

Une esquisse et un dessin plus achevé de Lodovico Cigoli, conservés aux Offices (figs. 1 et 2)¹, ont pour thème une curieuse allégorie qui a donné lieu à deux explications. La première, analogue au passage de Lucien sur la *Calomnie* d'Apelle (*cal.* 2-5), est celle de Giovanni Battista Cardì qui dit en 1628 dans la vie de l'artiste, son oncle, après avoir évoqué une accusation de plagiat, lancée contre celui-ci à Rome par des confrères jaloux entre 1604 et 1606:

in questo proposito un giorno messosi a disegnare finse che una giovane ignuda di bello aspetto, quasi che prodotta da sterpi avesse i piedi fra pruni e spine, e che dal lato destro uscendo d'una caverna una sozza e brutta vecchia con orrida faccia, col capo di serpi in cambio di capelli cinto, con occhio torvo rivolta alla giovane dalla sua immonda bocca verso di lei spirasse avvelenati vapori. E nella man' destra tenendo infocate saette al volto di essa rabbiosamente l'avventasse, le quali punto nocendo alla giovane, illesa rimaneva col capo coronato, e con le braccia elevate all'aria convertite in rami di fresco e verde alloro.²

La seconde, relativement récente, est en substance la note autographe au bas de l'esquisse (fig. 1),

Il caso di V(ostra) S(ignoria) m'ha fatto sovenire questo concetto: se il lauro non teme del fulmine spinto da Giove, che farà mai im mano del Invidia? Parendomi che la virtù abbia principio dalla fatica, perciò, figurando questa femmina per lei, la fo usciere per la fatica fra sassi e sterpi: et finischirà nel onore, come per la corona et le braccia convertita in lauro si vede. Dove l'Invidia per fianco la vuole fulminare, ella, non temendo di quello im mano a Giove, tanto meno deve temere im mano alla Invidia,

mise en rapport avec la biographie de Galilée, un correspondant de Cigoli et, à partir de 1610, également une victime de la jalousie professionnelle.³ Toutes deux sont, cependant, réduites à néant par un document négligé qui fait partie des "lettres originales" rassemblées par le tristement célèbre Libri et entrées en 1888 avec le fonds du même nom à la Bibliothèque nationale de Paris, aujourd'hui de France⁴, hélas!

Il s'agit, à proprement parler, de deux brouillons d'une lettre, griffonnés à la plume par le dessinateur lui-même⁵ sur un feuillet de papier⁶, l'un au recto et l'autre au verso, que voici:⁷

Sig(nor) mio osservandissimo,

Sempre mi è stato nella memoria il debito di servirla, et per favore singularissimo me lo reputava; et se non si è effettuato, la colpa è stata dei suoi miseri accidenti. Ai quali sentendone il fine, et rivolti im bene essere, ne sento per la gentilissima sua lettera dei ... [*sic*] di ottobre grandissimo contento; et inoltre mostrando ancora il desiderio che ella à di qualche mio disegno di qualche cosa favolosa, gli ò ffatto^a questi duoi.

Nel^b primo che è il fatto in carta azzurra tocho di bian<c>a, mi sono preso occasione con la mia muta poesia⁸ <di> andare scerzando⁹ sopra la perseguzione dell'invidia dei malefici intorno alla persona di V(ostra) S(ignoria); i quali sebene la anno con il fetido fiato della maledicenza^c adombrata qualche tempo <...>^d le sue operazioni^e, non di meno il sole della virtù sua la à ffatto^f dis<s>olvere. O volluto dunque per la giovane ignuda con la lira a<i> piedi significare la Poesia surgente tra le spine e tra sassi per la difficoltà e fatica degli studi nello aquistare la perfezione del arte, nella quale si trova la stabilità immobile et eterna; et perciò fattoli ai⁸ piedi posato un cubo; et coronata di lauro per lo onore; et l'ali al capo per la velocità et elevazione de<i> pensieri; et lo splendore per il furore^b poetico che à del divino; et a guisa di Daffene le braccia convertite in un lauro per le operazioni virtuose. Al quale lauro tende la Invidia a ffascinarlo col fetore del fiato della maledicenza et con varie insidie fulminarlo. Ora se il lauro non teme del fulmine che escie dalla mano di Giove, bene e di ragione che egli non tema di quello che escie della mano della Invidia. Sicome per vivissimo esempio oggi si vede la esperienza finalmente in lei. O figurato nel lontano il monte di Parnaso con il caval Pegaseo et sù p(er) il monte il povero MARINO che si agrappa sù p(er) quei sassi per salire; et p(er)ché: *Pochi compagni havrai per la tua via*¹⁰, per[ciò] vi è figurato solo.

Nel altro disegno giallo ò volluto mostrare per la favola di Indimione che fino alle dee per la bellezza umana si lasciano tirare dal cielo in terra da Amore.

