

CESURA - Rivista
3 (2024)

Giunta di Direzione

Fulvio Delle Donne (Univ. Basilicata), dir. responsabile
Florence Bistagne (Univ. Avignon - Inst. Univ. de France)
Guido Cappelli (Univ. Orientale di Napoli)
Bianca de Divitiis (Univ. Napoli Federico II)
Francesco Storti (Univ. Napoli Federico II)
Jaume Torró Torrent (Univ. Girona)

Consiglio di Direzione scientifica

Joana Barreto (Univ. Lumière Lyon 2), Lluís Cabré (Univ. Autònoma Barcelona), Claudia Corfiati (Univ. Bari), Pietro Corrao (Univ. Palermo), Eugenia Fosalba Vela (Univ. Girona), Giuseppe Germano (Univ. Napoli Federico II), Isabella Lazzarini (Univ. Torino), Francesco Montuori (Univ. Napoli Federico II), Rafael Ramos Nogales (Univ. Girona), Elisabetta Scarton (Univ. Udine), Francesco Senatore (Univ. Napoli Federico II), Sebastiano Valerio (Univ. Foggia), Juan Varela (Universidad Complutense Madrid), Carlo Vecce (Univ. Orientale Napoli)

Comitato editoriale

Cristiano Amendola (Univ. Napoli Federico II), Teofilo De Angelis (Univ. Basilicata), Giovanni De Vita (Univ. Napoli Federico II), Martina Pavoni (Univ. Basilicata); Nicoletta Rozza (Univ. Napoli Federico II)

CENTRO EUROPEO DI STUDI SU UMANESIMO E RINASCIMENTO ARAGONESE

CESURIA
R
RIVISTA

3 - 2024



Centro Europeo di Studi su Umanesimo
e Rinascimento Aragonese



Basilicata University Press

Tutti i testi pubblicati sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (*double blind peer review*), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

ISSN: 2974-637X

© 2024 Centro Europeo di Studi su Umanesimo e Rinascimento Aragonese - CESURA
Via Cretaio 19
I - 80074 Casamicciola Terme (NA)
<https://www.cesura.info>

Basilicata University Press - BUP
Università degli Studi della Basilicata
Biblioteca Centrale di Ateneo
Via Nazario Sauro 85
I - 85100 Potenza
<https://bup.unibas.it>

Published in Italy
Prima edizione: 2024
Pubblicato con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

CESURA - Rivista
3/1 (2024)

STUDI

LUCAS FONSECA

*La Laus Ursae (inc. «Quos capis nigris»):
une ode attribuée à tort à Giovanni Pontano*

The Laus Ursae (inc. «Quos capis nigris»): an ode wrongly attributed to Giovanni Pontano

Abstract: *The so-called Laus Ursae (inc. «Quos capis nigris»), a sapphic ode, was first edited and attributed to Pontano by Benedetto Soldati (Pontano's first scientific editor). On the evidence of one manuscript in the Biblioteca Marciana (Lat. XII 169 = 4562), in which the poem is found within an earlier version of Pontano's collection Parthenopeus, Soldati published it in a separate section he called *Appendice* (as "App. 10" in his own numbering). Following an old intuition by Carlo Dionisotti, but through a new examination of the extant manuscript tradition, this paper argues that the presence of this ode in such a Pontanian context, which happens in only one sub-branch of the tradition, is likely due to an interpolation. The close reading of the poem provides further literary, stylistic and metrical evidence against the Pontanian authorship of this rather mediocre piece.*

Keywords: *Italian Humanism and Renaissance, Renaissance Latin Poetry, Giovanni Pontano*

Received: 15/03/2024. Accepted after internal and blind peer review: 08/06/2024

lucas.fonseca@sorbonne-universite.fr

En 1902, Benedetto Soldati, le premier éditeur scientifique des poésies complètes de Giovanni Pontano, avait adjoint à son édition une section intitulée *Appendice*, regroupant tous les poèmes absents de l'*editio princeps* de 1505 (vénitienne et napolitaine) mais dont il avait trouvé trace, sous le nom de Pontano, dans les manuscrits anciens à sa disposition. Si certains de ces poèmes sont donc d'attribution douteuse, ce n'était pas le cas, dans l'esprit de l'éditeur, des dix premières pièces de l'*Appendice*, dans la mesure où elles appartiennent toutes à des versions *antiquiores* du *Parthenopeus sive Amores* de Pontano – recueil de jeunesse à la genèse complexe, qui a connu plusieurs versions successives plus ou moins bien attestées par la tradition manuscrite conservée: aussi

