



Scène  
**Européenne**

Regards croisés  
sur la Scène européenne

# Femmes et pouvoir

## dans le théâtre européen de la Renaissance

Actes de la journée d'étude  
CESR, Tours (18 octobre 2019)

---

Textes réunis par  
Frédérique Fouassier  
et Juan Carlos Garrot Zambrana

---

## Référence électronique

---

[En ligne], Silvia Manciatì, « Femmes, comédiennes et personnages : jeux de pouvoir dans la *Commedia dell'Arte* », dans *Femmes et pouvoir dans le théâtre européen de la Renaissance*, éd. par F. Fouassier & J. C. Garrot Zambrana, 2021, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne » mis en ligne le 19-11-2021,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/femmes-pouvoir>

La collection

### Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,  
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)  
dirigé par Benoist Pierre

#### Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

#### ISSN

2107-6820

#### Mentions légales

Copyright © 2021 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [alice.nue@univ-tours.fr](mailto:alice.nue@univ-tours.fr)

# Femmes, comédiennes et personnages :

## jeux de pouvoir dans la *Commedia dell'Arte*

**Silvia Manciatì**

Centre de Musique baroque de Versailles  
Université de Roma « Tor Vergata »

La révolution théâtrale à l'œuvre à la Renaissance est nécessairement marquée, parmi nombre de facteurs, par l'apparition de la femme en scène, qui vient bousculer les vieilles habitudes à travers la présence d'un corps exhibé, d'une gestuelle qui déjoua la censure en émoustillant les sens. C'est dans les années soixante du XVI<sup>e</sup> siècle que nous relevons pour la première fois dans le théâtre italien la présence d'actrices sur scène, à l'intérieur de cette grande caravane histrionique que fut la *Commedia dell'Arte*. De l'Italie aux cours européennes, elle produisit de grands personnages féminins, femmes de lettres et comédiennes, à l'origine d'un parcours de mythes qui s'étofferont et se propageront jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Il suffit de penser à la *divine* – non par hasard – Isabella Andreini et à son influence dans la création de nouvelles divas du théâtre italien.

La scène italienne à la Renaissance et à l'époque baroque, tant celle « *regolata* » que celle plus subversive de « *l'Arte* », considère la féminité sous différents aspects. Sur la scène, en créant des figures mémorables de comédiennes qui se distinguèrent par leurs qualités d'interprétation ; sur le papier avec de grands personnages féminins germés principalement, ou pour mieux dire officiellement<sup>1</sup>, de l'imagination d'auteurs masculins. Quelques femmes prirent aussi la plume ou la parole sur scène, sans toutefois que leur production littéraire ou théâtrale n'atteigne une valeur « de genre ». La question est sûrement plus complexe et concerne la possibilité de se différencier

---

<sup>1</sup> Je pense ici à la question compliquée de la « dramaturgie d'acteur » de la *Commedia dell'Arte*, en définissant ainsi les improvisations des acteurs fréquemment *transcrites* après la performance. Dans ce contexte l'attribution de la paternité d'une œuvre est très difficile : il suffit de penser que *La pazzia d'Isabella* figure dans le recueil de scénarios de Flaminio Scala, bien que de toute évidence Isabella Andreini en soit, on peut dire, l'« auteure ».

du masculin à travers les parcours obligés. Il ne s'agissait pas d'une révolution de « la manière de bien jouer »<sup>2</sup> ni – c'était impossible – d'une production écrite émancipatrice, puisque pour être reconnue cette production devait se conformer à un canon stylistique « patriarcal », si nous pouvons le définir ainsi. La distinction par rapport au pôle masculin allait donc se faire, selon les mots de Pier Mario Vescovo, par la simple « présence » de ces femmes, qui « constituaient l'exceptionnel principe de différenciation du masculin, tandis que leur littérature – en entretenant des rapports avec une société culturelle masculine – devait pour des raisons évidentes faire preuve d'une dignité et, dirais-je, d'une conventionalité qui allait la rapprocher de celle des hommes »<sup>3</sup>.

En focalisant notre attention sur la scène théâtrale de la *Commedia dell'Arte*, on voit que ce processus de différenciation et d'affirmation de la femme a subi une accélération due au changement majeur en cours à cette époque, celui de la naissance du professionnalisme de l'acteur.

La stratégie articulée de défense de leur profession, bien connue des historiens du théâtre, qui passa de l'ennoblissement littéraire et artistique de leur travail à la création d'un réseau de rapports avec le pouvoir religieux et socio-politique, concerna de près, au sein des troupes de comédiens les plus acclamées, certaines personnalités féminines qui se distinguèrent par leur habileté stratégique et, dirions-nous aujourd'hui, entrepreneuriale, visant à leur assurer une carrière (et dans certains cas même celles de leur mari).

Nous faisons référence en premier lieu aux femmes de la famille Andreini, dont l'histoire est liée indissolublement aux plus puissantes troupes de comédiens de *l'Arte*, entre la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> et les années trente du XVII<sup>e</sup> siècle : la troupe des *Gelosi*, qui vécut dans la lumière de Francesco et Isabella Andreini ; celle des *Fedeli*, du fils Giovan Battista et de sa femme Virginia Ramponi ; et la formation des *Accesi* leur rivale, de Pier Maria Cecchi et de sa femme Orsola Posmoni<sup>4</sup>. L'histoire de ces troupes est avant tout aussi l'histoire de ces femmes qui, de manière plus ou moins reconnue par le milieu culturel de l'époque et par l'historiographie théâtrale successive, furent capables « en cou-

2 En citant le comédien, théoricien et dramaturge Pier Maria Cecchini dans *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare* (édition moderne : MAROTTI, ROMEI, 1991, p. 69).