Ora se questi duoi piccoli disegni non sono così forniti con quella diligenza che desidera, avetti il buono animo mio, p(er)ché è quanto ò più possuto fuori del mio solito. Nobilissimo et verifico [*sic*] testimonio ne sia lo illustrissimo et eccellentissimo Sig(nor) don Virginio, mio signore.^k

Et con questo le p<r>iego da Dio ogni contento e di rivederci e goderci sani, lieti e contenti. Di Roma questo dì.

a. o offatto. – b. Il. – c. maledicenze. – d. Lacune. – e. Premier jet: la anno adombrata qualche tempo. – f. a affatto. – g. al. – h. per lo splendore, il furore. – i. Passage souligné. – j. Déchirure. – k. Texte biffé à partir de Nobilissimo.

Le brouillon du recto n'est — à part une référence biffée à la "misura mandatami" des figures à dessiner ou de la feuille à employer et la mention d'un troisième attribut, le "quadrato", aux pieds de l'"ignuda" — qu'une version plus sommaire du même texte.

La lettre projetée est donc une réponse de Cigoli à un poète de ses amis. Le poète venait en effet de lui écrire en octobre d'une année à déterminer pour lui annoncer une nouvelle, l'heureux dénouement de sa mésaventure provoquée par la jalousie, et demander derechef un dessin à sujet mythologique ("cosa favolosa"), fait sur mesure et avec un certain degré d'application ("diligenza"). Cigoli qui se trouve à Rome, se réjouit de la nouvelle, envoie deux dessins avec un commentaire plus ou moins détaillé et, à défaut de l'application souhaitée, fait état de sa bonne volonté dont il prend au passage à témoin son protecteur prénommé Virginio, à l'évidence une relation commune.

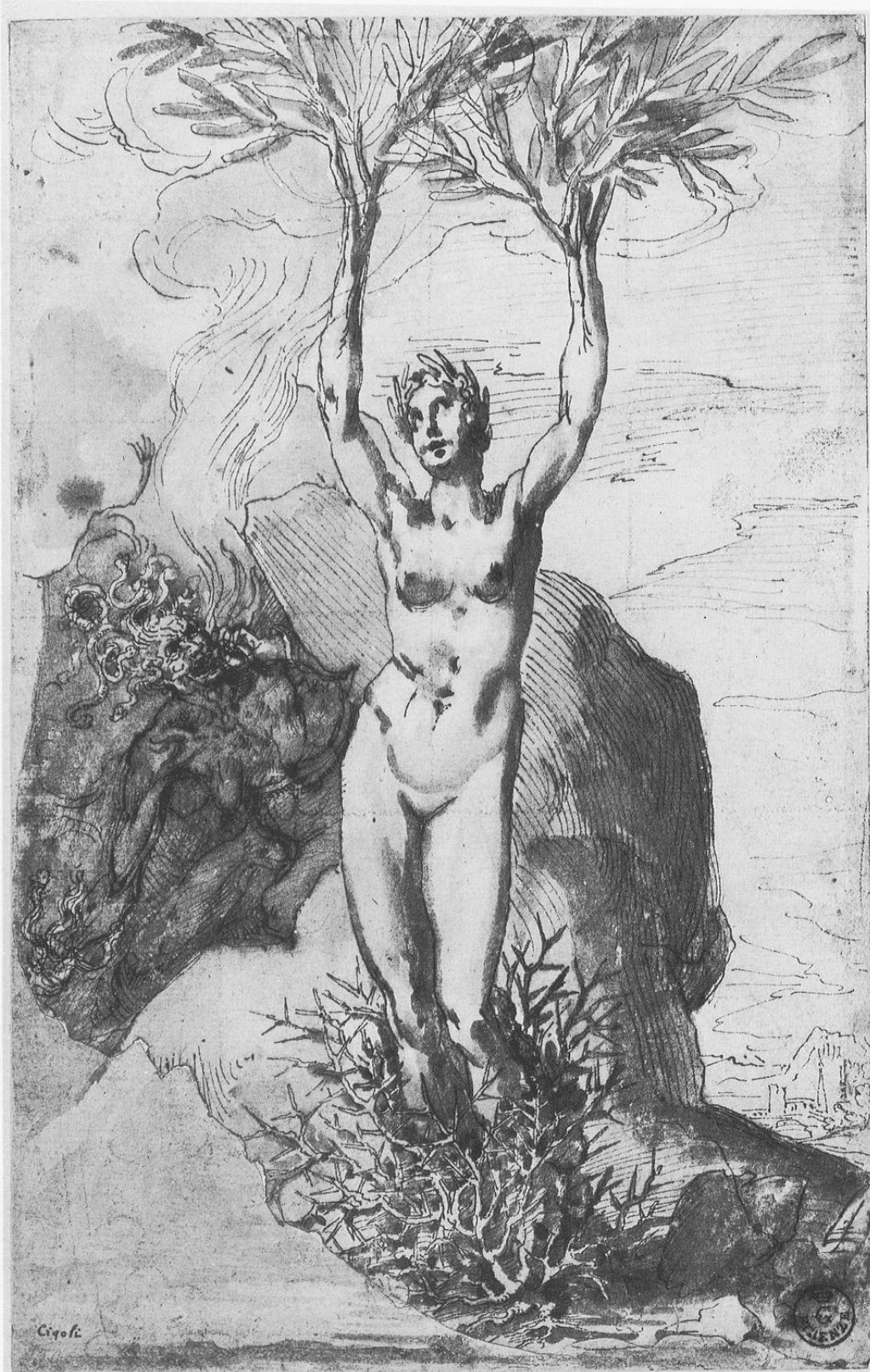
Le dessin qui consistait à plaisanter sous la forme d'allégorie sur la mésaventure du poète, est visiblement la version définitive de l'esquisse, disparue depuis. L'esquisse, expliquée partiellement dans la note et *mutatis mutandis* dans les brouillons, montre — sans compter une variante inachevée de la figure centrale — la Vertu entre la Jalousie ("Invidia") à gauche et le mont Parnasse à droite (fig. 1). La Vertu, descendante directe de la "Virtus deserta" mise en scène dans une estampe allégorique d'après Mantegna (fig. 3)¹¹, est une "giovine ignuda" qui, tournée de face, se tient debout sur un haut rocher au milieu des épines, les bras levés, les mains métamorphosées en laurier à la manière de Daphné et la tête couverte de la même plante. La Jalousie, une femme nue d'un certain âge et à coiffure de serpents en accord avec la tradition iconographique codifiée par Ripa¹², s'approche d'elle par derrière en exhalant la fumée et en brandissant les foudres, mais ne peut la foudroyer à cause des paratonnerres que constituent, selon une croyance des anciens, ses mains et son couvre-chef, témoin Pline (*nat. hist.* XV, 134): "fulmine sola [sc. laurea] non icitur", pour ne citer que lui.¹³ Le mont Parnasse, passé sous silence dans la note et absent du dessin plus achevé (fig. 2), est à reconnaître, à la lumière des brouillons et à l'aide d'une loupe, dans le fond de paysage en contrebas du rocher, une colline avec le Pégase en modèle réduit dans un cratère près du sommet, quelques figures autour de lui et un minuscule grimpeur au début d'un chemin escarpé sur la côte frontale, le "povero Marino".¹⁴ La version définitive ne s'en différencie apparemment que par la présence de cinq symboles tirés pour la plupart de Ripa et destinés en gros à transformer la Vertu en une personnification de la poésie aussi travaillée que spontanée, la "lira ai piedi"¹⁵, le "cubo"¹⁶, le "quadrato"¹⁷, les "ali al capo"¹⁸ et le "splendore".

