

ATA LA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :
© Pierre GROBOIS 2008
Pascal Collin (la fée)
Le songe d'une nuit d'été/Ateliers Berthier
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

L'éducation des filles à la Renaissance : l'exemple florentin d'Antonia Pulci

Sophie Stallini

Résumé

Les pièces d'Antonia Pulci font valoir la spécificité d'une écriture féminine dans le cadre du genre « sacra rappresentazione » qui a caractérisé le théâtre florentin au xve siècle : la mimesis hagiographique de sainte Domitille et sainte Guglielma assume la visée édifiante du discours tenu à un public essentiellement féminin pour donner à penser un affranchissement spirituel des vicissitudes terrestres du mariage. La question de l'éducation dont pouvaient bénéficier les Florentines dès le xv^e siècle se pose au vu de la riche culture classique que les pièces d'Antonia Pulci mettent en évidence. Le discours met en relief la condition féminine de ce temps, à la charnière entre constrictions et aspirations à une reconnaissance intellectuelle qui ne s'affirment que dans des scénacles de laïques cultivées et prennent la forme d'héroïnes spirituelles (saintes et martyrs) capables de promouvoir les médiations entre le féminin et la divin.

Mots-clés : Renaissance, théâtre, Sacra rappresentazione, écriture féminine, Florence.

Abstract

Antonia Pulci's plays assert the specificity of women's writing within the framework of the genre of sacra rappresentazione which characterized Florentine theater in the fifteenth century. The hagiographic mimesis of Saint Domitilla and Saint Guglielma take on the edifying aim of the discourse directed at an essentially female audience to make it reflect on a spiritual release from the earthly vicissitudes of marriage. The question of the kind of education which Florentine women could benefit from as early as the fifteenth century is raised given the rich classical culture brought out in Antonia Pulci's plays. Women's education became the vector of the request for justice and recognition of women's condition at the time; it made its profoundly virtuous aspirations intelligible to a cultivated secular audience and in doing so promoted figures which give a spiritual slant to the tradition of heroines symbolizing women's mediations with the divine.

Keywords: Renaissance, theater, Sacra rappresentazione, women's writing, Florence.

La *Sacra Rappresentazione* est une forme théâtrale florentine, formellement codifiée, qui se propose un but d'édification morale et religieuse¹. Elle ne s'adresse pas à des moines ou à des prêtres², mais à des laïcs, à un

1. Ces pièces naissent plus vraisemblablement des cercles de femmes pieuses. Ces pièces étaient-elles jouées, ou simplement lues ? Il est difficile de répondre. De la même manière, on ne peut manquer d'être intrigué par leur publication, du vivant d'Antonia Pulci.

2. La bibliographie est riche, nous citons donc les principales contributions : D'ANCONA (Alessandro), *Sacra rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, 3 vol., Firenze, Le Monnier, 1871-1872 ; *id.*, *Origini*

public vraisemblablement hétéroclite et, dans le cas d'Antonia Pulci, sans doute à un public féminin.

Antonia Pulci (1452-1501 ?) est la fille d'un riche marchand, Francesco d'Antonio Tanini³, originaire de Scarperia, dans le Mugello (nord de Florence), et de Jacopa di Torello di Lorenzo Torelli, famille d'origine romaine. Antonia entre dans l'importante famille florentine des Pulci, lorsqu'elle épouse Bernardo, frère cadet des plus célèbres Luca et Luigi Pulci⁴. Aussi proche que ses frères des Médicis, Bernardo semble n'avoir jamais participé aux affaires qui ruineront Luca et s'être surtout occupé de la gestion des biens de la famille dans le Mugello, avant de recouvrir une charge importante au sein de l'université de Pise, grâce au soutien de Laurent le Magnifique⁵. Bernardo épouse Antonia l'année même de la mort de son frère Luca (1470). Elle a alors près de 18 ans et lui aurait apporté une dot de 1 000 florins, somme suffisante pour aider son mari après la faillite de sa famille.

Le cas d'Antonia est intéressant : elle est l'un des rares auteurs féminins publié de son vivant et, sans vouloir nous engager dans les enchevêtrements anachroniques d'un féminisme *ante litteram*, il semble néanmoins légitime de s'interroger sur sa pratique précoce de l'écriture, en tant que femme très pieuse (proche des dominicains réformés de Saint-Marc) et très proche du pouvoir florentin du dernier tiers du xv^e siècle. Auteur de *laudes* et de poésies sacrées, on lui attribue quatre pièces : la *Domitilla*, la *Guglielma*, les représentations de *Saint-François* et du *Fils prodigue*⁶.

del teatro italiano, vol. 1, 2^e éd., Torino, Loescher, 1891 ; NEWBIGIN (Nerida), « The Word Made Flesh: the Rappresentazioni of Mysteries and Miracles in fifteenth-century Florence », dans VERDON (Timothy), HENDERSON (John) (dir.), *Christianity and the Renaissance: Image and Religious imagination in the Quattrocento*, Syracuse, Syracuse University Press, 1990 ; VENTRONE (Paola), « La sacra rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi », dans CHIABÒ (Maria), DOGLIO (Federico) (dir.), *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento: Convegno di studi, Roma 17-20 giugno, Anagni 21 giugno 1992*, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1993 ; NEWBIGIN (Nerida), « Le sacre rappresentazioni nella Firenze laurenziana », *ibid.*, 1993, p. 101-12 ; STALLINI (Sophie), *La sacra rappresentazione. Entre les Médicis et Saint-Marc*, thèse de doctorat, Université Sorbonne nouvelle (Paris 3), 2009 ; *id.*, *Le théâtre sacré à Florence au xv^e siècle. Une histoire sociale des formes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

3. Une confusion existe depuis le xix^e siècle au sujet de son patronyme. Dans une biographie relativement récente, bien documentée, Elissa B. Weaver revient sur l'équivoque : WEAVER (Elissa), « Antonia Tanini (1452-1501), playwright, and wife of Bernardo Pulci (1438-1488) », dans SANGUINETI WHITE (Laura), BALDI (Andrea), PHILLIPS (Kristin) (dir.), *Essays in honor of Margaret Cottino-Jones*, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 23-24.

4. STALLINI (Sophie), *Du religieux au politique* : « La sacra rappresentazione chez Antonia et Bernardo Pulci », dans FONTES BARATTO (Anna), MARIETTI (Marina), PERRUS (Claude) (dir.), *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, n° 11, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 327-376.

5. Le Magnifique figure, lui aussi, parmi les cinq membres qui exerçaient leur tutelle sur l'université. Orvieto (Paolo), « Lorenzo de' Medici e l'Umanesimo toscano », dans MALATO (Enrico) (dir.), *Storia della letteratura italiana*, vol. III, *Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 1996, p. 304 et 310.

6. STALLINI (Sophie), *La sacra rappresentazione...*, *op. cit.*, p. 289 sq.

Le corpus choisi permet de s'arrêter sur un autre aspect du sujet : la plupart des *sacre rappresentazioni* florentines (dont les textes nous sont parvenus) mettent en scène et ont pour sujet des martyrs féminins. Il nous semble opportun, dans ce contexte, de soulever la question du caractère performatif (c'est-à-dire que la parole constitue une incitation à agir) de ce théâtre et de le mettre en perspective avec la condition féminine de l'époque afin d'essayer de comprendre à qui s'adressaient ces textes, comment et pour quelles raisons.

La plupart des titres évoque les admirables actions de saintes plus que de saints, les sujets féminins constituent plus de deux tiers des sujets hagiographiques de ces pièces : de nombreuses études ont vu le jour, sur la représentation théâtrale de la femme à la Renaissance (et notamment de la femme persécutée), indépendamment de son rang dans la société⁷.