3 VESCOVO, 2004b, p. 44-45.

4 Francesco Andreini (1544-1624) et Isabella Canali Andreini (1562-1604) furent à la tête de la troupe des *Gelosi*, dans les rôles du Capitain et de l'Amoureuse ; dans la troupe des *Fedeli*, leur fils Giovan Battista Andreini (1576-1654) et sa femme Virginia Ramponi (1583-1631), étaient amoureux même dans la vie scénique sous les noms de Lelio et Florinda. La troupe rivale des *Accesi* était dirigée par Pier Maria Cecchini dit Frittellino (1563-1641) et sa femme Orsola Posmoni (1580?-après1633). Pour approfondir voir RASI, 1897, BARTOLI, 1781-1782 et les archives multimédia des acteurs italiens : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.

lisses » de bâtir et de gérer un réseau dense de rapports avec le pouvoir en mesure de les racheter en termes professionnels et de garantir le succès de leurs troupes.

Nous prendrons l'année 1604 comme date symbolique et charnière, puisque la mort d'Isabella Andreini marqua le passage de témoin entre deux générations de comédiens et deux modalités différentes de construction et de conception de la profession théâtrale.

La première diva de l'histoire du théâtre italien fut aussi la première femme à percevoir la nécessité de construire un mythe de l'acteur qui, comme dans les stratégies modernes de marketing, ne se basait pas seulement sur le talent scénique mais qui se nourrissait profondément aussi de l'ennoblissement littéraire, de la consécration éditoriale et surtout d'une exceptionnelle stratégie d'autopromotion fondée sur une forte perméabilité entre l'écriture, la scène et la vie privée. L'entreprise d'Isabella Andreini consista à prouver qu'une actrice professionnelle pouvait se mesurer aux modèles littéraires de l'époque et s'intégrer pleinement dans la culture littéraire et académique de son temps. C'est d'autant plus un exploit qu'elle évolua dans le milieu de la *Commedia dell'Arte* déjà en lutte pour s'affranchir des marges de la société culturelle et se distinguer des charlatans qui « gâchent les pièces de théâtre », en citant une expression d'Isabella elle-même<sup>5</sup>. Sa première intuition consista, donc, à établir son affirmation professionnelle à travers sa conduite irréprochable sur le plan privé, se présentant comme une femme et une mère exemplaire, jusqu'à devenir une figure idéalisée et angélisée, telle qu'elle est évoquée dans le sonnet d'Isaac Ryer :

Je ne crois qu'Isabelle,  
soit une femme mortelle,  
C'est plutôt quelqu'un des dieux  
Qui s'est déguisé en femme  
à fin de nous ravir l'âme  
par l'oreille et par les yeux.  
Se peut-il trouver au monde  
Quelque autre humaine faconde  
Qui la sienne ose égaler ?  
Se peut-il, dans le ciel même,  
Trouver de plus douce crème  
Que celle de son parler ?

---

5 Isabella Andreini dans la lettre au Gouverneur de Milan. Le document est conservé aux Archives Nationales de Milan, mais disponible en ligne dans la base de données « Herla », référence C1816 : <[http://www.capitale spettacolo.it/ita/doc\\_gen.asp?ID=1005233846&NU=1&TP=g](http://www.capitale spettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1005233846&NU=1&TP=g)>, consulté le 25/10/2021.

Mais, outre quelle s'attire  
 Tout âme, par son bien dire,  
 Combien d'attraits et d'amours  
 Et d'autres grâces célestes  
 Soit au visage ou aux gestes  
 Accompagnent ses discours !  
 Divin esprit dont la France  
 Adorera l'excellence  
 Mille ans après son trépas,  
 (Paris vaut bien l'Italie)  
 L'assistance te supplie  
 Que tu ne t'es ailles pas<sup>6</sup>.

Une figure, la sienne, qui, sous la plume de Torquato Tasso devint même « évanescence »<sup>7</sup>. Afin de préserver la dignité artistique de son propre travail, il fallait nécessairement effacer les reproches d'immoralité, les associations entre actrice et péché, en rejetant les accusations de promiscuité qui accablaient les comédiennes sur le plan privé comme sur le plan scénique. Isabella détourna alors l'attention loin du corps concret de la femme, en faveur d'interprétations éclectiques qui excédaient la séparation des rôles de *l'Arte*, en connotant le personnage sérieux de l'Amoureuse d'éléments typiques des rôles ridicules et surtout d'une énergie moins caractérisée par la délicatesse féminine que par la vigueur du pôle masculin. Il suffit de penser à sa célèbre interprétation de la *Pazzia*.

Isabella rimane come insensata, poi prorompendo in parole essacera contra Orazio, contra Amore, contra Fortuna, contra se stessa, e per ultimo diventa pazza e, e furiosa [...] si straccia tutte le vestimenta d'attorno, e come forsennata se ne corre per strada<sup>8</sup>.

[...] come pazza ne n'andava scorrendo per la Cittade, fermando hor questo, e hora quello, e parlando hora in spagnuolo, hora in greco, hora in italiano, e molti altri linguaggi, ma tutti fuori di proposito [...]. Si mise poi ad imitare li linguaggi di tutti li suoi Comici, come del Pantalone, del Gratiano, del Zanni [...] tanto naturalmente, e con tanti dispropositi, che non è possibile il poter con lingua narrare il valore, e la virtù di questa donna<sup>9</sup>.

6 Le sonnet de Isaac Ryer est cité dans DEL CERRO, p. 531.

7 Dans le sonnet 304 (*Quando v'ordiva il prezioso velo*), Tasso propose une figure féminine évanescence identifiable à Isabella Andreini (TASSO, 1821, p. 157).