L'autre dessin fait, à son tour, immédiatement penser à l'"Endimione che dorme di Lodovico Civoli [sic]", célébré en 1620 dans "La Galeria" de Marino¹⁹, un recueil d'épigrammes relatives à des œuvres d'art, et — à moins d'une coïncidence — ébauché dans son admirable étude *Diane et Endymion* (fig. 4).²⁰ La relation commune, quant à elle, ne peut être que Virginio Orsini, duc de Bracciano. N'était-ce pas, en effet, un grand mécène²¹ qui, aux dires de Cardi et de Balducci, assurait à Cigoli le gîte et le couvert dans son palais à Rome depuis 1609 au plus tard?²² Enfin et surtout, le poète est, sans risque d'erreur, à identifier avec l'auteur de "La Galeria", nommé au recto comme au verso et incidemment proposé en 1963.²³

Fils d'avocat né en 1569 à Naples et destiné à la même profession, Giovan Battista Marino entreprend de bonne heure des études de droit, mais ne tarde pas à les abandonner pour cultiver les Muses et, expulsé aussitôt du foyer paternel, trouve des mécènes qui lui permettent de subsister. En 1598, il se voit incarcéré pour un délit entouré de mystère, peut-être la pratique de la sodomie. Libéré grâce à un mécène, il visite Rome en 1600 à l'occasion du jubilé. De retour à Naples la même année, il fait, à cause d'un faux, un nouveau séjour en prison, s'évade et se réfugie à Rome. Pas plus tard qu'en 1601, il part pour Venise et passe par Florence où il a la possibilité de connaître Cigoli, son aîné de dix ans. Début 1602, il surveille à Venise l'impression de son premier recueil qui va consacrer sa gloire naissante, les "Rime". Toujours en 1602, il repart pour Rome via Florence et peut ainsi, non seulement revoir Cigoli, mais aussi rencontrer Virginio Orsini, retour d'Espagne, et établir avec lui les relations abondamment documentées à partir de mai 1603.²⁴ En 1604, il a la dernière occasion dans sa vie de fréquenter Cigoli qui travaille à Rome entre avril et l'automne (?). En 1605, il suit bon gré mal gré à Ravenne le cardinal Pietro Aldobrandini, son patron depuis trois ans. En 1608, il attire, pendant un voyage à Turin, l'attention de Charles-Emmanuel I^{er}, en reçoit l'année suivante le titre de chevalier et, après quelques pérégrinations, entre à son service en 1610. Il adresse alors à Bernardo Castello²⁵ et à Ferrau Fenzonio²⁶ les premières de ses lettres qui ont pour objet de demander à des peintres de lui faire sur mesure et avec "isquisita" ou "somma diligenza" des "disegnotti" à sujets mythologiques pour sa "Galeria". C'est, toutefois, dès avril 1611 qu'il se retrouve en prison pour la troisième fois. Dans une lettre de quelque temps postérieure, il se plaint, à tort ou à raison, d'être victime des "false accuse" et "bersaglio delle calunnie" pour en conclure:

Il che mi dà quasi a persuadere ch'io da dovero vaglia qualche cosa, e mi fa pregiare assai più ch'io non faceva, sapendo che l'invidia è avversaria della virtù²⁷ e che per ordinario dove abbonda ingegno manca ventura.²⁸

A peine relaxé au bout de quatorze longs mois, il en informe avec satisfaction ses amis, "Lodato Iddio, la mia integrità è stata conosciuta. Sono uscito di travagli non solo libero, ma onorato"²⁹, et reprend ses négociations au sujet de "La Galeria":



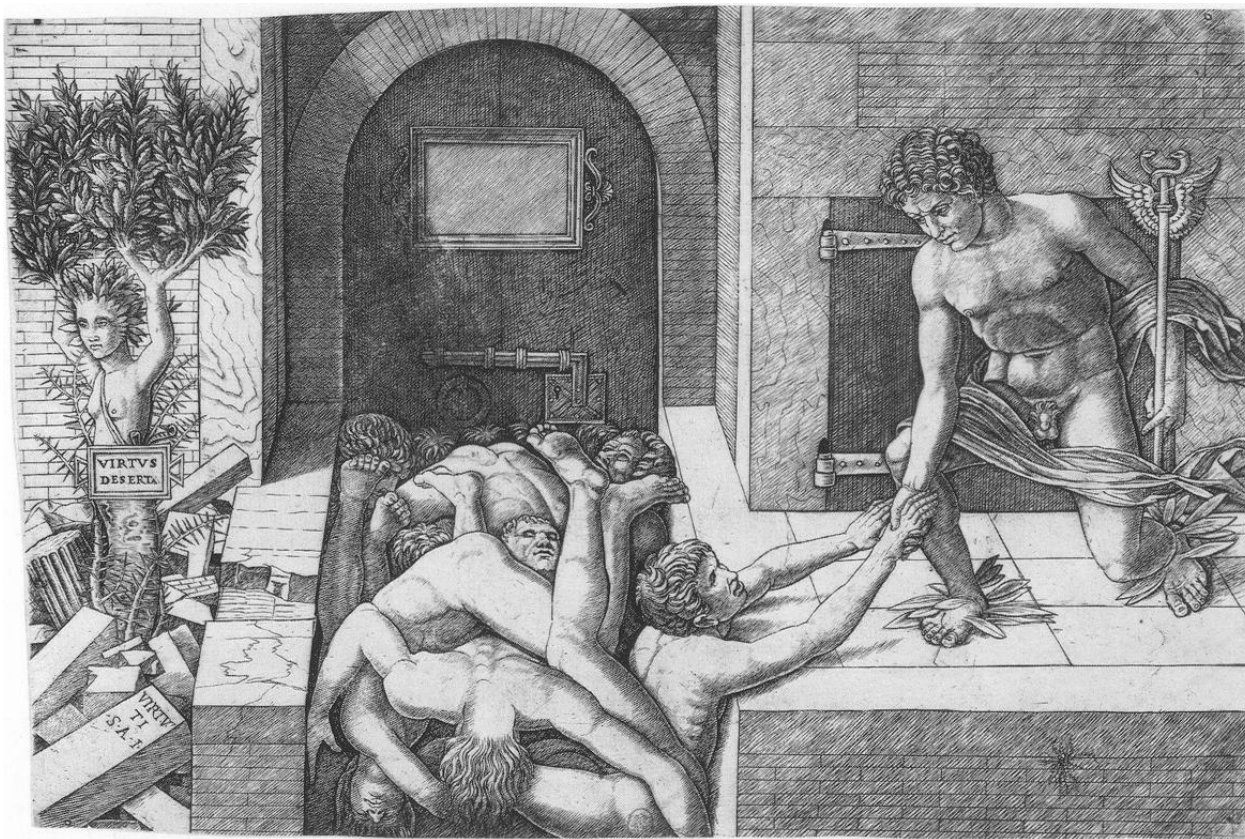
2 Lodovico Cigoli, Allégorie dite *La Jalousie punie*, dessin (fin 1612). GDSU, 1018 F.

Ho raccolto in un libro un gran numero di disegni di diversi maestri eccellenti, et sopra ciascuno di essi io vo scherzando con qualche capriccio poetico. Vorrei ch'ancor V(ostra) S(ignoria) avesse part' in questa fatica, poichè non sarà senza sua gloria. Quel ch'io pretendo è un disegnotto nella misura del incluso foglio con le figure per quel medesimo verso. La materia si rimett' al suo beneplacito, purchè non sia spirituale, né dishonesta, ma più tosto favolosa. Se ne me favorirà di più d'uno, il favore sarà doppio, con conditione però che sia fornito con diligenza esquisita,

écrit-il, par exemple, le 4 novembre 1612 de Turin au très confidentiel Annibale Mancini³⁰ qui lui fournira un "Hercule incoronato da Pallade".³¹ En avril 1615, il s'en va à Paris. Invité et pensionné par Marie de Médicis, cousine de don Virginio, il y prépare la publication de son œuvre majeure, "L'Adone", remarque Poussin, encore peu connu, et le fait travailler.³² Il retourne en Italie en triomphateur au printemps 1623, séjourne une année à Rome, assez longtemps pour y accueillir Poussin, et meurt en 1625 dans sa ville natale, pleuré par toute l'Europe civilisée.