Les qualités exemplaires de ces femmes, comme déjà dans les biographies féminines, du *Mulierum virtutes* de Plutarque au *De claribus mulieribus* de Boccace, ou à la *Gynevra o de le clare donne* de Sabatino degli Arienti, à Bologne, étaient leur incomparable vertu, leur courage viril face aux épreuves, leur sagesse et leur érudition. Il s'agit en somme de femmes qui, pour reprendre l'expression imagée que Pietro Contarini, ambassadeur vénitien à la cour d'Élisabeth Tudor, employa en 1618 pour qualifier cette femme d'exception, « [avanzavano] le condizioni d'esser donna⁸ », des femmes qui se plaçaient « au-delà de la condition de leur sexe ». Ce sont des icônes à l'apparence féminine, qui évoquent tout, sauf des personnages réellement féminins.

Les deux représentations de *Guglielma* et de *Domitilla* s'en différencient. Leur auteur est une femme, et quand bien même l'érudition du personnage pourrait être controuvée, celle de l'auteur ne saurait être démentie. Par ailleurs, bien que les deux protagonistes apparaissent sous les traits d'illustres saintes, la condition féminine de l'époque transparaît derrière le masque et la réalité se matérialise avec les atours de la fiction. Ce processus qui consiste à dire le vrai en disant le faux est propre

7. La bibliographie est riche mais nous ne citerons que les travaux qui portent sur l'exploitation de ce thème au théâtre : NEWBIGIN (Nerida), « Agata, Apollonia and other martyred virgins: did Florentines really see these plays performed? », *European Medieval Drama*, n° 1, 1997, p. 77-100 ; ALBANESE (Gabriella), « Fra narrativa e rappresentazione teatrale: metamorfosi umanistica della "fanciulla perseguitata" », dans *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento (Atti del Convegno internazionale di studi, Lecce, 15-17 maggio 1997)*, Galatina, 2000, p. 85-108 ; CHIABÒ (Maria), DOGLIO (Federico) (dir.), *Martiri e santi in scena (Atti del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma Anagni 7-10 settembre 2000)*, Roma, Torre d'Orfeo, 2001 ; CHIABÒ (Maria), DOGLIO (Federico) (dir.), *Romanzesche Avventure di Donne Perseguitate nei drammi tra '4 e '500 (Atti del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma 7-10 ottobre 2004)*, Roma, Torre d'Orfeo, 2005.

8. AMBROSINI (Federica), « "Mestier da donne?" Opinioni su Elisabetta d'Inghilterra e sul governo femminile della Venezia della Controriforma », *Archivio Veneto*, 5, 1984, p. 27-75 : p. 60.

au théâtre. Le spectateur a conscience de son caractère illusoire et imaginaire. Il y a, dans cet espace autre, des points de contact avec la réalité du spectateur (êtres et actions) qui contribuent à la *mimesis*, à la représentation de sa réalité, nécessaire à sa participation. Cet autre espace est toutefois également, pour le spectateur, le lieu où un processus cathartique se met en place : la construction concrète d'un réel *autre* permet d'en faire l'objet d'un jugement libératoire qui nie son insertion dans la réalité. Incontestablement, le spectateur ne peut être victime, à *son corps défendant*, de ce qui se joue sur scène bien qu'il y participe (émotionnellement, intellectuellement, psychologiquement). C'est la base de toute pensée de la réception théâtrale. Or, voilà : plus la vraisemblance entre scène et vie sera grande, plus le spectateur sera passif. Le paradoxe du processus d'identification avait déjà été souligné par Brecht⁹. Si l'on construit une série de signes destinés à indiquer au spectateur qu'il est au théâtre (ce que fit Brecht, au reste), il y a dans l'espace scénique *une zone privilégiée où le théâtre se dit comme tel*. Par conséquent, par une double dénégation, la théâtralité explicite du théâtre dit, non pas le théâtre, mais le *vrai*, changeant le signe de l'illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique.

Antonia est tributaire des modèles hagiographiques dont elle s'inspire. Les archétypes qu'elle utilise ne peuvent être passés sous silence. L'analyse intertextuelle mesure les similitudes et les écarts entre le texte qui sert de modèle et le texte qui en découle et permet d'évaluer le travail d'écriture et les choix opérés par l'auteur. Dans ces choix, se situent *sa vérité*, *son message*.

La *Rappresentazione di S. Domitilla*, écrite vers 1483, compte 106 huitains (848 vers). Elle met en scène quinze personnages et un nombre indéfini de « barons » — représentation d'une noblesse de cour hypothétique —, qui ne prennent pas la parole. Les huitains y constituent souvent l'unité de parole (mais pas systématiquement) et il arrive que plusieurs personnages se partagent une même strophe sans jamais aller jusqu'au démembrement du vers ou même, seulement, jusqu'à la stichomythie. Les sources de cette représentation doivent être cherchées non seulement chez Jacques de Voragine¹⁰, mais aussi chez Bartholomé de Trente. Ces auteurs racontent la légende des saints Nérée et Achillée¹¹, les deux

9. BRECHT (Bertolt), *Petit organon : écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 2002.

10. WEAVER (Elissa), « Antonia Pulci e la sacra rappresentazione al femminile », dans BRUNI (Francesco), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Fondazione Cini, Marsilio Editori, 2002, p. 3-19 : 8.

11. VORAGINE (Jacques de), *La légende dorée*, Alain Boureau (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 407-409 ; TRENTO (Bartolomeo da), *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, *op. cit.*, p. 122-125.

eunuques de Domitille. Antonia, elle, se concentre sur le personnage féminin qui donne son nom à la pièce. Sainte Flavie Domitille a en commun avec l'auteur ses origines romaines¹². L'idée de représenter ce sujet peut être née des fouilles archéologiques réalisées à Saint-Pierre sous le pontificat de Sixte IV. Il est plausible qu'on ait retrouvé, en même temps que les restes de celle qui, au Moyen Âge, passait pour être la fille de saint Pierre¹³, les reliques des trois autres martyrs, et que cette découverte ait fait grand bruit dans toute la chrétienté : le pape s'était empressé de la communiquer au roi de France¹⁴.

Quelles qu'aient pu être les raisons qui ont conditionné le choix du sujet, Antonia Pulci, dans sa version théâtrale de la *Domitilla*, demeure fidèle au texte de Jacques de Voragine auquel elle intègre à la fois des informations présentes dans le *Liber epilogorum in gesta sanctorum* de Bartholomé de Trente, que le Génois avait choisi de ne pas exploiter¹⁵, et des passages de sa propre création. Son intervention porte surtout sur la structure du récit, qu'elle rend plus démonstrative, plus convaincante, dans l'optique de l'édification religieuse.