8 SCALA, 1611, p. 116.

9 PAVONI, 1589 dans : <<http://amati.fupress.net.>>, consulté le 25/10/2021.

L'adoption d'une image de comédienne moralement irrépréhensible et scéniquement éloignée des excès sensuels s'accompagna de l'image de la poétesse – nous nous situons là dans le deuxième volet de sa stratégie. Isabella Andreini propose à son milieu culturel d'appartenance l'idée d'une femme capable d'interagir à l'égal des personnages de renom du monde littéraire et académique. De Tasso à Chiabrera, de Angelo Ingegneri à Giovan Battista Marino, Isabella fait l'objet d'éloges par de nombreux représentants de la culture italienne et européenne de l'époque. Avec certains d'entre eux, comme Tasso, elle se lança même dans une confrontation stylistique directe en empruntant dans sa production ce « vario stil » comme elle l'explique dans son sonnet d'introduction aux *Rime*<sup>10</sup>, qui ne se distingua par son originalité ni sa qualité remarquable, mais qui réussit néanmoins à se distinguer de la production de ses illustres collègues ne serait-ce que par sa présence même, dirait encore Vescovo. Par ailleurs, cette présence est confirmée et consacrée par la fortune éditoriale d'Isabella Andreini. Il suffira de se rappeler qu'aussi bien la *Mirtilla*, fable pastorale publiée en 1588, que les *Rime* de 1601 et 1605 furent réimprimées plusieurs fois, et dans ce dernier cas aussi dans une édition française (1603) ; sans entrer dans le détail de la fortune des diverses éditions des *Lettere* et des *Frammenti di alcune scritture*, dont les vicissitudes sont indissociablement liées au rôle d'éditeur joué par son mari Francesco après sa mort. C'est justement grâce à cette production et à l'image de poétesse qu'elle s'était forgée, qu'Isabella fut accueillie au sein de l'*Accademia degli Intenti* de Pavie sous le nom de *Accesa*, à la suite de la parution de la première édition de ses *Rime* en 1601. Avec cette consécration définitive de sa figure, Isabella put s'affubler du titre de *Accademica Intenta*, qui vint côtoyer celui de *Comica Gelosa* sur les frontispices de ses œuvres. Plus important encore, dans ce milieu, elle accéda à un réseau d'admirateurs et de protecteurs, parmi lesquels, entre autres, le cardinal Aldobrandini, Ranuccio Farnese et Carlo Emanuele II duc de Savoie. Ce n'est pas par hasard si toutes les personnalités qui viennent d'être citées furent sujets de dédicaces de la part d'Isabella et par la suite, de manière indirecte, de son éditeur Francesco. À travers ses sonnets, ses dédicaces et ses suppliques, Andreini gagna les faveurs de ses mécènes et cultiva des rapports avec la noblesse européenne. Sans nous attarder sur l'opération compliquée de publication posthume de ses œuvres menée par son mari Francesco, qui ne cesse d'interroger les critiques quant

10 Voici le sonnet: « S'alcun sia mai che i versi miei negletti / legga, non creda a questi finti ardori, / che ne le scene imaginati amori / usa a trattar con non leali affetti: / con bugiardi non men con finti detti / de le muse spiegai gli alti furori: / talor piangendo i falsi miei dolori, / talor cantando i falsi miei dilette; / 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 » (ANDREINI, I., 1601, p. 1). Le passage en italique est de l'auteur du présent article.

aux responsabilités réelles de l'une et de l'autre, il suffit d'observer la liste des relations illustres qui émergent des dédicaces dans l'édition italienne des *Rime* de 1601<sup>11</sup>.

De ce survol rapide et quelque peu approximatif, il émerge que la réussite d'une telle stratégie professionnelle tient à la partie souterraine du travail d'Isabella. C'est-à-dire au patient tissage des rapports avec les milieux culturels de prestige et le monde politique italien et européen, pour asseoir la reconnaissance de son talent d'écrivaine et de comédienne, et garantir définitivement l'émancipation professionnelle pour elle-même et pour sa troupe. L'usage du pronom possessif n'est pas anodin. En dépouillant les documents concernant les *Gelosi*, il apparaît qu'un bon nombre s'adresse à « Isabella Andreini comédienne *Gelosa* et à sa troupe »<sup>12</sup>, reconnaissant publiquement le *leadership* atteint par la Comédienne dans la gestion interne de la compagnie, même si sur le papier elle continue d'en partager pleinement la direction avec son mari Francesco. Jusque dans la vie privée conjugale, les documents à disposition comportent la trace de l'autorité atteinte par Isabella. On peut voir, par exemple, sur une demande de dépôt d'argent au mont-de-piété de Florence, que le nom d'Isabella est à nouveau antéposé à celui de « Francesco son mari »<sup>13</sup>, témoignant d'un rapport hiérarchique d'autant plus remarquable qu'Isabella était réticente à s'attribuer publiquement un tel pouvoir.

Les deux conjoints, qui partagèrent pleinement chaque aspect de leur vie privée et théâtrale, se distingueront pourtant dans leur legs à la postérité par la stratégie d'affirmation de soi mise en place par Isabella. Elle fut protagoniste de deux univers culturels différents : celui des *Accademie*, d'une part, et celui des illustres troupes de l'*Arte*

11 *Ibid.* L'œuvre est dédiée au Cardinal Aldobrandini, mais à l'intérieur on peut observer une longue série d'éloges et de dédicaces : Vittoria Doria Gonzaga, Ferdinando Gonzaga, Pietro Enriquez Comte de Fuentes, Gabriello Chiabrera, Leonora Medici Gonzaga, Maria de' Medici, Marfisa d'Este Cibo, Ignes Marquis de Grana, Carlo Doria Duc de Tursi, Giovanni de' Medici, Francesco Maria della Rovere, Cardinal Pietro Aldobrandini, Carlo Emanuele Filiberto Duc de Savoia, Girolamo Centurione, Francesco Durant, Virginia Medici D'Este, Cesare D'Este Duc de Modena, Placidia Grimaldi, Iacopo Doria, Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, Paolo Agostino Spinola, Iacopo Buoncompagno Duc de Sora, Coŝtanza Sforza, Francesco Nori, Enrico IV, Giovan Battista Pinelli, Alessandro D'Este, Isabella D'Austria, Arciduca Alberto, Gherardo Borgogni, Ottavio Rinuccini, Girolamo Bisaccione, Laura Guidiccioni Lucchesini, Giannettino Spinola, Claudia Sessa, Carlo Cremona, Christiana di Loreno Medici, Ferdinando Medici, Iacopo Calderone, Vincenzo Pitti, Iacopo Castelvetro, Tommaso Gallarati, Ridolfo Campeggi.