bien, d'une version à l'autre, certaines pièces se retrouvent soit dans le recueil proprement dit, soit reléguées dans une section à part (qui porte dans certains manuscrits le titre de *Libellus Pruritus*, et de tonalité globalement plus obscène), soit encore purement et simplement retirées. C'est le cas, de façon certaine, des neuf premières pièces de l'*Appendice*¹ : mais la chose l'est beaucoup moins pour la dixième (inc. «*Quos capis nigris*»), une ode en strophes sapphiques intitulée dans certains manuscrits *Laus Ursae puellae*.

¹ Chaque pièce n'a pas la même tradition manuscrite. Les pièces App. 1 à App. 6 sont représentées par une sous-famille de la première version du recueil, qu'on appellera la "version ferraraise de 1451" (soit quatre manuscrits de miscellanées d'auteurs antiques et du *Quattrocento*: Brescia, Bibl. Querin., Ms. A. VII. 7; Leiden, UBL, VLO 13; London, BL, Harley 2574; Vaticano (Città del), BAV, Vat. lat. 2858), ainsi qu'une des familles (décrite en détail *infra*) de la deuxième version de 1457-8, caractérisée par la présence d'un échange épistolaire de quatre pièces versifiées entre Janus Pannonius et Giovanni Sagundino, et qu'on nommera donc la branche «Pannonius-Sagundinus», ou simplement «PS». La pièce App. 7 n'est représentée que par l'autre sous-famille de la première version du recueil, qu'on appellera la "version vénéto-padouane de 1451" (München, BSB, clm 78; Venezia, Bibl. Marc., Lat. XII 179). La pièce A. 8 est représentée à la fois par la version vénéto-padouane de 1451 (où elle est adressée à T. V. Strozzi) et par une autre sous-famille de la deuxième version de 1457-8 (adressée cette fois à Leonte Tomacelli), au sein d'un *Libellus Pruritus*: elle est attestée notamment par l'autographe de Cortona, BC, 84 (mais elle est aussi présente dans les manuscrits apparentés d'Utrecht, Chicago et Castiglione del Terziere). La pièce App. 9 n'est représentée que par cette même sous-famille de la version de 1457-8, toujours au sein du *Libellus Pruritus*. Je donnerai dans ma thèse un aperçu complet de la tradition manuscrite du *Parthenopeus*, et des versions successives qu'il est possible de reconstituer. Je souhaite remercier ici – outre ma directrice de thèse à la Sorbonne Hélène Casanova-Robin –, la Prof.ssa Antonietta Iacono pour son aide précieuse et ses encouragements, sans oublier le Prof. Giuseppe Germano. J'ai profité des suggestions d'Adriano Russo et de Ladislav Latoch; Jean-Baptiste Guillaumin, de la Sorbonne, ainsi que Lola Steiner et Madeleine Collier m'ont également aidé à divers titres. Je remercie enfin les deux *re-viewers* anonymes qui ont concordé en tout point dans leurs suggestions pertinentes, dont j'ai tenu compte.

Dès un article de 1964, fondateur pour l'étude de la tradition manuscrite du *Parthenopeus*², le grand érudit Carlo Dionisotti avait exprimé en ces termes ses doutes sur l'attribution à Pontano de cette ode sapphique:

Poiché l'attribuzione del carme App. 10 dipende, ch'io sappia, esclusivamente dai mss. della famiglia ora descritta, bisognerà, credo, serbare una prudenziale riserva di dubbio, fino a miglior prova, sull'attribuzione stessa. Il dubbio è giustificato anche da argomenti interni. Non è certo facile interpretare in chiave pontaniana questa *Laus Ursae puellae*: il nome della fanciulla era inseparabile allora dalla scandalosa fortuna dell'*Ermafrodito* del Panormita [...], sicché non poté essere scelto a caso per una laude in metro lirico di fanciulla bellissima sì ma anche saggia e casta [...], stilnovisticamente venuta di cielo in terra a miracol mostrar e destinata al cielo [...]. Questa ode saffica insomma rivendica contro il Panormita e la sua scuola una immagine della donna e dell'amore umanisticamente non dissimile da quella che nello stesso giri d'anni, a metà del secolo, cominciava a venir di moda, non senza forti contrasti, nella poesia volgare delle corti settentrionali da Rimini a Ferrara.