La Rappresentazione di S. Guglielma s'inspire d'une légende hagiographique homonyme¹⁶. Bien que toute trace de cette histoire ait été très

-
12. WEAVER (Elissa), « Antonia Pulci », dans *La maschera e il volto...*, *op. cit.*, p. 3.
 13. Saint Pierre aurait été marié d'après l'Évangile de saint Luc (Lc, 38-39) ; Antonia Pulci adhère à cette idée dans sa pièce (§ 84). Que saint Pierre ait eu une fille, c'est ce qu'avancent les *Actes apocryphes* de Pierre. L'idée est reprise par le Pseudo-Marcellus dans son sermon du 22 février à l'occasion de la fête de la Cathedra Petri : voir FAERBER (Robert), *Les Acta apocrypha apostolorum dans le corpus homilétique vieil-anglais (x^e-xv^e s.)*, *Apocrypha*, vol. XV, Turnhout, Brepols, 2004, p. 259-292. Par la suite, les hagiographes récupéreront cette information. À titre d'exemple : MAILLY (Jean de), *Abrégé des Gestes et miracles des saints*, Antoine Dondaine (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1947, p. 206 ; TRENTO (Bartolomeo da), *Liber epilogorum...*, *op. cit.*, p. 134, l. 1 ; VORAGINE (Jacques de), *La légende dorée...*, *op. cit.*, p. 413.
 14. LANCIA (Rodolfo), *Storia degli scavi di Roma e Notizie intorno le collezioni romane di Antichità*, Roma, Loescher, 1902, vol. I, p. 502-507.
 15. On ne peut en effet croire qu'il n'ait pas lu cette œuvre bien qu'il n'ait jamais déclaré connaître le texte. Voir à ce sujet : PAOLI (Emore), « Introduzione » dans TRENTO (Bartolomeo da), *Liber epilogorum...*, *op. cit.*, p. xxiv ; LE GOFF (Jacques), « Introduction », dans VORAGINE (Jacques de), *La légende dorée...*, *op. cit.*, sous-chapitre intitulé « Les choix de Jacques de Voragine », p. xxxiii-xxxvi, en particulier la p. xxxv.
 16. CAFFI (Michele), *Dell'abbazia di Chiaravalle in Lombardia : illustrazione storico-monumentale-epigrafica*, Milano, G. Gnocchi, 1842, p. 82-100, évoque une *Guglielma* qui aurait vécu au xiii^e siècle ; elle serait à l'origine de la secte des *Guglielmini* et aurait été jugée pour hérésie. Quelques pages plus loin (p. 110-111), M. Caffi affirmait que quatre siècles plus tôt, une autre *Guglielma* avait vu le jour : il s'agirait d'une sainte semi-légendaire, fille du roi d'Angleterre. Elle aurait épousé, en 795, un roi hongrois avant que le frère de celui-ci n'essaye de la séduire pendant que le roi effectuait un pèlerinage en Terre sainte. Pour se venger de celle qui l'avait repoussé, le frère du roi, régent du royaume, la jugea coupable d'infidélité et la condamna à mort. La belle parvint cependant à s'enfuir et trouva refuge à la cour du roi de France où elle plut à un courtisan qui, à son tour, tenta de la séduire et fut repoussé. Déçu, il forma le dessein de se venger : il l'accusa d'infanticide et elle fut condamnée

longtemps perdue, les points de concordance entre les deux versions sont tels qu'il ne fait aucun doute qu'Antonia connaissait ce texte. Le caractère très enlevé de la pièce a parfois laissé supposer une inspiration profane, et notamment novelliste, mais si des motifs puisés dans ce creuset peuvent certes être identifiés, ils restent marginaux dans l'économie de la pièce¹⁷. Le texte se développe sur 105 huitains (840 vers). Il montre une grande familiarité de l'auteur avec l'écriture théâtrale (près de trente personnages, vingt-quatre changements de lieu). Morphologiquement, la *Guglielma* présente les caractéristiques d'une pièce de la fin du xv^e siècle, notamment l'articulation du dialogue proche de la stichomythie qui rehausse le sarcasme mordant de certains passages¹⁸.

La première édition date des années 1490-1495¹⁹. Les aspects morphologiques et métriques, comme la comparaison au reste de la production de l'auteur, incitent à une datation tendanciellement plus proche de 1492 (écriture du *Fils Prodigue*) que de 1483²⁰.

Dans la *Domitilla*, comme dans la *Guglielma*, Antonia s'adresse aux femmes. Les sujets nous l'indiquent. Le déplacement opéré sur les titres par rapport aux hagiographies de Bartholomé de Trente et de Jacques de Voragine est un autre indice. Les *inframesses*, des digressions généralement comiques de l'histoire sainte (visant à distraire et à récupérer l'attention du spectateur), sont contenues en nombre, en volume²¹ et pour

à mort. Elle parvint encore une fois à s'enfuir, gagna l'Italie et entra au couvent, à Brunate (sur les bords du lac de Côme). Son époux, de retour de Jérusalem, l'y rejoignit, guidé par la renommée de sainte thaumaturge qu'elle avait acquise. Il la ramena dans son royaume où Guglielma finit ses jours.

17. D'ANCONA (Alessandro), *Sacre rappresentazioni...*, op. cit., vol. III, p. 200-208. Plus récemment, des chercheurs ont fait dériver cette pièce d'une nouvelle (encore inédite) : CONVERSINI (Giovanni), *Historia Elisie ou Violate pudicitie narratio*, composée à Padoue en 1396 ; ALBANESE (Gabriella), « Fra narrativa e rappresentazione teatrale : Metamorfofi umanistiche della "fanciulla perseguitata" », dans *Teatro, scena, rappresentazione...*, op. cit., p. 85-96 : 92-93.
18. D'ANCONA (Alessandro), *Sacre rappresentazioni...*, op. cit., p. 213, § 19. Pour la datation des pièces en fonction de leur morphologie : STALLINI (Sophie), *La représentation sacrée...*, op. cit., p. 120 sq.
19. Deux éditions sont citées dans : CIONI (Alfredo), *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961, p. 210, 1 et 2. La première est attribuée à Miscòmini (1490 [1495]) et la seconde à Bartolomeo de' Libri (1495). Le premier texte est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale centrale de Florence (BNCF), sous la cote B.R. 187 c ; le second, à la BNCF, sous la cote B.R. 189 q. Pour certains chercheurs, la pièce serait antérieure à 1488 parce que les éditions citent l'auteur en fonction de son mari, Bernardo Pulci (mort en 1488) ; WEAVER (Elissa), *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Lun and Learning for Women*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 99, n. 7. Cet argument est fragile pour dater la pièce, car les femmes étaient toujours citées par rapport à une référence masculine (leur père, avant le mariage, leur mari, durant et après) : KLAPISCH-ZUBER (Christiane), « La "madre crudele". Maternità, vedovanza e dote nella Firenze dei secoli XIV e XV » dans KLAPISCH-ZUBER (Christiane), *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Bari, Laterza, 1998, p. 285-303 : 286.
20. STALLINI (Sophie), *La sacra rappresentazione...*, op. cit., p. 289 sq.
21. *Rappresentazione di S. Guglielma*, dans D'ANCONA (Alessandro), *Sacre rappresentazioni*, op. cit., vol. III, p. 213, § 19 et p. 216, § 33. Elle est réduite à l'os dans la *Rappresentazione di S. Domitilla*, dans STALLINI (Sophie), *La sacra rappresentazione...*, op. cit., annexe 5, § 35.

le divertissement qu'elles proposent : le sarcasme et la polémique remplacent la drôlerie.

De fait, il ne faut pas faire rire (fût-ce même dans un but cathartique), mais tout au plus sourire et, surtout, réfléchir. Il s'agissait en effet de déjouer le piège de l'inconvenance du rire, comme y invitait, en 1455, Antonino Pierozzi qui écrit l'*Opera a ben vivere* pour les sœurs Tornabuoni, Dianora et Lucrezia, un « traité spirituel », comme défini dans le prologue, qui fournit aux deux destinataires une « règle de conduite » face aux situations du quotidien et traite avec virulence des dangers de la parole et du rire : « Et placez un bon gardien devant la porte de votre âme afin que, comme le dit un Saint, vous ne perdiez pas, en un instant, en riant, ce que vous avez mis bien du temps à acquérir en pleurant²². »

Enfin, la parole qui est donnée aux femmes (protagoniste, compagnes, nonnes et Vierge) occupe un volume bien plus important dans l'économie du récit que celle des hommes, favorisant la reconnaissance et l'identification d'un destinataire féminin.