12 Le passage est relevé dans l'autorisation à la représentation sur scène donnée par la ville de Bologne, datée du 14 avril 1594 et conservée aux Archives Nationales de Bologne, mais aussi disponible en ligne dans : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.

13 Demande de dépôt d'argent au mont-de-piété de Florence, datée du 13 juin 1597, disponible dans : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.



« aux noms académiques », d'autre part, en réalisant pour la première fois la possibilité d'une complémentarité.

Tout comme dans le rapport scénique entre Amoureuse et Capitaine, dans l'activité littéraire Isabella choisit aussi un rôle « plus illustre » que celui de son mari, dont les *Bravure del capitano Spavento*<sup>14</sup> ne s'affranchissent pas complètement de son travail théâtral.

La fabrique du mythe et la stratégie professionnelle sont les héritages recueillis par le fils Giovan Battista Andreini et par sa femme Virginia Ramponi (Florinda, son nom de scène), tous deux insérés dans une parabole familiale vouée à renouveler l'art comique, en cette année symbolique de 1604. Le véritable « passage de témoin » entre les deux générations est explicité par Giovan Battista dans les pages du dialogue *La saggia egiziana*, marquant, avec la mort d'Isabella et le départ de Francesco (qui toutefois restera le conseiller du jeune couple), la dissolution des *Gelosi* et la constitution de la troupe des *Fedeli*.

Ond' hoggi ancora il mondo  
Risuona de gelosi il nome eterno,  
Che fra palme, e honor spiegaro e l'aura  
Virtuoso vesil cui seguon lieti  
(Emuli professor) quei, che fedeli  
Comici appella l'uno, e l'altro polo<sup>15</sup>.

Comme pour leurs illustres prédécesseurs, la carrière des deux jeunes conjoints Andreini fut aussi caractérisée par une savante stratégie d'autopromotion, visant en premier lieu à racheter la parenté avec la *divine* Isabella. Si Giovan Battista avait l'habitude de signer en tant que « Lelio fils d'Isabella »<sup>16</sup>, Virginia Ramponi dédicace aussi à Isabella deux poèmes qu'elle signe « Verginia Andreini dite Florinda sa belle-fille »<sup>17</sup>. Cette année 1604 prend un relief symbolique aussi parce que *l'Accademia degli Spensierati* dédicâça à la jeune Virginia les *Rime in Lode della Signora Virginia Ramponi Andreini comica Fedele detta Florinda*, premières d'une longue série d'éloges qui constellèrent sa carrière.

Toujours grâce à ses succès, l'année suivante les *Fedeli*, menés par Lelio et Florinda, entreront dans la prestigieuse troupe du Duc de Mantoue, dirigée par Pier Maria Cecchini et sa femme Orsola Posmoni, et qui fut le théâtre d'ardentes disputes entre les deux couples de conjoints et surtout entre les deux femmes.

14 ANDREINI, F., 1607.

15 ANDREINI, G. B., 1604, p. 33.

16 Par exemple, dans la lettre à Carlo I Gonzague datée du 7 avril 1650, disponible en ligne dans : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.

17 Les deux poèmes, contenus dans *Il pianto d'Apollon* de Giovan Battista Andreini, sont *Spiegar l'alba nascente infausti horrori* et *Meraviglia, o mortali, alta e novella* (ANDREINI, G. B., 1601, p. 12-13).

Il convient de s'arrêter sur les premières étapes de la carrière de Virginia Ramponi qui hérita de sa belle-mère, outre son prestigieux nom de famille, un modèle d'affirmation de soi qu'elle tentera d'égaliser en ayant recours fréquemment à la ressemblance avec Isabella jusqu'à ce que son affirmation personnelle lui permît de prendre ses distances. Comme nous l'avons vu, les retentissants succès personnels de la comédienne dès les débuts de sa carrière contribuèrent aussi à l'ascension de son conjoint. Dès ses premières apparitions sur scène Virginia Ramponi semble posséder un bagage de compétences artistiques caractérisé par une extrême versatilité, qui très vite lui permit de s'imposer en nouvelle « diva » des scènes, telle qu'elle est proclamée dans un poème de Don Venanzio Galvagni<sup>18</sup>.

La troupe des *Fedeli* est même plusieurs fois citée comme « troupe de Florinda » ; on peut voir encore dans ce sens Andrea Santamaria la désigner dans une pièce qu'il lui dédie comme « celle qui des Théâtres est le chef et l'esprit »<sup>19</sup>. Comme son illustre belle-mère, Virginia aussi sembla associer à la suprématie scénique un fort contrôle interne de la troupe, en alimentant le mythe de la diva créé par Isabella et en l'enrichissant avec les connotations classiques des « caprices du premier rôle » – dirions-nous aujourd'hui. C'est ce qui émerge des paroles d'un Cecchini exaspéré, qui dut se battre avec le caractère « hautain et méprisant »<sup>20</sup> de Florinda durant les décennies qui suivirent pour garder la direction de la troupe ducale (mais en échouant dans sa mission).

La consécration professionnelle définitive de Virginia Ramponi vint avec son interprétation de *l'Arianna* de Monteverdi à l'ouverture du cycle de festivités pour les noces de François IV Gonzague avec Marguerite de Savoie, au printemps 1608. Elle marqua une conquête importante non seulement pour sa carrière personnelle, mais aussi pour la stratégie de pouvoir de la troupe dans les luttes avec les *Accesi* et pour la *Commedia*

18 Voici le poème de Don Venanzio Galvagni, *Sopra la sig.ra Florinda*: « Questa del Cielo angelica Sirena / Che con soavi innamorati accenti / E col chiaror de gl'occhi suoi lucenti / L'aria amorosamente rasserena // Mentre si mostra in luminosa scena / Oh quante avventa à i cor fiammelle ardenti / E fugati i pensier aspri e pungenti / Dispensa all'alme ogn'hor diletto, e pena. // Non così vaga al mattutino albore / Nell'immensa del Ciel stellata mole / Vedesi lampeggiar la Dea d'Amore. // Che questa altera Diva emula al sole / Unisce a' raggi, onde s'infiama il core, / Armonia di dolcissime parole ». Le poème figure dans RASI, 1897, I, p. 147. Le passage en italique est de l'auteur du présent article.