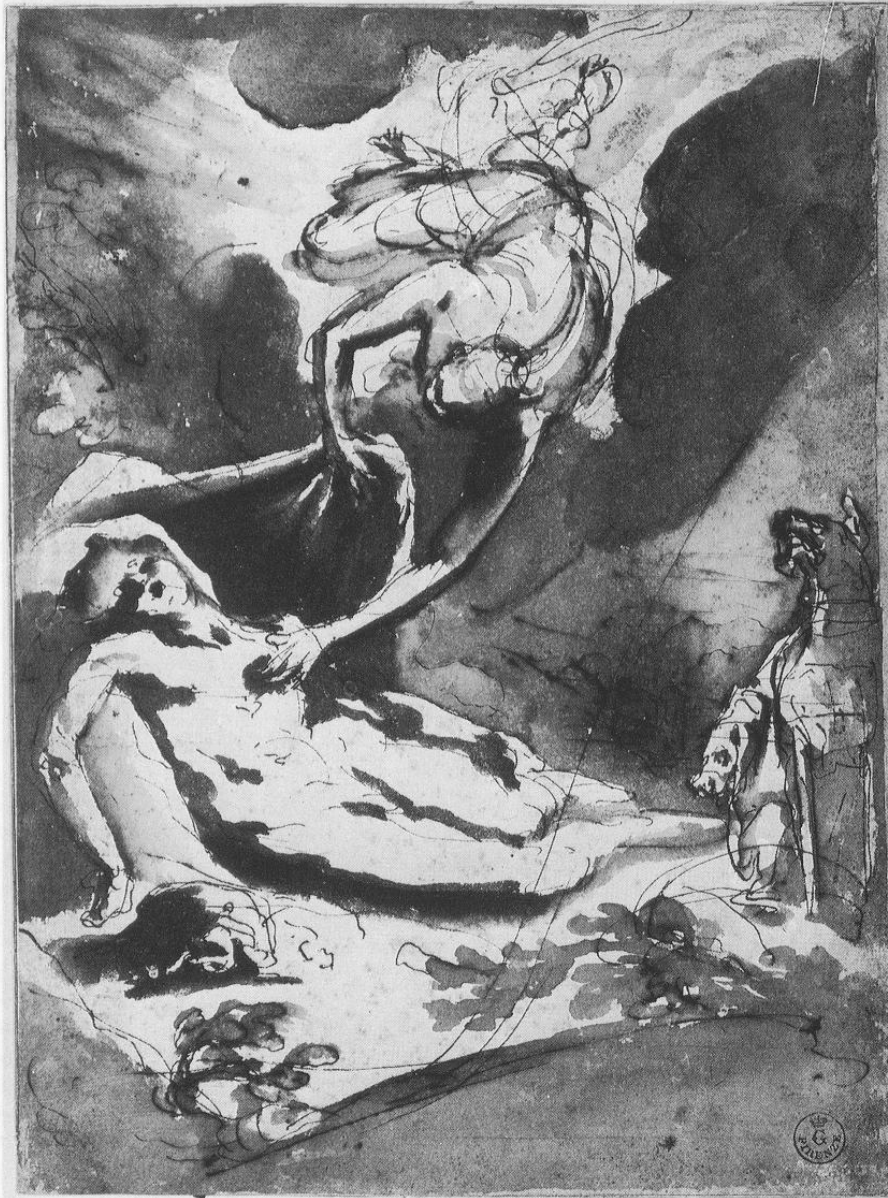
L'esquisse, le dessin plus achevé qui — vu l'absence du Parnasse — doit lui être antérieur, et probablement l'étude *Diane et Endymion* sont, en somme, des projets de deux dessins exécutés par Cigoli à la demande de Marino pour "La Galeria". La mésaventure du poète est, pour des raisons chronologiques et iconographiques, son incarcération à Turin. La demande datait donc d'octobre 1612, si bien que les projets sont à situer peu de temps après.

La seconde œuvre de Cigoli, chantée par Marino dans son recueil, est, certes, une "Leda" par ailleurs inconnue.³³ Mais celle-ci n'est, à n'en pas douter, que l'amende honorable de l'artiste qui s'est avec son allégorie trompé de genre.



3 Giovanni Antonio da Brescia (?) d'après Mantegna, Allégorie dite *L'humanité sauvée*, burin (ca 1500-1505). Paris, Bibliothèque nationale.