D'une part donc, Dionisotti notait l'exiguïté de la tradition manuscrite transmettant ce poème comme pontanien; d'autre part, il soulignait la discordance thématique du poème non seulement avec le reste du recueil, mais également avec celui d'Antonio Baccadelli (dit Panormita), le premier maître de Pontano, soulignant que l'ode en prend délibérément le contre-pied, notamment par le biais de l'onomastique. Dans le sillage de l'intuition de Dionisotti, je suggérerai d'abord, par l'étude de la tradition manuscrite, qu'il est probable qu'une interpolation soit à l'origine du déplacement d'App. 10, dans une sous-famille de manuscrits, au sein d'une section pontanienne, avant de montrer que l'analyse littéraire, mais aussi la stylistique et la métrique incitent très fortement à rejeter l'idée d'une paternité pontanienne de l'ode.

² C. Dionisotti, «*Juvenilia*» del Pontano, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro De Marinis*, II, Verona 1964, p. 198, désormais également in *Scritti di storia della letteratura italiana*, II, cur. T. Basile, V. Fera, S. Villari, Roma 2009.

I. *La tradition manuscrite*

J'ai trouvé cette ode copiée dans sept manuscrits (dont un mutilé précisément à partir du vers 5 d'App. 10), tous apparentés à un certain degré entre eux, et correspondant à des miscellanées de poètes latins du XV^e s. Six d'entre eux la présentent à proximité du *Parthenopeus* (ou *a minima* d'extraits de celui-ci), et correspondent en fait à deux sous-familles, apparentées entre elles, de la tradition manuscrite du *Parthenopeus*, tandis que le dernier n'a aucun contexte pontanien. Voici les manuscrits regroupés d'après leur contenu:

1. *La sous-famille vénitienne PS¹*

Ce premier regroupement est en fait une sous-famille d'une des branches de la tradition manuscrite du *Parthenopeus* transmettant la deuxième version connue; cette branche (PS), parmi tous les manuscrits de cette strate, a la particularité de contenir, en plus du *Parthenopeus*, un échange épistolaire en vers entre Janus Pannonius et un ami à lui, Giovanni Sagundino, fils du plus célèbre Niccolò, dans lequel le jeune humaniste hongrois demande en substance à Sagundino de lui faire parvenir le *Parthenopeus*, avant de faire l'éloge de son ami (dont on n'a pas gardé d'autre production que ces deux poèmes responsifs); c'est d'ailleurs cet échange qui a permis à Dionisotti, dans l'article déjà cité, de dater par de brillantes déductions la divulgation de cette version à l'année 1457 ou 1458³. Ainsi, selon la reconstruction plausible de Dionisotti, Pannonius, se trouvant alors à Padoue, aurait demandé à Giovanni Sagundino de lui envoyer, probablement depuis Venise, les poèmes que Niccolò, son père, aurait pu facilement récupérer à Naples en tant qu'ambassadeur de la Sérénissime.

³ Cet échange est inclus dans l'édition de référence de G. Mayer: Janus Pannonius, *Iani Pannonii opera quae manserunt omnia, volumen I: Epigrammata*, Budapest 2006; les deux poèmes de Pannonius ont été traduits en français par E. Wolff (Janus Pannonius, *Epigrammes*, Bruxelles 2021). Pour la datation de l'échange, voir Dionisotti, «*Juvenilia*» cit., pp. 194-197.

Les manuscrits qui composent cette sous-famille sont donc les suivants:

- Oxford, Bod. Lib., MS Canon. Class. Lat. 123: manuscrit en parchemin, légèrement décoré, ayant appartenu à la famille vénitienne Erizzo (blason effacé mais reconnaissable); son contenu est presque identique au suivant:
- Venezia, Bibl. Marc., Lat. XII 169 (= 4652): manuscrit en papier, légèrement décoré, mutilé sur la fin; la main est différente de celle de l'exemplaire d'Oxford, et la décoration est similaire sans être identique.
- Ferrara, Bibl. Com. Ariostea, Cl. II. 64: manuscrit en papier, copié à Ferrare en 1485 (soit près de trente ans après la mise en forme de l'archétype).