19 Dans le poème dédié « Alla Signora Florinda Comica Fedele »: « Costei che de' Teatri, è capo, e mente ». Le poème de Andrea Santamaria figure dans BARTOLI, 1781-1782, I, p. 49.

20 Ainsi Pier Maria Cecchini dans la lettre à Vincenzo I Gonzague datée du 26 septembre 1606: « la Florinda, con quel suo modo altero et sprezzante, va al solito procedendo, et si usurpano l'arbitrio, et lei et suo marito, di voler venire, non voler venire, et far quello che più comanda il suo capricio ». La lettre est conservée aux Archives Nationales de Mantoue et publiée dans BURATTELLI, LANDOLFI, ZINANNI, 1993, p. 225-226.

dell'Arte tout entière. Ce fut une importante avancée vers l'affranchissement définitif du cantonnement à la périphérie culturelle.

Comme Isabella jadis, Florinda devint l'incarnation du mythe du premier rôle féminin, capable d'associer aux qualités remarquables de comédienne les vertus de femme dans la sphère privée, comme son mari Giovan Battista ne manque pas de souligner en la dépeignant en tant que femme dévouée à son travail et à sa famille, capable de « se mortifier » et de se sacrifier pour ses enfants<sup>21</sup>.

Une première différence avec Isabella réside, toutefois, dans le retour à une théâtralité du corps de l'actrice, qui émerge à travers certains poèmes qui lui sont consacrés. On peut le voir, par exemple, dans la petite chanson de Luca Pastrovicchi *Pigliò del Cielo la più bella idea*, dans laquelle la gestuelle des mains de Florinda célèbre la brillante synthèse de son jeu, nouvellement en possession d'une corporalité moins évanescence et châtiée : « s'avien che sovra il curvo legno, le belle dita mova hor tarda, hor presta / tale dolcior ne' cori altrui si desta/ c'han d'allor non morir quasi disdegno »<sup>22</sup>.

Les attitudes moins modérées de Virginia par rapport à Isabella transparaisent en outre dans l'usage public de son nom de jeune fille<sup>23</sup>, étonnamment absent en revanche chez la belle-mère (depuis toujours Andreini et non Canali) et surtout dans le cas des disputes avec les *Accesi*. Un exemple très parlant de l'audace de Virginia est donné par sa requête à Ferdinand Gonzague, au moment où Maria de Médicis, régente du trône de France après la mort d'Henri IV, chargea (pour la seconde fois) l'Arlequin Tristano Martinelli de former une troupe de comédiens réunissant les meilleurs acteurs italiens pour une tournée française. Virginia ose solliciter la destitution de l'Arlequin du commandement de la Troupe dans l'espoir d'en reprendre la direction avec son conjoint<sup>24</sup>. Un tel témoignage dévoile une femme consciente de son propre prestige, en mesure

21 Giovan Battista Andreini dans *La Ferza* (1625). Voir MAROTTI, ROMELI, 1991, p. 505-506.

22 La petite chanson de Pastrovicchi inclus dans le recueil *Poesie di diversi in lode dei coniugi Gio. Battista Andreini, detto Lelio, e la moglie Virginia, nata Ramponi, detta Florinda*, conservé dans le code "Morbio I", f. 31r-33r, Bibliothèque Nationale Braidense, aussi disponible dans FIASCHINI, 2007.

23 Voir, par exemple, le titre du recueil *Poesie di diversi in lode dei coniugi Gio. Battista Andreini, detto Lelio, e la moglie Virginia, nata Ramponi, detta Florinda*, qui mentionne explicitement « Virginia, née Ramponi ». Voir le code "Morbio I", Bibliothèque Nationale Braidense.

24 Ainsi Virginia Ramponi dans la lettre à Ferdinand Gonzague datée du 14 décembre 1611 : « [...] faccia Sua Signoria Illustrissima quello che di me più le aggrada, ma avverta (per grazia) due cose: l'una che il carico di far compagnia lo debba avere io e mio marito, per non perdere l'ordine che in queste parti habbiamo di farle, come al presente io ho la meglio compagnia che reciti, dov'è pur Arlecchino; perché l'haver Arlecchino mendicata l'autorità di far lui la compagnia non piace ad alcuno, et quando lui far la dovesse, alcun comico seco non andrebbe, sapendo ch'è troppo interessato ». La lettre est conservée aux Archives Nationales de Mantoue et publiée dans D'ANCONA, 1893, p. 11-12. Le passage en italique est de l'auteur du présent article.

désormais de prétendre à des privilèges auprès d'illustres protecteurs et d'amorcer un processus d'autonomie vis-à-vis du modèle de la divine Isabella, savamment exploité aux débuts de sa carrière pour ennoblir et affirmer sa figure de femme « de pouvoir ».

Toutefois, bien que Lelio et Florinda fussent désormais au sommet de leur succès, indiscutablement à la tête de la troupe ducale, en possession d'un puissant et dense réseau de relations avec le pouvoir, de la cour médicéenne à la Milan de Frédéric Borromée, une autre différence vient séparer les parcours de Virginia et d'Isabella : le débordement de la vie de Virginia du plan privé sur le plan professionnel et dramaturgique.

Dans les années vingt du XVI<sup>e</sup> siècle, la relation amoureuse de Giovan Battista Andreini avec l'actrice Virginia Rotari<sup>25</sup> fut la cause de profondes souffrances pour sa femme et surtout, elle vint perturber la hiérarchie des rôles au sein de la troupe ducale, ainsi que l'équilibre précaire des luttes avec Cecchini.