4 Lodovico Cigoli, *Diane et Endymion*, dessin (fin 1612?). GDSU, 8960 F.



NOTES

- ¹ Gabinetto Disegni e Stampe, 8953 F et 1018 F. Cf. *Miles L. Chappell*, *Disegni di Lodovico Cigoli (1559-1613)*. Cat. della mostra, Florence 1992, p. 146-148, nos. 89 et 88, avec la bibliographie à compléter par *Jean-Michel Massing*, *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990, p. 191, n. 45, et par plusieurs des titres qu'il cite. Le filigrane de l'esquisse, passé jusqu'ici inaperçu, est un type utilisé "sans changements importants" pendant une trentaine d'années depuis 1590 dans le sud et le centre de l'Italie, le croissant couronné dans un écu. Cf. *Briquet*, no. 5326. Le dessin, lui, n'a pas de filigrane.
- ² Ed. *Anna Matteoli*, *Lodovico Cardi-Cigoli pittore e architetto*, Pise 1980, p. 32. Ed. princ.: 1913. Pour la chronologie de Cigoli, voir *Miles Chappell*, *Cardi, Lodovico, detto il Cigoli*, in: *Diz. Biogr. Ital.*, XIX, 1976, p. 771-775; *idem*, *Cigoli, Lodovico*, in: *The Dictionary of art*, éd. *Jane Turner*, Londres 1996, VII, p. 310-314; et *Anna Matteoli*, *Cigoli, il*, in: *AKL*, XIX, 1998, p. 203-207.

- 3 *Miles Chappell*, Cigoli, Galileo, and Invidia, in: *Art Bull.*, LVII, 1975, p. 91-98. La transcription citée est, toutefois, celle de *Matteoli*, 1980 (n. 2), p. 110, n. 27, revue sur l'original et aménagée selon les règles énoncées ci-dessous, n. 7.
- 4 Ms. ital. 2035, fol. 344. Cf. *Léopold Delisle*, *Catalogue des fonds Libri et Barrois*, Paris 1888, p. 140, no. XCV, t. III, qui, en l'occurrence, n'entre pas dans le détail: "Anonymes. 5 lettres". Le document sera pour la première et, sauf erreur, la dernière fois mentionné par *Carlo Delcorno*, *Appunti per l'epistolario di G.B. Marino*, in: *Studi secenteschi*, IV, 1963, p. 102, n. 58, pour être à titre d'hypothèse rattaché à une controverse littéraire de 1614 et interprété comme la réponse d'un peintre à un client identifiable avec le poète Marino. Pour le bien nommé collectionneur qui n'était pas que l'Arsène Lupin d'archives et de bibliothèques, voir *Delisle*, p. V-XXXVII, et *P. Alessandra Maccioni Rujju/Marco Mostert*, *The life and times of Guglielmo Libri (1802-1869)*, scientist, patriot, scholar, journalist and thief, Hilversum 1995.
- 5 Voir le graphisme identique de la note ajoutée à l'esquisse, ainsi que de ses autographes reproduits par *Carlo Pini/Gaetano Milanesi*, *La scrittura di artisti italiani*, III, Florence 1876, no. 242, et dans le catalogue de *Maria Bucci/Anna Forlani/Luciano Berti/Mina Gregori*, *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, San Miniato 1959, p. 26.
- 6 Ca 27,5 sur 21,5 cm. Le filigrane est un lis dans le cercle, dont les variétés les plus proches sont attestées à Rome en 1562 et en 1564. Cf. *Gerhard Piccard*, *Wasserzeichen*, XIII, Stuttgart 1983, nos. 896 et 899.
- 7 Je ne transcris, sauf avis contraire, que le dernier état, le plus souvent une amplification du premier jet, en séparant les mots, même dans le cas des redoublements des lettres au début; en suppléant des signes diacritiques et des apostrophes; en développant des abréviations, tacitement celles à solution sans alternative et entre parenthèses les autres; en restituant entre crochets obliques < > des omissions, tant supposées que réelles; en marquant par les points de suspension entre crochets obliques une lacune; en actualisant l'emploi des majuscules; en prenant quelques libertés avec la ponctuation; en corrigeant des erreurs les plus patentes et en les rapportant dans l'apparat qui fait suite à la transcription.