Quels sont la nature et le sens de cette parole ? Les aventures représentées mettent en perspective les vertus des protagonistes, la conquête de l'éternité et le salut de leur âme. Ou plutôt, de toutes les âmes féminines. Les pièces ont donc une fonction éducatrice et éducative.

L'état qui est indéniablement préféré, dans cette perspective, est celui de la vierge qui entre dans les ordres. Dans la *Domitilla* comme dans la *Guglielma* la virginité est voulue et vantée. On peut y voir un reflet à la fois du dogme de la virginité mariale et des valeurs de la société florentine de ce temps, car les femmes y étaient perçues en fonction de leur rôle sexuel : vierge, épouse ou veuve²³. La question de la virginité était une question très sensible. Autour d'elle, gravitaient des réseaux d'intérêts socio-économiques importants, inhérents, d'abord, à l'image sociale de la jeune fille et de sa famille. La préservation de l'« honneur » était une véritable responsabilité pour les filles — et pour les familles — car il faut entendre derrière l'impératif social de la préservation de l'honneur un tropisme collectif qui répond aux préoccupations fondamentales de la définition des identités patrimoniales, généalogiques et morales, parce qu'elle garantissait la pureté de la succession, la légitimité de la descendance et la réputation de tous. Par ailleurs, elle ressortait à la question épineuse de la dot et, moins *accessoirement* qu'il n'y paraît, du trousseau²⁴. Le contrat matrimonial

22. *Ibid.*, p. 133.

23. KING (Margaret L), *Le donne nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1991, p. 28.

24. Sur la complexité et l'importance des dots et des trousseaux : KLAPISCH-ZUBER (Christiane), « Il complesso di Griselda. Dote e doni di nozze nel Quattrocento » ; « Le "zane" della sposa. La donna

prévoyait pour le mari la « *donatio propter nuptias* » : une partie intégrante du contrat de mariage prévoyait la transmission des bijoux de sa famille à la nouvelle venue, mais aussi l'obligation de la vêtir. *La Rappresentazione di S. Guglielma* se fait l'écho de cette tradition²⁵.

Vierge, épouse ou veuve : c'étaient là les conditions sous lesquelles les Pères de l'Église d'abord, les prédicateurs et les membres du clergé, dans leur sillage, définissaient l'accomplissement de la créature féminine²⁶. La place d'honneur revenait aux femmes qui n'avaient pas été contaminées par l'expérience sexuelle et, devant toutes, celles qui consacraient leur vie à Dieu et entraient dans les ordres. Vu sous cet angle, l'exemple de Guglielma est plus captivant que celui de Domitilla. Guglielma, de fait, ne parvient pas à éviter le mariage bien qu'elle souhaite entrer au couvent : en cela, elle faisait l'expérience de cette subordination et du devoir d'obéissance qui, dans le lexique même de la loi et de ses contrats, définissent la condition féminine.

Toutefois, on peut se demander si le mariage est consommé²⁷. Lorsque Luca Landucci raconte son mariage avec Salvestra di Domenico Pagni, il met en évidence qu'entre le moment où il se marie (24 mai 1466) et le moment où la jeune épouse s'installe chez lui (23 novembre 1466), plusieurs mois s'écoulent, qui sont consacrés aux démarches relatives au mariage. La succession des événements de la représentation laisse supposer que le mariage n'est pas consommé : le roi part immédiatement pour Jérusalem, Guglielma quitte la cour pour le couvent et, une fois de retour en Hongrie le couple royal, accompagné du frère du roi, choisit de mener une vie ascétique en s'isolant du monde. Cette condition intermédiaire ouvre en fait à Guglielma une liberté extrêmement singulière : elle ne connaît vraiment ni les contraintes du monastère, ni celles du mariage. Les liens matrimoniaux soumettaient généralement les femmes à la volonté d'autrui tant dans la gestion de leur corps que des relations sociales ; l'identité de la femme cédait la place à l'anonymat au sein du

fiorentina e il suo corredo del Rinascimento » ; et le déjà cité « La "madre crudele" » dans *id.*, *La famiglia e le donne...*, *op. cit.*, p. 153-191, p. 193-211, et p. 285-303. Également : FUBINI LEUZZI (Maria), « *Condurre a onore. Famiglia, matrimonio e assistenza dotale a Firenze in Età moderna*, Firenze, Olschki, 1999 et KING (Margaret L.), *Le donne...*, *op. cit.*, p. 32-40.

25. D'ANCONA (Alessandro), *Sacre rappresentazioni...*, *op. cit.*, p. 211, § 13.

26. Voir également la *Summa* de saint Antonin. ANTONINI (sancti), « *Archiepiscopi florentini ordo predicatorum* », *Summa theologica*, COLOSSO (I.), GRAZ (O. P.), Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959 (fac-similé de l'édition : Veronae, Typografia Seminarii, apud Augustinum Carattonium, 1740), Pars III, titulus II, *De statu continentium, videlicet virginum et viduarum*, chap. I-III, coll. 133-164.

27. LANDUCCI (Luca), *Diario fiorentino*, BADIA (Jodoco del) (dir.), New York, Kessinger, 2009 (publication anastatique de l'édition de Jodoco del Badia, Firenze, Sansoni, 1883), p. 6-9. Sur le déroulement des noces : KLAPISCH-ZUBER (Christiane), « *I riti nuziali tra Giotto e il Concilio di Trento* » dans *La famiglia e le donne...*, *op. cit.*, p. 109-151 : 112-151.

mariage : au contrôle de l'homme correspondait l'insignifiance de la femme²⁸. Ainsi, un peu à l'instar de certaines veuves, Guglielma a ce que saint Jérôme appelait une « occasion de liberté », c'est-à-dire la possibilité de pratiquer la forme de piété qui lui convient tout en évitant toute forme de servitude physique, sociale et psychologique de la part de son mari²⁹. En restant mariée, Guglielma, à la différence des veuves, assure sa protection et sa subsistance, ce qui permettait de satisfaire à un devoir matériel, voire à une servitude sociale obsédante dans la vie des femmes. Ce vrai-faux veuvage marque aussi la distanciation puis l'abandon des mondanités, des richesses et du pouvoir séculiers.

Au sujet du veuvage, dans une lettre qu'il adresse, en 1441, à Ginevra Cavalcanti (la veuve de Lorenzo, le frère de Côme de Médicis), Antonino Pierozzi explique que l'Église trouve cette condition plus parfaite que le mariage. La veuve, en effet, « est plus libre de se consacrer à Dieu et à la spiritualité et plus honorable aux yeux du monde³⁰ ». Antonia Pulci, elle-même veuve de Bernardo en 1488, devient une *ammantellata*, c'est-à-dire à la suite des religieux et des moniales engagés par leurs vœux, une tertiaire augustiniennne³¹. En 1449, dans une lettre adressée à Dada Adimari, saint Antonin affirme que toute femme est libre de choisir : « La vierge de conserver cette dignité ou de choisir d'être accompagnée ; la veuve, de se remarier ou de suivre la chaste colombe, si elle désire davantage complaire à Dieu et être plus libre de se consacrer à la spiritualité³². » Le *finale* qu'Antonia Pulci ménage à sa Guglielma va dans ce sens, en trouvant cette voie intermédiaire entre les contraintes économiques et sociales du régime familial d'une « nubilité peu glorieuse³³ » et le déterminisme physique et moral du régime monacal. La condition dont bénéficie Guglielma dans la pièce est donc, toutes proportions gardées, tout à fait privilégiée par son ambiguïté : en échappant aux assignations qui touchent inexorablement la femme célibataire de la Renaissance³⁴, elle explore cette forme

28. KING (Margaret L), *Le donne...*, op. cit., p. 56.

29. HERLIHY (David), *La famiglia nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1985, p. 22.

30. *Regola di vita cristiana di Santo Antonino arcivescovo di Firenze messa ora in luce per la prima volta da Francesco Palermo*, Firenze, Tipografia Fiorentina, 1866, p. 4.