Cette première sous-famille PS¹ présente l'ordre suivant de poèmes: *Parth.* I 1-24, 26-8, II 14, App. 10, Pannonius-Sagundinus 1-4; App. 4, 2, 6, I 25, App. 3, 1, I 30, 31, 29, 32, 33, App. 5, I 34; *carmina varia* anonymes.

Ces *carmina varia* commencent tous par la séquence suivante: «Scaevus amor certis»; «Quis tibi sidereos»; «Lumina quae furto»; «Ut Phoebos veniente»; «Credideram indomitum»; «Sunt nuda Charites»; «Cretice debemur». A partir de là, les manuscrits divergent⁴.

Plusieurs remarques s'imposent à ce stade pour les deux manuscrits jumeaux d'Oxford et Venise:

- le *Parthenopeus* commence le manuscrit: mais il ne porte pas de nom d'auteur, ni de titre de recueil, simplement le titre de la première pièce («Librum alloquitur ut adeat Laurentium Miniatum»).
- la *Laus Ursae puellae* s'enchaîne, sans solution de continuité, avec II 14.

⁴ Le ms. d'Oxford présente une page blanche, puis les *Priapées* attribuées à Virgile; celui de Venise a, après «Cretice debemur», l'épigramme pseudo-antique «Roma vetus veteres» (= CIL VI 5 5 b), puis le début des *Priapées*. Celui de Ferrare a, après «Cretice debemur», un poème de Domenico Fosco en l'honneur du condottiere Annibale II Bentivoglio.

- en revanche, les quatre poèmes de la section Pannonius-Sagundinus ont chacun un titre de pièce indiquant le nom de l'auteur et le destinataire (ainsi pour la première: «Iannus Pannonius Ioanni Sagundineo suo salutem alloquitur Musam»); à la fin, le copiste a noté «Finis», puis la mystérieuse mention «R E L F D L A F F».
- en-dessous, le copiste commence une nouvelle section par le titre de la première pièce suivante (= App. 4): «Ejusdem Pontani quod in amore suo plus amaricie quam dulcedinis sit».
- à la fin de I 34, qui clôt cette seconde section pontanienne: dans le manuscrit d'Oxford, le copiste a laissé 5 lignes, puis commencé la nouvelle section des *carmina varia* anonymes et sans titre; dans celui de Venise, il a en revanche inscrit une mention d'*explicit* («Pontani poetae libellus feliciter explicit τέλος»).

Dans le manuscrit de Ferrare:

- le *Parthenopeus* (avec le nom de l'auteur) commence au fol. 6, après quelques poèmes de Gaspare Tribacco.
- le nom de Pontano n'est pas indiqué à l'issue de l'échange Pannonius-Sagundinus, mais seulement le titre «quod in amore suo...».
- à la toute fin de la section des *carmina varia*, le copiste a indiqué, *via* une mention d'*explicit*, le nom de Pontano – de façon quelque peu erronée, donc («explicit liber Pontani»).

2. La sous-famille vénitienne PS²

La seconde sous-famille de la branche PS présente également l'échange Pannonius-Sagundinus, mais l'ordre des poèmes diffère de façon cruciale pour la place d'App. 10. Elle est représentée principalement par le manuscrit suivant:

- Oxford, Bod. Lib., MS D'Orville 211: manuscrit en parchemin, décoré *a bianchi girari*, également vénitien (blason des Loredan).

L'ordre des poèmes est le suivant: *Parth.* I 1-24, 26-8, II 14; App. 4, 2, 6, I 25, App. 3, 1, I 30, 31, 29, 32, 33, App. 5, I 34;

Pannonius-Sagundinus 1-4; App. 10 (sans titre), et autres *carmina varia*.