- 8 C'est-à-dire la peinture selon une définition citée à plusieurs reprises dans la littérature ancienne et attribuée par Plutarque à Simonide. Cf. *Daniel Wytttenbach*, *Animadversiones in Plutarchi Opera moralia*, I, Leipzig 1820, p. 141. Cigoli n'est pas, bien entendu, le premier qui s'en est servi à l'époque moderne. Voir, faute de mieux, *Vladimir Juren*, *Politien et la théorie des arts figuratifs*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXVII, 1975, p. 133.
- 9 Graphie normale de Cigoli. Voir sa lettre à Galilée du 14 juillet 1612. Ed. *Anna Matteoli*, *Macchie di sole. Carteggio Lodovico Cigoli - Galileo Galilei (1609-1613)*, in: *Boll. della Accademia degli Euteletti della Città di San Miniato*, XXII, 1959, p. 68.
- 10 Citation inexacte ou adaptation de *Pétrarque*, "Canzoniere", VII, 12: "Pochi compagni avrai per l'altra via", qui s'adresse à un ami inconnu dans le but de l'exhorter à ne pas abandonner une "magnanima ... impresa" d'ordre littéraire. Ed. *Marco Santagata*, Milan 1997, p. 35-40. "L'altra via", commente en 1543 *Benedetto Varchi*, est celle "delle lettere, e delle virtù ...". Ed. *Carlo R. Dati*, *Raccolta di prose fiorentine*, 2^e partie, V, Florence 1730, p. 43.
- 11 Cf. *Eugenio Battisti*, *Il Mantegna e la letteratura classica*, in: *Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento*, *Atti del VI convegno internazionale di studi sul Rinascimento*, Florence 1965, p. 35-36, et *Massing* (n. 1), p. 191, n. 45. Le graveur est Zoan Andrea selon *Bartsch*, XIII, 1811, p. 304, no. 17 = *The illustrated Bartsch*, XXV, éd. *Mark J. Zucker*, New York 1980, p. 159 (planche), et 1984, p. 126-127 (commentaire), *Giovanni Antonio da Brescia* selon *Suzanne Boorsch*, in: *Andrea Mantegna peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, éd. *Jane Martineau*, catalogue de l'exposition Londres/New York, Milan/Paris 1992, p. 464-467, no. 148.
- 12 *Iconologia*, Rome 1603, p. 242, s.v. Invidia, 2: "Donna vecchia, brutta, et pallida ... Ha pieno il capo di serpi, invece di capelli, per significatione de' mali pensieri". Ed. princ.: 1592. Pour des exemples antérieurs, voir *Guy de Tervarent*, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève 1997, p. 204-205, s.v. Femme qui se ronge le cœur, et p. 467-468, s.v. Vipère.
- 13 Cf. *Steier*, *Lorbeer*, in: *RE*, XIII, 1927, col. 1440-1441. La même croyance est, soit dit entre parenthèses, largement exploitée dans la poésie depuis *Pétrarque*, "Canzoniere", XXIV, 1-2: "Se l'onorata fronde, che prescrive / l'ira del ciel quando 'l gran Giove tona", et dans la littérature emblématique depuis *Pierio Valeriano*, *Hieroglyphica*, Lyon 1626, p. 539, s.v. Custodia. Ed. princ.: 1556.
- 14 Pour l'iconographie du Parnasse, voir *Elisabeth Schröter*, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffaël*, Hildesheim/New York 1977, et *Marc Fumaroli*, *L'école du silence: le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris 1988, p. 71-187 et 601-610: *L'inspiration du poète de Poussin*.
- 15 *Ripa* (n. 12), p. 407, s.v. Poesia, 2: "Donna vestita del color del cielo, nella sinistra mano tenga una lira ... La lira si dà in mano, perché molto giova alla consonanza della poesia", et p. 408, s.v. Poema lirico: "Donna giovane, con la lira nella sinistra mano".
- 16 *Ibidem*, p. 86, s.v. Costanza, 1: "Donna che ... si posa co' piedi sopra una base quadra ... La base quadrata significa fermezza, perché da qualsivoglia banda si posi sta salda", et p. 472, s.v. Stabilità, 1: "Donna vestita di nero ..., starà in piedi sopra una base quadrata ... Lo stare in piedi sopra la base quadrata, ci mostra essere la