31. WEAVER (Elissa), *Convent theatre...*, op. cit., p. 99.

32. *Lettere di Sant'Antonino precedute dalla sua vita scritta da Vespasiano fiorentino*, Firenze, Tipografia Barbèra, Bianchi & C., 1859, p. 125. Savonarole partagera un même avis, en 1491, dans *Il libro della vita viduale*, dans SAVONAROLA (Girolamo), *Il trionfo della croce — La ragionevolezza della fede* —, NEGRELLI (Massimo) (éd.) o.p., Bologna, studio Domenicano, 2001, p. 72.

33. L'expression est de CIAPPELLI (Giovanni), *Famiglia e memoria familiare*, dans CILIBERTO (Michele) (dir.), *Storia della civiltà toscana*, vol. II, *Il Rinascimento*, Firenze, Le Monnier, 2000, p. 570

34. M. King, dans son très bel ouvrage sur les femmes à la Renaissance, rappelle qu'en dehors de la vie religieuse, la société ne prévoyait rien pour les femmes célibataires et que l'obéissance (aux parents, au mari, aux règles de l'ordre pour celles qui avaient choisi la vie monacale) impliquait

d'indépendance, propre à la veuve dans la société florentine du xv^e siècle³⁵, et qui lui permettait d'orienter sa vie comme elle le souhaitait.

Dans la *Légende dorée*, Jacques de Voragine avait en effet tracé un tableau général de la condition féminine où il rappelait, par le biais des esclaves Nérée et Achillée, que les femmes étaient soumises à leurs maris, qu'elles pouvaient endurer des brimades et accoucher d'enfants difformes. Domitille réagissait aux propos de ses serviteurs en se souvenant de son père jaloux qui battait sa mère. Les deux serviteurs soulignaient la duplicité d'hommes qui se montraient doux avant le mariage pour exercer, ensuite, un pouvoir tyrannique sur leurs épouses qu'ils étaient susceptibles de tromper avec leurs servantes. Antonia récupère, dans ses grandes lignes, ce passage, qui a pour but de convaincre Domitille de se convertir. L'auteur cependant le fait davantage adhérer à la réalité de son époque, ainsi que d'autres témoignages l'ont décrite.

Jacques de Voragine évoque la subordination des épouses à leurs maris. Elle se transforme en une soumission qui est aussi sexuelle chez Antonia : Domitille qui ne tolérait pas que, ne fût-ce que des pensées attentent à sa pudeur (« *che la nobiltà tua virginile / Fussi sol violata nel pensiere* ») devra « soumettre sa virginité » à un « vil païen » et « changer sa vie et ses mœurs » parce qu'il lui faudra accepter « ses bons plaisirs » et se soumettre (« *fare ogni suo vil comandamento* ») à « chacun de ses désirs » (§ 18). L'isotopie de la domination et de la force d'un mari qui veut muer ses désirs en plaisirs ne laisse guère de doutes sur la nature des relations dépeintes.

Les brimades que subissent les épouses dans le couple sont des « coups de poing et de pied » chez Jacques de Voragine. Nérée et Achillée n'abordent la question de l'adultère qu'à la fin de leur plaidoyer. Pour Antonia, les deux sont liés : la suspicion de l'infidélité féminine ou tout simplement la jalousie (le mari est « empli de peur et de soupçons », § 20) est le prétexte pour la battre et légitime le fait que l'épouse supporte « bien des maux » et « de très grandes souffrances » (§ 20)³⁶. La sermonne des deux serviteurs se

une limitation des mouvements des femmes, qui étaient généralement confinées : les filles, au domicile paternel ; les épouses, au domicile de leur mari ; les nonnes dans leur couvent (KING [Margaret L], *Le donne...*, *op. cit.*, p. 34 et 47). Voir également : DONI-GARFAGNINI (Emanuela), *Il teatro della storia tra rappresentazione e realtà*, Roma, Istituto di Studi sul Rinascimento/Edizioni di Storia e Letteratura, 2002 (en particulier les p. 301 à 323) et, concernant les « modèles » féminins, le commentaire sur les *Vite* de Vespasiano da Bisticci, p. 282.

35. KLAPISCH-ZUBER (Christiane), « La "madre crudele" » dans *La famiglia e le donne...*, *op. cit.*, p. 285-303 ; KING (Margaret L), *Le donne...*, *op. cit.*, p. 66-93. Les témoignages, très différents, de veuves ayant vécu au xvi^e siècle ont été publiés et commentés par : MUZZARELLI (Maria Giuseppina), *Beatrice de Luna, vedova Mendes alias Donna gracia Nasi : un'ebrea influente (1510-1569 ca)* et EVANGELISTI (Claudia), « Angela Vallerani, vedova (1559-1600 ca) », dans *Rinascimento al femminile...*, *op. cit.*, p. 83-116 et p. 197-236.

36. Si les mauvais traitements infligés aux épouses pouvaient être un motif de séparation, il n'en subsiste pas moins une forte condamnation théologique et philosophique de la licence insatiable

termine, dans la *Rappresentazione di S. Domitilla* aussi, par la question de l'adultère. L'adultère des hommes comme celui des femmes était très sévèrement condamné par l'Église³⁷. Pourtant, en cas d'adultère, on estimait que le tort de la femme était plus grand que celui de l'homme — une faute qui restait souvent impunie — en vertu du dogme de la nature lascive des femmes³⁸. Pour Antonia Pulci, le mari est susceptible d'avoir, outre des « concubines » (déjà évoquées par Jacques de Voragine avec les « servantes »), des « amies », c'est-à-dire des femmes qu'il fréquente en dehors du domicile conjugal. D'où la distanciation de l'archétype : les maris jettent l'opprobre sur leurs épouses en ayant de tels comportements (« *per questo, molti sdegni si sostiene* », § 21). L'humiliation procède du déshonneur public, dans une société où les femmes, justement, n'existaient que par leur honneur. Suivant ses modèles, Antonia s'arrête sur les difficultés de la maternité, qu'elle ne développe pas³⁹, se contentant d'en évoquer les risques ô combien réels et fréquents⁴⁰, comme ceux de l'infirmité d'enfants dont on se moquera (occasionnant une peine supplémentaire à la mère) ou du décès de la mère en couches.

Les protagonistes féminins d'Antonia ne sont pourtant ni les victimes silencieuses d'une société phallogratique, ni des héroïnes viriles prenant les armes et véhiculant des valeurs masculines (à l'instar de Judith dans *La rappresentazione di Iudith Hebraea* ou, plus tard, de Marfisa chez l'Arioste).

Domitille et Guglielma se conforment aux codes de leur société (le Florence de l'auteur). Ainsi, bien qu'injustement condamnée à mort,

redoutée dans la sexualité féminine — topique dont s'est saisie la représentation littéraire, notamment chez Chaucer (que l'on se souvienne de la *Wife of Bath*) ou Boccace (la belle Alatiel du *Decameron*, II, 7). Aussi la prédication d'un Chérubin de Sienne valorise-t-elle sa purgation comme une véritable pratique éducative : qui, sinon le mari, pouvait corriger les erreurs de sa femme ? (« *Non è lecito a niuno uomo correggere femmina delinquente ed errante, altro che il suo marito. E questo intendi di correzione, dove necessariamente occorre punizione, percussione, o vero battitura e flagellamento. [...] Francamente allora battila, non con animo irato, ma per zelo e carità dell'anima sua* », *Regola della vita matrimoniale*, ZAMBRINI (Francesco), NEGRONI (Carlo) (éd.), Bologna, presso G. Romagnoli dall'Acqua, 1888, p. 11, 14).