Plusieurs remarques s'imposent:

- cette fois, les deux sections du *Parthenopeus*, séparées dans la sous-famille PS¹ par l'échange Pannonius-Sagundinus, s'enchaînent sans solution de continuité; en revanche, à la fin de I 34, le copiste a indiqué sans ambiguïté «pontani poete liber explicit».
- les quatre pièces de l'échange Pannonius-Sagundinus ne reçoivent qu'un seul titre, pour la première pièce: or non seulement ce titre est très abrégé et se comprend principalement au regard des titres conservés par PS¹, mais en outre il est approximatif voire erroné, puisqu'il laisse penser que la première pièce est de Sagundino (alors qu'il en est le destinataire): IOANNES SAGUNDINUS L R S UR INO ANNO LO UTR VA (= Iohannes Sagundinus *clarissimo viro Iano Pannonio adloquitur Musam* ?).
- App. 10 est à la suite de l'échange, sans titre et sans nom d'auteur, de même que les *carmina varia* suivants, qui correspondent à la série de PS¹: «Scaevus amor certis»; «Quis tibi sidereos»; «Lumina quae furto»; «Ut Phoebos veniente» (avec cette fois l'indication: «Marii Phi pro diva Laura Raymondo», que Dionisotti lit à juste titre comme une abréviation pour Giovanni Mario Filelfo, le fils du célèbre Francesco); «Credideram indomitum»; «Sunt nuda Charites»; puis, avec son titre et le nom d'auteur, le *Triumphus Amoris* de Gregorio Tifernate (inc. «Vivebam liber»), et quatre autres poèmes du même.

Or, ce manuscrit d'Oxford est extrêmement proche du suivant:

- Vaticano (Città del), BAV, Ott. lat. 1958: manuscrit en papier, sans décoration ni initiales peintes, et mutilé sur la fin – c'est-à-dire qu'il présente les poèmes suivants: *Parth.* I 1-24, 26-8, II 14; App. 4, 2, 6, I 25, App. 3, 1, I 30, 31, 29, 32, 33, App. 5, I 34; Pannonius-Sagundinus 1-4; App. 10 (sans titre), jusqu'au vers 5.

A noter que ce manuscrit, dans la partie conservée du moins, ne contient pas le nom de Pontano, puisqu'après I 34 il ne présente qu'«explicit», sans nom d'auteur.

Le dernier manuscrit de cette sous-famille est plus éloigné et quelque peu particulier: consulté dans une collection privée à Ravenne par R. Sabbadini en 1910, il a ré-émergé récemment et a été acquis en 2006 par la bibliothèque de Yale, et a maintenant pour cote:

- New Haven, Yale, Beinecke Lib., MS 761: manuscrit en papier, qui a subi des manipulations de cahiers ou de folios qui ont perturbé l'ordre originel de ce qui se présente comme une anthologie personnelle de quelques uns des principaux auteurs d'élégies du premier *Quattrocento* (Panormita, Basinio da Parma, Marrasio, Carlo Marsuppini, Tifernate, Porcelio, et Pontano). A cette liste relativement canonique, s'ajoute le nom de Giovanni Sagundino et d'un certain Pompeius Bononiensis – deux anomalies que l'on peut cependant expliquer assez aisément.

En effet, ce Pompeius de Bologne est en réalité Pompeo Pazzaglia, humaniste de troisième zone actif dans le milieu romain, qui est sans doute l'auteur de cette anthologie, à laquelle il aurait donc joint ses propres productions (ce qui expliquerait aussi qu'il soit le seul auteur dont les poèmes soient copiés deux fois, au début et à la fin du manuscrit): la comparaison des mains de ce manuscrit et du seul autre manuscrit connu à ce jour en relation avec cet humaniste mineur (le MS Lat. misc. e. 81 – Part 6 de la Bodleian Library d'Oxford) semble confirmer cette hypothèse⁵. Quant à la présence de Sagundino, elle s'explique sans doute par

⁵ Ce manuscrit d'Oxford, étudié en détail par T. Daniels, *The Humanist Pompeo Pazzaglia: An unknown Renaissance poet*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 84 (2021), pp. 55-95, nous renseigne sur la vie de Pompeo: selon toute vraisemblance autographe, il contient des textes en vers et en prose liés au séjour qu'il fit à Naples en 1465, à l'occasion des noces somptueuses d'Alphonse, duc de Calabre et héritier de Ferrante, avec Ippolita Sforza.