Fort de son rôle hégémonique, qui ne sera même pas ébranlé dans ce cas, Lelio ne se préoccupera pas des conséquences de promouvoir dans la dramaturgie sa maîtresse au rôle de seconde amoureuse, en l'érigeant en co-protagoniste avec Florinda et en évinçant Flaminia Orsola Posmoni (avec les prévisibles plaintes du mari *Frittellino* à la cour de Mantoue)<sup>26</sup>. Jusque-là, la figure de sa femme Virginia avait dominé la production de Giovan Battista, mais à partir de ce moment sa dramaturgie se révèle être une machinerie compliquée où la fiction scénique et la vie privée confluent irrémédiablement sur un même plan.

Si déjà dans l'*Amor nello specchio* on imagine aisément la femme et la maîtresse interpréter les dialogues de l'amour homosexuel au fondement de l'histoire, dans les *Due*

25 Pour les informations disponibles sur la biographie de Virginia Rotari (1590 ?-1654 ?) dite Baldina, Lidia sur scène, voir : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021.

26 Ainsi Pier Maria Cecchini dans la lettre à Ferdinand Gonzague datée du 15 juillet 1620 : « [...] Serenissimo signore et solo mio singularissimo padrone / Io sono stato sin ch'io ho potuto più tardi a porger noia all'Altezza Vostra serenissima, ma non putendo più, sono forzato ad ispiegarli i miei travaglii, quali ogni giorno si fano maggiori. *Io non metto tra questi che la Baldina non sia la fantesca della compagnia ma la seconda donna nei soggetti di Lelio, levando o scemando quelle parti che toccano a mia moglie.* Io non tratto che l'istesso Lelio faccia astutamente far le seconde parti dei morosi al Capitano, per levar a lei il parlar con l'altro innamorato. Io non curo che in molti suoi soggetti egli faccia fare le prime parti ad Arlechino. Non mi doglio ch'egli habbia tolto in compagnia et vi mantenghi un Pantalone dispiacciuto honiversalmente a tutti,e vi si dia una parte intiera. [...] Ma non posso tacere che nonostante una scambievole amorevolezza che passa tra Flaminia et Florinda, [...] Lelio si lascia pubblicamente intendere che, ritornando il nostro messo di Francia con l'esclusiva, che in tal caso non vuol più mia compagnia, la qual cosa previddi sin da principio, quando operò ch'io rimanessi senza tutti gli miei compagni per puter egli rimaner con la sua compagnia ». La lettre est conservée aux Archives Nationales de Mantoue et disponible dans la base de donnée « Herla » et dans BURATTELLI, LANDOLFI, ZINANNI, 1993, I, p. 282-283. Les italiques sont de l'auteur du présent article.

*Lelii simili* la transposition biographique paraît encore plus flagrante<sup>27</sup>. Les deux actrices sont les protagonistes (ou les victimes, devrais-je dire, si nous pensons aux actrices et non aux personnages) d'un possible dénouement en triangle amoureux, bien que cette possibilité ne soit envisagée que dans le cadre de la scène. À travers le mécanisme typique de la duplication dans les règles de *l'Arte*, les deux Lelii identiques pourront aimer l'un Florinda, l'autre Lidia, devenant les protagonistes d'un « miracle de la Nature » :

LELIO\* Mi veggio così al viso dipinto nel volto di questo gentilhuono, che mè stesso nella persona sua tenuto sono ad amare; ditemi in grazia caro signore il suo nome è forse Lelio ?

LELIO Lelio mi chiamo

[...]

LELIO\* Se dunque il vero è questo, verissimo ancor sarà ch'essendo voi questo Lelio, io e l'altro Lelio, che siamo parimente fratelli, o fratello, ò fratello.

[...]

LELIO Siete spettatori de' miracoli di Natura, uscite, che indugiarete ?<sup>28</sup>

La confusion amoureuse et sexuelle semée par Lelio-Giovan Battista anéantit la progression de Florinda-Virginia sur le chemin de construction du mythe tracé jadis par Isabella, qui, elle, avait réussi à éviter soigneusement l'interférence des sphères publique, privée et scénique.

Le « mari de Florinda »<sup>29</sup> liquidera le désespoir de sa femme en le réduisant à des « légèretés féminines »<sup>30</sup>. Il transforma la diva avide en femme maltraitée, s'accablant elle-même par la plume d'un homme. Ainsi, dans la scène 4 du premier acte des *Due Lelii simili*, Florinda maudit « Nature, qui *la* fit femme », en reconnaissant le « mal le plus cruel » dans la condition féminine<sup>31</sup>.

Parvenue presque au terme de sa vie et de sa brillante carrière, son imprudente et « méprisante » audace coûta à Virginia l'indiscutable immortalité gagnée par Isabella.

27 Voir ANDREINI, G. B., 1622a, 1622b.

28 ANDREINI, G. B., 1622b, p. 105-106.

29 Giovan Battista Andreini est ainsi mentionné par Cecchini dans plusieurs lettres à la cour de Mantoue pour réaffirmer, même si de son point de vue impartial, le pouvoir de Virginia vis-à-vis du conjoint. Voir BURATTELLI, LANDOLFI, ZIZANNI, 1993, I, p. 222-224.

30 Ainsi Giovan Battista Andreini à Ferdinand Gonzague dans la lettre datée du 5 août 1620. La lettre est conservée aux Archives Nationales de Mantoue mais disponible dans la base de données « Herla » et dans BURATTELLI, LANDOLFI, ZINANNI, 1993, I, p. 121-125.

31 Andreini, G. B., 1622b, p. 8-9.

C'est dans la rencontre des sphères publique et privée, bien que sur le plan de la fiction uniquement, que l'élaboration du mythe atteint un point critique.