37. À titre d'exemple : CHERUBINO DA SIENA (Frate), *Regola della vita matrimoniale, ibid.*, p. 57-58, 103-104, 106-107.

38. KING (Margaret L), *Le donne...*, *op. cit.*, p. 50.

39. Elle s'en tient à un seul huitain : « *Ben mi ricorda che la madre mia / Sostenne molte pene, tutti gli anni / Della sua vita : sol per gelosia / Dal suo marito, con sì gravi affanni, / E, s'io credessi seguitar tal via, / Già mai non vestirei del mondo e panni. / Non credo che 'l mio sposo Aureliano, / Questo facessi, perché è molto umano.* » En voici une proposition de traduction : « Je me souviens parfaitement que ma mère / a supporté bien des maux chaque année / de sa vie : ne serait-ce que pour la jalousie / de son mari, et de si lourds tourments / que si je pensais suivre ce chemin / jamais je ne pourrais endosser les vêtements de ce monde [par opposition au voile religieux, N.D.T.] / Je ne puis croire que mon époux, Aurélien, / se comporterait ainsi, car il est rempli d'humanité. »

40. Gregorio Dati (à l'aube du xv^e siècle) raconte que deux de ses quatre femmes sont mortes en couches ou après avoir contracté des infections liées à leur état. GARGIOLLI (Carlo) (dir.), *Il libro segreto*, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1869, p. 31.

Guglielma ne tente rien pour sauver sa vie, pas même de s'échapper, contrairement au personnage de la légende hagiographique qui a servi de modèle. Domitilla ne commente pas la décision de l'envoyer au bûcher tandis que les hommes sont décapités : le bûcher ou la noyade, peines féminines par excellence, étaient plus douloureux que la pendaison ou la décapitation réservées aux hommes⁴¹. Cela fait partie, pour elles, de l'orthodoxie qui, jusque dans la mort, assigne à la femme une destinée qui ne peut disputer sa prérogative à la *uirtus* masculine et aux servitudes terrestres. Si elles ont le courage que leur donne la foi, elles n'en sont pas moins obéissantes, mesurées, honorables. Et, c'est là, sûrement, leur plus grand atout : ce sont des femmes qui utilisent les moyens que leur société leur donne pour s'exprimer.

De fait, Antonia leur octroie une dimension réelle, individuelle, unique et contingente ; elle propose non pas une représentation catégorielle (le genre féminin héroïque ou martyr), mais des femmes dotées de personnalité, percevant l'unicité de leur vie et de leur identité dans le temps. C'est donc en ce sens *aussi* qu'il faut lire le désir de justice de Guglielma : Dieu est le seul qui soit juste, envers tous, indépendamment du sexe, de l'âge, de l'appartenance sociale et même de la nature des péchés commis. Ce désir de reconnaissance et de respect de l'individu, indépendamment de son sexe, est plus avéré encore chez Domitille qui disserte avec l'empereur des exemples de la virginité dans la littérature classique et qui parvient même à dominer très largement l'échange, allant jusqu'à qualifier l'empereur d'« ignorant⁴² ». L'attitude de Domitille est inattendue. Sur le plan de la diégèse elle est extrêmement irrévérencieuse ; elle est aussi la preuve que la pièce ne pouvait s'adresser qu'à un public restreint et choisi (où très difficilement des hommes auraient pu prendre place). Sur le plan historique, elle pose la question de l'instruction des femmes (et, en filigrane, celle d'Antonia Pulci).

Il faut donc revenir ici sur l'affirmation récurrente que les femmes, à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance (y compris dans les milieux aristocratiques) avaient accès à une éducation rudimentaire⁴³. L'héritage classique et chrétien selon lequel les femmes étaient inaptes à la « science », c'est-à-dire aux savoirs, parce qu'incapables de les apprécier, en vertu de

41. KING (Margaret L), *Le donne...*, op. cit., p. 13. Voir *Rappresentazione di S. Domitilla*, infra, annexe 5, § 77 et 105 ; *Rappresentazione di S. Guglielma* dans D'ANCONA (Alessandro), *Sacre rappresentazioni...*, op. cit., vol. III, p. 218, § 38 : « Falla morire, e fa' secretamente, / Nel fuoco, senza aver alcun rispetto. »

42. « Rappresentazione di S. Domitilla », dans STALLINI (Sophie), *La sacra rappresentazione...*, op. cit., annexe 5, § 55 à 57.

43. Margaret King écrit, par exemple, qu'Alessandra Macinghi Strozzi écrivait certes, mais « padroneggiava solo un volgare ordinario », dans KING (Margaret L), *Le donne...*, op. cit., p. 195.

leur nature intrinsèque, était ancré dans les mentalités⁴⁴. Néanmoins, un certain pragmatisme, dans une ville de marchands telle que Florence, ne pouvait faire défaut. On s'accordait généralement sur le fait qu'il était « utile » que les femmes sachent lire le vulgaire, afin qu'elles aient accès aux textes dévotionnels... et uniquement à ceux-là ! Lorsque Giovanni Dominici écrit pour Bartolomea degli Alberti la *Regola del governo di cura familiare*, il la met en garde contre les livres païens qui détournent les hommes du ciel. Saint Antonin sera le porte-voix de cette parole et, par la suite, Savonarole aussi⁴⁵. Cependant la lecture faisait partie des savoirs que les femmes devaient maîtriser, au même titre qu'elles savaient coudre et filer⁴⁶.

Giovanni Villani documente scrupuleusement la situation spécifique du Florence *intra-muros*. Selon lui, 80 % des enfants florentins (y compris les filles donc) apprenaient à lire en 1338⁴⁷. Dans les milieux aristocratiques et marchands comme dans les classes moyennes, chez les artisans notamment, la femme pouvait être amenée, temporairement, à remplacer son mari, son frère, son père aux affaires. Il fallait qu'elle rende compte à celui qui s'était éloigné de ce qui se passait en son absence. Ici encore, la *rappresentazione di S. Guglielma* propose une transposition de cette réalité : lorsque le roi s'en va en pèlerinage, il confie son royaume à sa femme, car il n'est pas acceptable que le royaume demeure sans un représentant capable de régner avec justice et prudence⁴⁸. Remplacer les hommes en leur absence et leur rendre compte à leur retour impliquait que les femmes sachent lire, écrire, compter. L'idée dominante à Florence était qu'il leur fallait acquérir les aptitudes nécessaires pour garantir le bon fonctionnement de la famille patriarcale et le maintien du système des valeurs de l'Église, sans que le pouvoir des hommes ne soit remis en cause.

La femme se trouvait donc dépositaire d'une culture et d'une responsabilité aussi pleine que temporaire, dont elle se devait d'user, mais qu'elle

44. En 1388, Angelo Torini adressait à Luigi Marsili (un théologien un peu trop enclin, selon lui, à enseigner aux femmes et aux enfants), un implacable sonnet : « *La scienza per virtù non è aprovata / se non da chi la 'ntende, e gli 'gnoranti / non posson, come son donne e infanti / le' pregiare o può esser commendata. [...] E pertanto veder mi spiace molto / tener donne o' in chiesa è concestoro / da facundi in virtù religiosi.* » Cité par BIANCHINI (Angela), *Alessandra e Lucrezia. Destini femminili nella Firenze del Quattrocento*, Milano, Mondadori, 2005, p. 21-22.