une mauvaise compréhension de la paternité des œuvres anonymes du modèle de l'anthologie de Yale, qui devait être par conséquent D'Orville 211 ou un manuscrit apparenté. En effet, le manuscrit présente aujourd'hui l'ordre suivant:

- ff. 97v-102r = Tifernate (dont le *Triumphus Amoris*)
- ff. 102v-104v = Pontano (= *Parth.* I 18, I 20)
- f. 105r-v: Sagundino (= App. 10, avec le titre «Eiusdem Sagundini ode lyrica in Ursam decentem»)
- ff. 105v-106v: Piccolomini
- ff. 106v-110v: Pompeius Bononiensis; interrompu, la fin se trouve au f. 120r
- ff. 111r-113r: Pontano (= *Parth.* I 19, I 2, I 12)
- ff. 113r-114v: Porcelio
- ff. 114v-117r: Panormita
- ff. 117r-118r: Porcelio
- ff. 118r-118bisr: Panormita
- ff. 118bisv-119v: Sagundino
- ff. 120r-125r: Pompeius Bononiensis (suite de f. 110v)

A partir de quoi on peut assez facilement reconstruire l'ordre originel⁶:

- ff. 97v-102r = Tifernate (dont le *Triumphus Amoris*, présent dans le ms. D'Orville 211)
- ff. 102v-104v = Pontano (= *Parth.* I 18, I 20)
- ff. 111r-113r: Pontano suite (= *Parth.* I 19, I 2, I 12)
- ff. 113r-114v: Porcelio
- ff. 114v-117r: Panormita
- ff. 117r-118r: Porcelio
- ff. 118r-118bisr: Panormita
- ff. 118bisv-119v: attrib. Sagundino (= «Lumina quae furto»; «Credideram indomitum»; «Sunt nudaе Charites»; «Sevus [sic] Amor»)

⁶ Cette reconstitution est confirmée par le nombre de réclames dans cette section (f. 97v, f. 111v, f. 118bisv, f. 120v.), qui indique une composition originellement par quaternions.

- f. 105r-v: attrib. Sagundino suite = App. 10, avec le titre «Eiusdem Sagundini ode lyrica in Ursam decentem»)
- ff. 105v-106v: Piccolomini
- ff. 106v-110v: Pompeius Bononiensis
- ff. 120r-125r: Pompeius Bononiensis suite et fin

On le voit, les poèmes attribués à Sagundino par le MS 761 de Yale sont en fait une sélection des *carmina varia* de PS² décrits *supra*, dans un ordre très légèrement différent (et en omettant «Quis tibi sidereos», «Ut Phoebo veniente», et «Cretice debemur»). D'autre part, le MS 761 présente une sélection extrêmement restreinte du *Parthenopeus*, avec seulement 5 poèmes (correspondant à I 2, I 12, I 18, 19 et 20). La présence de I 2, 12 et 18 (qui n'apparaissent qu'à partir de la deuxième version de 1457-8), celle d'une partie significative du groupe de *carmina varia* de la branche PS (notamment l'ode App. 10), et surtout, leur attribution originale à Sagundino, confirment la dépendance de ce manuscrit à l'égard d'un manuscrit de PS²: plus exactement, elle suggère que le copiste du *Quattrocento*, très certainement trompé par le titre «IOANNES SAGUNDINUS L R S UR INO ANNO LO UTR VA», avait interprété comme étant de Sagundino l'intégralité de la séquence correspondant dans son modèle à la fin du manuscrit, à savoir:

- Pannonius-Sagundinus 1-4; App. 10 (sans titre), et autres *carmina varia*. Groupe de poèmes au sein duquel il aura sans doute effectué un choix, supprimant notamment l'échange en question, et trois des *carmina* finaux.