- stabilità costante, et salda apparenza delle cose ...” Le cube servait à figurer la stabilité depuis l’Antiquité. Voir notamment *William S. Heckscher*, Goethe im Banne der Sinnbilder, in: *Jb. der Hamburger Kslgn.*, VII, 1962, p. 35-51, et *André Chastel*, La sphère et le cube, in: *Avant-guerre*, II, 1981, p. 3-8.
- 17 Equivalent sémantique du cube, à en juger par le brouillon du recto: “appresso ai piedi il quadrato et cubo per la stabilità della buona poesia”.
- 18 *Ripa* (n. 12), p. 178 fig., s.v. Furor poetico: “Giovane vivace, et rubicondo con l’ali alla testa, coronato di lauro ... L’ali significano la prestezza, et la velocità dell’intelletto poetico ...”; p. 240, s.v. Invention; p. 307, s.v. Mathematica; p. 389, s.v. Pensiero, 2; p. 407-408, s.v. Poesia, 3: “Donna con l’ali in testa, coronata di lauro ... Per l’ali si conosce la velocità, et forza dell’intelletto”; p. 444, s.v. Scienza, 1: “Donna con l’ali al capo ... Si dipinge con l’ali, perché non è scienza dove l’intelletto non s’alza alla contemplatione delle cose”; et p. 513, s.v. Vita contemplativa, 1: “La vita contemplativa si dipingeva da gli antichi donna ... con due picciole alette in capo ... L’ali che tiene in capo significano l’elevatione dell’intelletto”.
- 19 Ed. *Marzio Pieri*, Padoue 1979, I, p. 16, et II, p. 215-216. Pour une mise en perspective de “La Galeria”, voir *Fumaroli* (n. 14), p. 49-69 et 599-601: La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse: épigrammes et œuvres d’art profanes vers 1600.
- 20 Gabinetto Disegni e Stampe, 8960 F. Cf. *Chappell* (n. 1), p. 193-194, no. 118, avec la bibliographie à compléter par *Judith Colton*, The Endymion myth and Poussin’s Detroit painting, in: *Warburg Journal*, XXX, 1967, p. 426-431 (en part. 428-429), pl. 56-58. Le rapprochement est une idée qui remonte à *Nerino Ferri*.
- 21 *Ferdinand Boyer*, Virginio Orsini ed i poeti del Seicento. Lettere inedite, in: *La cultura. Rivista mensile di filologia, lettere, arte*, VI, 1926, p. 315-319; *idem*, Giulio Caccini à la cour d’Henri IV (1604-1605) d’après des lettres inédites, in: *Revue musicale*, VII, 1926, p. 241-250; *idem*, La politica del Guarino. Lettera inedita a Virginio Orsini, in: *Letteratura italiana*, XCII, 1928, p. 96-99; *idem*, Le mécénat des Orsini au début du XVII^e siècle, in: *Dante*, III, 1934, p. 438-445; *idem*, Les Orsini et les musiciens d’Italie au début du XVII^e siècle, in: *Mélanges Henri Hauvette*, Paris 1934, p. 301-310; *idem*, Un cousin de Marie de Médicis en France: Virginio Orsini, duc de Bracciano, in: *Ausonia* (Grenoble), VIII, 1943, p. 15-30; *Girolamo de Miranda*, Alessandro Tassoni tra Virginio Orsini ed Ascanio Colonna, in: *Filologia e critica*, XVII, 1992, p. 44-51; *idem*, Giambattista Marino, Virginio Orsini e Tommaso Melchiorri in materiali epistolari inediti e dimenticati, in: *Quaderni d’italianistica*, XIV, 1993, p. 17-32; et *Chappell* (n. 1), p. 138-140, no. 83. Une synthèse ne serait pas de trop.
- 22 Ed. *Matteoli*, 1980 (n. 2), p. 30 et 77-78.
- 23 Voir ci-dessus, n. 4. Pour une rapide orientation dans la littérature sur Marino, voir *Giovan Battista Marino*, “L’Adone”, éd. *Giovanni Pozzi*, II, Milan 1976, p. 153-158; *Gianni Eugenio Viola*, Il verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di Giovan Battista Marino, Rome 1978, p. 122-125; et *Giorgio Fulco*, Giovan Battista Marino, in: *Storia della letteratura italiana*, éd. *Enrico Malato*, V, Rome 1997, p. 648-652. La biographie de base est toujours celle d’*Angelo Borzelli*, Il Cavalier Giovan Battista Marino, Naples 1898.
- 24 Pour le détail, voir de *Miranda*, 1993 (n. 21), p. 17-26.
- 25 *Lettere*, éd. *Marziano Guglielminetti*, Turin 1966, p. 113-114, nos. 60-61.
- 26 *Francesco Giambonini*, Cinque lettere ignote del Marino, in: *Forme e vicende*. Per Giovanni Pozzi, éd. *Ottavio Besomi et al.*, Padoue 1988, p. 314.
- 27 Cf. *Pétrarque*, “Canzoniere”, CLXXII, 1: “O invidia nimica di vertute”, et *Janus Gruterus*, *Florilegium ethico-politicum*, Francfort-sur-le-Main 1610, p. 45, no. 1317: “Invidia semper virtuti adversaria”.
- 28 A Gaspare Salviani [1612], éd. *Guglielminetti* (n. 25), p. 123-124, no. 64. Le passage revient sous la plume de Marino dans une lettre du 28 octobre 1612, récemment retrouvée par *Barbara Fogagnolo*, Quattro lettere inedite di Giovan Battista Marino a Ridolfo Campeggi, in: *Aevum*, LXX, 1996, p. 653, no. II.
- 29 A Bernardo Castello [1612], éd. *Guglielminetti* (n. 25), p. 132, no. 70. Voir aussi sa lettre à Campeggi du 28 octobre, éd. *Fogagnolo* (n. 28), p. 653: “l’altrui malignità mi pose in prigione, ma la mia innocenza me n’ha liberato e assai più mi piace d’esserne uscito onorato che libero”.
- 30 Paris, Bibl. nat., ms. ital. 2035, fol. 275r. Ed. *Francesco Pico*, Due lettere autografe ed un sonetto di G.B. Marino, in: *Atti della Reale Accademia delle scienze di Torino*, L, 1914-1915, p. 199; *Delcorno* (n. 4), p. 100; et *Guglielminetti* (n. 25), p. 133, no. 71. Les deux derniers éditeurs ont tort de transcrire, contrairement au premier, l’abréviation “9bre” par “settembre” au lieu de “novembre”.
- 31 “La Galeria” (n. 19), I, p. 33, et II, p. 223. La lettre de remerciement, datée de Turin le 23 mars 1615, fait l’objet de la notice no. 1387, découpée dans un vieux catalogue de vente et classée sous le nom de l’expéditeur dans le vol. 123 du Fichier Charavay qui se trouve au Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale.
- 32 Selon le témoignage de *Félibien*, cité et commenté par *Jacques Thuillier*, Nicolas Poussin, Paris 1988, p. 86-88.
- 33 “La Galleria” (n. 19), I, p. 24.

Provenance des photographies:

Soprintendenza, Florence: figs. 1-2, 4. - Bibliothèque nationale, Paris: fig. 3.