45. DOMINICI (Giovanni), *Regola del governo di cura familiare*, SALVI (Donato) (éd.), Firenze, A. Garinei Libraio, 1860, p. 134-136.

46. ALBERTI (L. B.), *I libri della famiglia...*, op. cit., p. 99 ; *Prediche volgari di S. Bernardino...*, op. cit., p. 177.

47. KING (Margaret L.), *Le donne...*, op. cit., p. 195.

48. Voici ses mots : « *Non è lecito lasciar sol il regno / Però bisogna che in mio luogo stia : / Reggerai con giustizia e con prudenza, / E non ti pesi questa mia partenza* » dans D'ANCONA (Alessandro), *Sacre rappresentazioni*, op. cit., vol. III, p. 214, § 26.

ne pouvait assumer pour son propre compte ni pour acter sa seule autorité⁴⁹. Qu'en était-il d'Antonia Pulci? Fille d'un marchand, Antonia a sûrement appris à lire et à compter, mais ce n'est probablement qu'après novembre 1470, date de son mariage avec Bernardo Pulci, qu'elle a la possibilité de se familiariser avec les lettres. Fait important : le couple n'a pas d'enfants. Antonia peut et doit donc se définir socialement et moralement sans les évidences, ni les nécessités, de la fonction maternelle. De surcroît, son mari est le cadet d'une famille de lettrés, très proche des Médicis. Il est vraisemblable, dans ces circonstances, qu'Antonia ait pu s'épanouir par la fréquentation de ces intellectuels et des cercles qui leur étaient propres : il est, par exemple, plausible qu'elle ait connu et fréquenté Lucrezia Tornabuoni, elle aussi auteur de poésies pieuses et gérante des propriétés thermales de la famille. D'après Antonio Dolciati, après la mort de son mari (en 1488), Antonia aurait fait appel à lui pour qu'il lui enseigne le latin. Ce témoignage fait apparaître une contradiction : les sources de la *Domitilla* sont à la fois Jacques de Voragine (qui écrit en vulgaire) et le *Liber epilogorum in gesta sanctorum* de Bartholomé de Trente, en latin. Or la *Domitille* a été très certainement écrite en 1483. De deux choses l'une : soit Antonio Dolciati se trompe sur les dates, soit Antonia a connu le récit hagiographique du Tridentin à travers un autre texte en vulgaire, la traduction ou la glose — éventuellement illustrées par les miniatures de certains manuscrits — d'une tierce personne.

Il est pratiquement impossible de discerner laquelle de ces hypothèses est vraie. Le fameux passage où la jeune vierge affronte l'empereur dans le domaine de la littérature classique, citant Diane, les Sibylles, Camille, peut-être Rhéa Silvia et Claudia Quinta⁵⁰, ne nous aide pas davantage à savoir si Antonia lisait le latin avant 1488. La référence à « Calidonia » est obscure : il se peut qu'il s'agisse d'Atalante. Si *Calidonia* est le lieu de la célèbre chasse au sanglier, par une métonymie établissant une relation de contiguïté, l'auteur peut avoir voulu indiquer la vierge dont Méléagre était amoureux⁵¹. Le fil conducteur entre les personnages cités pourrait être

49. En règle générale, le latin était l'apanage des seules religieuses. Certaines femmes laïques et privilégiées ont toutefois eu accès à une formation beaucoup plus complète, incluant le latin, parfois le grec, la philosophie, la théologie, les lettres. Certaines furent confiées à un précepteur, d'autres bénéficièrent directement de l'enseignement de leurs parents, mais, aujourd'hui encore, leurs noms et leur immense culture nous sont parvenus. Pour une liste non exhaustive, nous renvoyons le lecteur à MAURY ROBIN (Diana), LARSEN (Anne R.), LEVIN (Carole) (dir.), *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, ABC-Clio, Santa Barbara (CA), 2007, p. 214-215.

50. C'est du moins ce que laisse supposer la conjonction de coordination qui distingue entre la « Vierge Vestale » et « Claudia », § 57.

51. On se reportera aux *Métamorphoses* (VIII, v. 317-325) pour mieux apprécier l'audace à revendiquer ici l'identité d'Atalante, que ne nomme pas explicitement le passage ovidien, mais qui incarne la

Virgile, Ovide et Tite-Live⁵². Mais combien d'auteurs après eux ont-ils exploité ces histoires ou y ont-ils simplement fait allusion ? Dante, Pétrarque et Boccace le firent⁵³. Et ils écrivaient en vulgaire. Le spectateur est ainsi renvoyé au dédale des figurations classiques de la vierge divine et farouche. En d'autres termes, si la matière fournie par Antonia ne peut conduire à des conclusions sur d'éventuelles lectures personnelles en latin, d'autant qu'elle fréquentait des personnes qui connaissaient ces textes et auraient pu lui en parler, elle accentue dans sa parole le renvoi à une culture littéraire où s'estompe la distinction entre l'antique et le *Stilo Nuovo* : ses personnages féminins opposent à une autorité terrestre l'archétype irréductible d'une féminité autonome vers laquelle convergent tous les âges.

Cette incursion précise et docte d'Antonia Pulci dans la sphère des lettres laisse supposer, non pas un public de religieuses⁵⁴, mais un public de laïques ou, tout du moins, de femmes qui n'avaient pas prononcé leurs vœux (les novices en font donc partie), en même temps qu'elle revendique une sorte d'équité de l'esprit entre les sexes, une idée qui avait déjà été soulevée dans plusieurs ouvrages. Dans le *Livre de la cité des dames* (1404-1405), l'italo-française Christine de Pizan affirme que si les femmes avaient droit à la même instruction que les hommes, elles percevraient exactement les mêmes nuances qu'eux et peut-être même les comprendraient-elles mieux car leur intelligence est plus fine⁵⁵. À Florence, à l'époque d'Antonia, cette idée était donc déjà dans l'air du temps⁵⁶.

figure artémisienne de la chasserresse, autant capable d'exacerber le désir et l'adoration masculine que de les tenir à distance en leur imposant un respect divin ou idolâtre.

52. Le lecteur retrouvera dans les références suivantes les points de résonance de la parole de Domitilla : Diane en tant que « vierge » (VIRGILE, *Énéide*, livre IV, v. 511), les Sibylles (*ibid.*, livre VI, v. 1-235; OVIDE, *Métamorphoses*, XIV, v. 101-153), Atalante (*ibid.*, VIII, v. 316-444 et X, v. 560-704), Camille (présentation de Camille : VIRGILE, *Énéide*, livre VII, v. 803-817 et, la bataille puis la mort : *ibid.*, livre XI, en particulier les vers 498-519, 532-596, 648-724, 759-831), Rhéa Silvia (*ibid.*, livre VI, v. 752-787; PLUTARQUE, *Vie de Romulus*, III, 3; TITE-LIVE, *La fondation de Rome*, I, 3), Claudia Quinta (*ibid.*, XIX, 14; OVIDE, *Fastes*, IV, v. 305-344).
53. Plusieurs de ces vierges sont invoquées par les trois couronnes : Diane (DANTE, *Commedia*, Paradis XXIII, v. 25-32; Pétrarque, *Triomphe de la Mort*, v. 25-27; Boccace a écrit *La caccia di Diana*); la sibylle (DANTE, *Commedia*, Paradis XXXIII, v. 65-66; PÉTRARQUE, *Triumphus pudicitie*, v. 166-169; BOCCACE, *De mulieribus claris*, chap. XIX); Camilla (DANTE, *Commedia*, Inferno, I, v. 106-108; PÉTRARQUE, *Triumphus pudicitie* v. 70-72; BOCCACE, *De mulieribus claris*, XXXVII); la vestale romaine n'est citée que par Pétrarque et Boccace (PÉTRARQUE, *Triumphus pudicitie*, v. 148-150; BOCCACE, *De mulieribus claris*, LX). Pétrarque est le seul des trois à faire référence à Atalante : PÉTRARQUE, *Triumphus Cupidinis*, v. 163-168.
54. WEAVER (Elissa), *Antonia Pulci*, dans *La maschera e il volto...*, op. cit., p. 11.
55. PIZAN (Christine de), *La cité des dames*, texte traduit et présenté par Thérèse Moreau et Éric Hicks, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 2005.
56. Un passage savoureux du *Fermaglio pretioso delle donne* construit son didactisme sur la sémiotique de la collatéralité, qui fait passer la femme de l'origine métonymique de la côte d'Adam au statut