Alors qu'Isabella est sanctifiée par la dramaturgie – on pense au *Pianto d'Apollonia* du fils Giovan Battista et à sa célèbre *Pazzia* qui reste circonscrite au cadre de la pièce à travers « l'illusion d'un artifice Magique », détenant en elle-même la maîtrise de son propre « sain et docte intellect »<sup>32</sup> – Virginia, en revanche – sortie de la fiction scénique – est juste une grande comédienne qui n'a pu préserver sa vie privée dans la tentative de se construire une image mythique. De la guerrière du sonnet de Giovanni Soranzo à la comédienne convertie de la *Maddalena* écrite par son mari<sup>33</sup>, son histoire déborde du plan dramaturgique sur le plan personnel, mêlant irrémédiablement les destins de Florinda et de Virginia.

La puissante volonté d'affirmation de soi ne subsiste que dans les limites du mécanisme dramaturgique. Ainsi le personnage d'Arianna pour la plume d'Isabella affirme ce qui suit : « Quand je songe que je suis libre de vouloir, je ne crois pas qu'Amour peut me forcer, ni me faire violence »<sup>34</sup>. Le processus d'affirmation de soi est encore long et complexe à accomplir.

Pour ces femmes, comédiennes, femmes de lettres et stratèges, la distinction du masculin se fit à travers leur présence scénique, publique et privée et à travers la légitimation de leur professionnalisme, qu'elles eurent à défendre sous de multiples fronts, extérieurs à leur milieu culturel mais aussi internes. La légitimation personnelle et professionnelle ne passa pas seulement dans la construction d'une figure de femme vertueuse, tant sur scène que dans la vie publique et privée, mais aussi à travers les jeux de pouvoir internes aux mécanismes dramaturgiques et aux troupes, où les fils et les maris se servent du talent des femmes et des mères pour construire le leur.

Si Isabella réussit à pérenniser son image grâce à sa *stratégie du pouvoir*, pour Virginia celle-ci fut insuffisante pour l'émanciper des *jeux de pouvoir* : la lignée matriarcale inaugurée par Isabella reprend, par le biais de son fils, le nom patriarcal d'Andreini.

32 « Finalmente per *Fintione d'arte Magica*, con certe acque, che le furono date à bere, ritornò nel suo primo essere, e quivi con elegante, e dotto stile esplicando le passioni d'amore, ed i travagli, che provano quelli, che si trovano in simil panie involti, si fece fine alla Comedia; *mostrando nel recitar questa Pazzia il suo sano, e dotto intelletto*; lasciando l'Isabella tal mormorio, e meraviglia negli ascoltatori, che mentre durerà il mondo, sempre sarà lodata la sua bella eloquenza, e valore ». PAVONI, 1589. Dans : <<http://amati.fupress.net>>, lien consulté le 25/10/2021. Les italiques sont de l'auteur du présent article.

33 SORANZO, 1604, p. 99 ; Andreini, G. B., 1610.

34 Ainsi Isabella Andreini dans *Amoroso contrasto sopra la forza dell'Amore* : « Quando mi ricordo d'haver libera la volontà, non credo, ch'Amore mi possa fare forza, né violentarmi » (ANDREINI, I., 1620, p. 85).



## Bibliographie

### *Sources / sources numériques*

Base de données « Herla » : <<http://www.capitalespettacolo.it/>>, consulté le 25/10/2021

Archives multimédia des acteurs italiens : <<http://amati.fupress.net>>, consulté le 25/10/2021

Code “Morbio I”, Bibliothèque Nationale Braidense, Milan.

### *Ouvrages théâtraux et littéraires*

ANDREINI, Francesco, *Le bravure del Capitano Spavento, divise in molti ragionamenti in forma di dialogo. Di Francesco Andreini da Pistoia comico geloso*, Venise, Somasco, 1607.

ANDREINI, Isabella, *Mirtilla. Pastorale d'Isabella Andreini comica gelosa*, Vérone, Girolamo Discepolo, 1588.

—, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa*, I, Milan, Girolamo Bordone et Petreomartire Locarni compagni, 1601.

—, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa, et Accademica Intenta*, Paris, Claudio de Monstr'œil nella Corte del Palazzo al nome di Iesus, 1603.

—, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa e Accademica Intenta detta l'Accesa*, II, Milan, Girolamo Bordone et Petreomartire Locarni compagni, 1605.

—, *Lettere d'Isabella Andreini padovana, Comica Gelosa et Accademica Intenta*, Venise, Combi, 1612.

—, *Lettere della signora Isabella Andreini Padovana comica gelosa*, Venise, Gio. Battista Combi, 1620.

—, *Fragments di alcune scritture della signora Isabella Andreini, comica Gelosa e accademica Intenta, raccolti da Francesco Andreini comico Geloso, detto il Capitano Spavento, dati in luce da Flaminio Scala comico*, Turin, Giovan Domenico Tarino, 1621.

ANDREINI, Giovan Battista, *La saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Di Gio. Battista Andreini fiorentino, comico fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tomaso, & da altri santi*, Florence, Timan, 1604.

—, *Pianto d'Apollon: rime funebri in morte d'Isabella Andreini, Comica Gelosa e Accademica Intenta detta l'Accesa di Gio. Battista Andreini suo figliolo dedicato alla sereniss. Madama Leonora Gonzaga Duchessa di Mantova e di Monferrato & c. con alcune Rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso autore*, Milan, Bordoni Locarne, 1606.

—, *La Maddalena. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino*, Venise, Somasco, 1610.

—, *Amor nello specchio. Commedia di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All' Illustrissimo Signore Basampiere dedicata*, Paris, Nicolas della Vigna, 1622a.

—, *Li duo Lelii simili. Commedia di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All' Illustrissimo et eccellentissimo Ducca di Nemours, dedicata*, Paris, Nicolas della Vigna, 1622b.

—, *La Ferza ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia [sic] di Gio. Battista Andreini fiorentino, trà comici del serenissimo s. duca di Mantoua, detto Lelio*, Paris, Callermont, 1625.

—, *Opere teoriche*, introduction, édition et notes de Rossella Palmieri, Florence, Le Lettere, 2013.