3. Un manuscrit vénéto-padouan sans Pontano, mais apparenté à PS²

Seul témoin présentant App. 10 sans aucun contexte pontanien, il s'agit de:

- Vaticano (Città del), BAV, Vat. lat. 3145: manuscrit en parchemin, avec une décoration *a bianchi girari*, qui a subi quelques inversions de folios au début; il s'agit à nouveau de miscellanées de poètes latins du XV^e s.: écrit d'une même main, il contient notamment un poème de Francesco Buzzacarini (v. 1440-1500)

à Francesco Barozzi présenté comme évêque de Trévise: dans la mesure où son épiscopat est datable de 1466 à 1471, le *terminus post quem* du manuscrit est donc 1466. En outre, la présence de Buzzacarini (et dans une moindre mesure d'un auteur comme Raffaele Zovenzoni), et bien entendu sa dépendance vis-à-vis d'un exemplaire de PS² qui trouve son origine, comme le montre le D'Orville 211, à Venise, font penser que le manuscrit provient lui aussi d'un environnement vénétopadouan. Or, ce manuscrit s'ouvre précisément sur une série de poèmes très proches des *carmina varia* de D'Orville 211, avec simplement un ordre différent:

- *Triumphus Amoris* de Tifernate (inc. «Vivebam liber»); puis un autre poème de Tifernate à Panormita (inc. «Vivimus Antoni»); puis manque un ou plusieurs folios, et à la suite, toujours anonymes et sans titre: «Quis tibi sidereos» (ff. 5v-6r); «Lumina quae furto» (f. 6r-6v); «Ut Phoebos veniente» (ff. 6v-7r); «Scaevus amor» (f. 7r); «Credideram indomitum» (ff. 7r-8r); «Quos capis nigris» (ff. 8r-9v, = App. 10), puis des poèmes qui n'ont plus de lien avec le regroupement de D'Orville 211.

Un dernier manuscrit atteste, *ex silentio*, du fait que la sous-famille PS² considère l'ode App. 10 comme non-pontanienne:

- New York, Morgan Lib., M. 867: très bien étudié par R. Friedman (qui a eu le mérite de le rattacher à la liste des manuscrits connus du *Parthenopeus*⁷), il s'agit d'un *codex* richement illuminé, entré dans les collections de la Morgan Library en 1953, mais que Dionisotti, dans son article de 1964, tenait pour perdu. Ce manuscrit de 39 ff. contient le *Parthenopeus* dans une version identique à tous les autres témoins de PS, mais sans la correspondance Pannonius-Sagundinus qui caractérise normalement cette branche; plus intéressant encore, il présente à la suite le *Triumphus Amoris* de Tifernate, comme le D'Orville 211, le MS 761 de Yale et le Vat. lat. 3145. Il est donc probable que le M. 867 de New York soit apparenté plutôt à la sous-

⁷ R. Friedman, *A 'Lost' Pontano Manuscript in the Pierpont Morgan Library* (M. 867), «Lettere italiane», 42/22 (1990), pp. 276-286.

famille PS², précisément celle qui place App. 10 d'une façon qui exclut la possibilité d'une attribution à Pontano. Le manuscrit de la Morgan Library est à la fois le plus luxueux et le plus réduit des témoins de la branche PS: il ne présente que les pièces pontaniennes et le *Triumphus Amoris* de Tifernate, excluant donc la petite correspondance Pannonius-Sagundinus et la mini-section des *carmina varia* anonymes – et par conséquent, App. 10⁸.

4. L'attribution des *carmina varia* anonymes en distiques élégiaques

Tous ces manuscrits présentent donc une série de poèmes aux délimitations internes flottantes et qui, selon le découpage en sous-sections, ont donné lieu à diverses attributions. Essentiellement, il s'agit de:

- une première section pontanienne correspondant *grosso modo* au livre I du *Parthenopeus*.
- une deuxième section pontanienne correspondant à une sorte de *Pruritus*, même si elle n'en porte pas ici le titre.
- l'échange de 4 poèmes entre Pannonius et Sagundino.
- une demi-douzaine de *carmina varia* anonymes en distiques élégiaques (sauf App. 10, qui est une ode sapphique)

Cette situation est bien entendu le reflet de l'histoire de la divulgation de cette version du *Parthenopeus*, liée à l'intermédiaire décisif qu'a représenté Sagundino. En outre, il est notable que

⁸ Concernant l'origine du manuscrit, certaines zones d'ombre demeurent; mais son appartenance probable à PS², tout comme le fait que le manuscrit a pu être repéré au plus loin dans la collection du bibliophile vénitien Giambattista Recanati († 1734: à noter que ce dernier a laissé Jacques d'Orville en recopier le texte avec soin en 1727, dans ce qui est maintenant: Oxford, Bod. Lib., ms. D'Orville 523), sont cohérentes avec l'attribution de sa décoration, due à Albinia de la Mare, au “Maestro dei Putti”, un artiste vénitien (*contra* Lilian Armstrong). Sur tout cela, voir R. Friedman, *A 'Lost' Pontano Manuscript* cit. Quant au blason (“parti, au I d'or à quatre fascés de sable, et au II d'azur plain”), il ne se trouve pas tel quel dans les répertoires: mais le “parti d'or et d'azur” est bel et bien celui d'une autre grande famille patricienne de Venise, les Corner (ou Cornaro).