L'écriture théâtrale pour un public féminin est documentée très tôt dans l'histoire. Religieuse du x^e siècle, Rosvita s'est surtout inspirée de Térence, dont elle reprend la veine comique et irrévérencieuse, pour mettre en scène — ses textes n'étant pas simplement destinés à la lecture⁵⁷ — la cruauté des hommes, le chaos de leur monde, la grandeur et l'harmonie du divin. Rosvita a commencé par écrire « *clam cunctis quasi furtim* » pour elle-même, en secret, avant de partager ses légendes avec ses sœurs au couvent. Ses textes ne seront retrouvés qu'en 1494 et publiés en 1501 par Conrad de Celtis. Ils étaient donc destinés à un public connu et choisi d'intimes. Rosvita n'ignorait pas que son humour n'aurait pas été compris hors de sa communauté et qu'il aurait été condamné.

Antonia Pulci adopte une attitude extrêmement déférente pour suivre les préceptes des autorités morales (prudence, mesure, pitié, absence de rires, qui renvoient au régime implicite des bienséances). Toutefois, elle décide de franchir l'interdit, tant de fois répété, de la culture classique et du livre païen. Elle sait ses interlocutrices en mesure de comprendre et de partager avec elle ce plaisir, sans porter sur elle de jugement moral. Les pièces sont publiées du vivant de l'auteur : Antonia s'adresse à des laïques dont elle souhaite exalter la vertu, par l'exemple de ses protagonistes, qu'elles soient vierges, femmes mariées ou veuves. Toute communauté de femmes du tiers ordre, *le donne di Annalena* notamment, pouvait constituer ce public. Si l'identité de la plupart d'entre elles est méconnue, Annalena Malatesta, qui les réunissait, était non seulement cultivée, mécène⁵⁸, mais également très pieuse. Une véritable proximité existe entre Antonia et ce groupe qu'elle fréquente probablement dès le début de son veuvage⁵⁹ et qui fait l'objet de son testament : son argent allait aux tertiaires d'un couvent qu'elle avait elle-même créé peu avant sa mort, près

de compagne placée légitimement au côté de l'homme : « *Volta tuo ingegno alla creatione / Di prima nostra madre, Eva, chiamata, / Et pensa ben che, non senza cagione, / Della costa di Adam fussi formata; / Et di questo ne fu propria cagione / Che, per sua compagnia, a l'huom fu data / Accioché fussi, a quel, collaterale, / Et non come sua serva naturale. / Quando il Signor del piè l'avessi facta / Forse che serva si potrebbe dire, / Ma poi che, del costato, quella ha tracta / Chiamarla serva nessun debba ardire; [...]* » dans *Fermaglio pretioso delle donne*, BNCF, B.R., 181, inserto XII, f. 133v. Les passages en italique sont notre fait.

57. BERTINI (Ferruccio), *Il teatro di Rosvita*, Genova, 1979.

58. Naldo Naldi et Sigismondo Stufa (le fils de Tommaso degli Albizzi et un proche ami de Laurent le Magnifique) lui adressent des poésies, comme le rapporte Paul Oskar Kristeller dans *Iter italicum*, vol. II, Leiden, Brill Academic Publishers, 1997, *ad vocem*. Elle a en particulier commandé à Desiderio da Settignano la célèbre *Marie Madeleine* de santa Trinita, entre octobre et décembre 1458. À ce sujet : COONIN (Arnold Victor), « New documents concerning Desiderio da Settignano and Annalena Malatesta », *The Burlington Magazine*, vol. CXXXVII, n° 1113, décembre 1995, p. 792-799.

59. Il semblerait qu'elle ait résidé quelque temps au couvent dominicain de san Vincenzo où avaient été installées les « femmes d'Annalena » : *Encyclopedia of Women...*, *op. cit.*, p. 305.

de Porta san Gallo⁶⁰, ainsi qu'au tiers ordre dominicain d'Annalena Malatesta⁶¹, établi au couvent S. Vincenzo.

Antonia Pulci a su se fondre dans son rôle d'hagiographe théâtrale et d'éducatrice. Elle offre de fait une ligne interprétative cohérente bien qu'elle aborde des problèmes et des moments très différents, réalisant une sorte de symbiose entre la réalité du présent et l'exemplarité des saintes Domitilla et Guglielma, pour permettre à ses destinataires de comprendre, de participer et de se projeter vers un modèle de vertu. Les femmes qu'elle présente ici sont des intermédiaires. Elles sont des médiatrices entre le monde et Dieu, comme entre ces femmes d'hier, créatures aliénées dans leur condition et leur parole, et des femmes qui, à défaut de bénéficier déjà des droits fondamentaux (la liberté, la justice, l'instruction auxquelles il est fait allusion dans les deux pièces), néanmoins commencent à se percevoir — et finalement à se dire, y compris par la voie détournée mais fondatrice de la parole étiologique et des genres édifiants — avec des capacités égales aux hommes. C'est une amorce de changement⁶² qui s'opère dans les mentalités avant de se concrétiser dans les faits. La lutte de Guglielma et Domitilla est purement spirituelle. Pourtant ces deux personnages n'en sont pas moins héroïques. En cela Antonia Pulci offre, à l'aurore du renouveau du discours sur la féminité énoncé par la Renaissance, l'empreinte spirituelle qui trouvera sa pleine incarnation dans les *viragines*, les vierges guerrières qui, bientôt, évolueront dans les représentations florentines.

60. WEAVER (Elissa), *Antonia Pulci*, dans *La maschera e il volto...*, *op. cit.*, p. 18 n. 17. Nous avons attentivement relu la référence citée par E. Weaver (RICHA [Giuseppe], *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise nei suoi quartieri*, vol. I, Firenze 1754, part. I, t. I p. 249-257), mais une erreur s'est introduite car le témoignage cité est introuvable.

61. A.S.F., *Notarile antecosimiano* 9535, f. 66r-67v; 70v et 72v-74r, cité dans WEAVER (Elissa), *Convent theatre...*, *op. cit.*, p. 100, n. 8.

62. On en verra les prolongements en consultant NEWBIGIN (Nerida), *Docere delectando: Confraternal Drama Studies*, dans BLACK (Christopher), GRAVESTOCK (Pamela) (dir.), *Early Modern Confraternities in Europe and the Americas: International and Interdisciplinary Perspectives*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 226-242; VENTRONE (Paola), « The Influence of the Ars praedicandi on the Sacra rappresentazione in Fifteenth-Century Florence », dans *Prédication et liturgie au Moyen Âge*, études réunies par BÉRIOU (Nicole), MORENZONI (Franco), Turnhout, Brepols, 2008; VENTRONE (Paola), *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Milano, ISU, 2008; STALLINI (Sophie), « Giuditta protagonista sulla scena fiorentina del Quattrocento: Donatello, Lucrezia Tornabuoni e l'anonimo autore della *Devota Rappresentazione di Iudith Hebraea* », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, n° 122.1, 2011.