CECCHINI, Pier Maria, « Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare », in *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, F. Marotti et G. Romei (éds), Rome, Bulzoni, 1991.

PAVONI, Giuseppe, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni, delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi, il Signor Don Ferdinando de' Medici e la Signora Donna Cristina di Lorena Gran Duchessa di Toscana*, Bologne, Rossi, 1589.

*Rime in lode della signora Virginia Ramponi, comica fedele, detta Florinda*, Florence, Volcmar Timan, 1604.

SCALA, Flaminio, *Il teatro delle favole rappresentative*, Venice, Pulciani, 1611.

SORANZO, Giovanni, *Delle Rime fiorentine di Giovanni Soranzo detto l'Appagato Accademico Spensierato*, Florence, Volcmar Timan Germano, 1604.

TASSO, Torquato, *Rime di Torquato Tasso, di nuovo corrette e illustrate*, I, Pise, Capurro, 1821.

### ***Ouvrages critiques***

BARTOLI, Francesco Saverio, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino ai giorni presenti*, 2 t., Padoua, Conzatti, 1781-1782.

BERNARDI, Claudio, « Donne nude », in *Altrimenti il silenzio: appunti sulla scena al femminile*, A. Ghiglione, P.C. Rivoltella (éds), Milan, Euresis, 1998, p. 167-193.

BOGGIO Maricla, ANGELINI Franca, *Le Isabelle: dal Teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, Nardò, Salento books, 2015.

BURATTELLI, Claudia, LANDOLFI, Domenica, ZINANNI, Anna (éds), *Comici dell'arte: corrispondenze. G. B. Andreini, N. Barbieri, Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, I, Florence, Le Lettere, 1993.

CEDRATI, Chiara, « Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione fra scrittura e palcoscenico », in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Actes du XII<sup>e</sup> colloque ADI (Rome, 17-20 septembre 2008), C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam (éds), Rome, Sapienza Università di Roma, 2009.

COHEN, Elizabeth Storr, *Rinascimento al femminile*, O. Niccoli (éd.), Rome-Bari, Laterza, 1993.

D'ANCONA, Alessandro, *Lettere di comici italiani del secolo XVII*, Pise, Nistri, 1893.

DE' ANGELIS, Francesca Romana, *La divina Isabella: vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Florence, Sansoni, 1991.

DE MAIO, Romeo, *Donne e rinascimento. L'inizio della rivoluzione*, Naples, Edizioni Scientifiche italiane, 1995.

DEL CERRO, Emilio, « Un'attrice di tre secoli fa », *Revue "Natura e Arte"*, s.d.

GALLETTI, Monica, CONTU, Fabio, *Fuori controllo: donne e teatro tra Cinque e Seicento in Italia*, Séville, Benilde Ediciones, 2016.

FIASCHINI, Fabrizio, *L'Incessabil agitazione: Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pise, Giardini editori e stampatori, 2007.

FERRONE, Siro, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turin, Einaudi, 1993.

HUFTON, Olwen, *Destini femminili. Storia delle donne in Europa 1500-1800*, Milan, Mondadori, 1996.

KATRITZKY, Margaret, *Women, Medicine and Theatre 1500-1750: Literary Mountebanks and Performing Quacks*, Aldershot, Ashgate, 2007.

KERR, Rosalind, « Isabella Andreini (Comica gelosa 1560-1604). Petrarchism for the Theatre Public », *Quaderni d'italianistica*, 2, XXVII, 2006, p. 72-92.

—, « The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre: Performing Female Sexual Identities on the Commedia dell'Arte Stage », *Early Theatre*, 11.2, 2008, p. 181-197.

MACNEIL, Anne éd., *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

MAJORANA, Bernadette, « Finzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro », in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, G. Zarri (éd.), Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1996, p. 121-140.

MANFLO, Carlo (éd.), *Isabella Andreini: una letterata in scena*, Padoue, Il poligrafo, 2014.



- MAROTTI, Ferruccio, ROMEI, Giovanna, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991.
- MAZZONI, Stefano, « La vita di Isabella », in *L'Arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, G. Guccini (éd.), *Culture teatrali*, 10, 2004, p. 102-104.
- MUNARI, Alessandra, *Lelio d'Isabella figlio. La "prima donna" di Giovan Battista Andreini*, in *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Actes du XIX<sup>e</sup> colloque ADI (Rome, 9-12 septembre 2015), B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon (éds), Rome, Adi Editore, 2017.
- PANDOLFI, Vito, *Isabella comica gelosa: avventure di maschere*, Rome, Ed. Moderne, 1960.
- , *La commedia dell'Arte. Storia e Testo*, t. II, Florence, Le Lettere, 1988.
- PIÉJUS, Marie-Françoise, *Visages et paroles de femmes dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2009.
- RASI, Luigi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 t., Florence, Bocca, 1897.
- REBAUDENGO, Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1994.
- SHEMEK, Deanna, *Dame erranti. Donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*, trad. O. Guardaldo, Mantoue, Tre Lune, 2003.
- TAVIANI, Ferdinando, « Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità », *Paragone letteratura*, XXXV, 1984, p. 3-76.
- TINAGLI, Paola, *Women in Italian Renaissance art: gender, representation, identity*, Manchester-New York, Manchester University press, 1997.
- VESCOVO, Pier Mario, « Narciso, Psiche e Marte "mestruato". Una lettura di Amor nello specchio di Giovan Battista Andreini », *Lettere Italiane*, 1, vol. 56, 2004a, p. 50-80.
- , « Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di Giovan Battista Andreini », in *Donne e Teatro*, Actes du colloque (Auditorium Santa Margherita, Venise, 6 octobre 2003), D. Petrocco (éd.), Venise, Università Ca' Foscari – Comitato per le pari opportunità, 2004b, p. 41-58.
- WILBOURNE, Emily, « Isabella ringiovanita. Virginia Ramponi Andreini before Arianna », *Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica*, vol. 19, 2007, p. 47-71.

