savante née en 2000 qui a pour vocation l'étude des conditions de vie, des actions, des oeuvres et de la pensée des femmes des périodes précédant la Révolution française. Isabella Andreini en fait partie.

Pour citer cette ressource :

Cécile Berger, "À la "Cour" d'Isabella Andreini, actrice ((Gelosa)) et académicienne ((Intenta)) : les "nobil donne" dédicataires des ((Rime)) (Milano, Bordoni, 1601)", *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), mars 2020. Consulté le 12/06/2023. URL: <https://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/renaissance/a-la-cour-d-isabella-andreini-actrice-gelosa-et-academicienne-intenta-les-nobil-donne-dedicataires-des-rime-milano-bordoni-1601>