L'ode sapphique App. 10 ne se rattache facilement à aucun de ces ensembles bien délimités: ce qui explique que sa place ne soit pas fixe. Mais il faut maintenant souligner un point important: la demi-douzaine de *carmina* systématiquement présentés comme anonymes dans ces manuscrits peuvent en réalité, pour une partie d'entre eux, être attribués. En particulier, quatre d'entre eux sont de Porcelio: compte-tenu de la production pléthorique de cet humaniste et de ses nombreuses pérégrinations dans le Nord de l'Italie, il n'est pas étonnant qu'une petite tradition de ses poésies se soit constituée là-bas, sans que son nom s'y soit attaché. De fait, ces poésies de Porcelio se retrouvent dans de nombreux autres manuscrits, pas nécessairement regroupés de la sorte, et pas toujours correctement attribués; il suffira ici de mentionner leur présence dans des manuscrits autographes, ou regroupant à tout le moins des recueils entiers de Porcelio, qui rendent l'attribution certaine:

- «Scaevus amor» est ainsi présent dans le manuscrit Firenze, BN, Conv. Soppr. J IX 10 (f. 98v), qui rassemble plusieurs recueils de Porcelio, notamment six livres de *Laureae* (fol. 54r–140r), auxquelles appartiennent les épigrammes en question dans ce manuscrit.
- «Quis tibi sidereos» également dans Firenze, BN, Conv. Soppr. J IX 10 (f. 93); mais aussi dans le manuscrit Berlin, SBB, Lat. qu. 390 (f. 46), autre recueil d'épigrammes de Porcelio, daté de 1452, contenant des corrections autographes.
- «Lumina quae furto» dans Firenze, BN, Conv. Soppr. J IX 10 (f. 117), mais aussi dans plusieurs manuscrits, dont certains d'apparat, liés à la période milanaise du poète: Paris, BN, Latin 8385 (f. 38); BAV, Vat. Urb. lat. 708 (f. 39) et Vat. lat. 2857 (f. 32v).
- «Sunt nudae Charites», qui correspond à la “fausse” inscription CIL VI 5 3*b, est également de Porcelio (attesté par

l'autographe de Berlin, SBB, Lat. qu. 390, f. 15), comme l'avait déjà montré Antonietta Iacono⁹.

- «Cretice, debemur», en revanche, est attribué à T. V. Strozzi par l'édition aldine de 1513, et par plusieurs manuscrits (notamment Modena, Bibl. Estense Univ., lat. 1080, f. 55; et Paris, BN, Latin 6781, f. 10).

En revanche, je n'ai pas trouvé d'autres manuscrits permettant d'attribuer «Credideram indomitum» (= Bertalot 869), élégie peu inspirée qui chante une certaine Lydia, et qui demeure à ce jour anonyme. Quant à «Ut Phoebo veniente» (= Bertalot 6520, qui a utilisé le Vat. lat. 3145), je ne l'ai pas non plus trouvé ailleurs que dans les manuscrits déjà étudiés, c'est-à-dire comme anonyme dans le Vat. lat. 3145, attribué à Sagundino (mais très certainement à tort) dans le MS 761 de Yale, et à Giovanni Mario Filelfo par le D'Orville 211¹⁰.

⁹ A. Iacono, *Encomio, celebrazione e antiquaria negli Epigrammata De summis imperatoris laudibus Francisci Sfortiae Mediolanensium ducis di Porcelio de' Pandoni*, in *Itinerari del testo per Stefano Pittaluga*, cur. C. Cocco, C. Fossati, A. Grisafi, F. Mosetti Casaretto, G. Boiani, Genova 2018. Ce poème a été écrit dans un contexte très particulier: composé pour Prospero Colonna, il a servi d'inscription sur la base (*a priori* antique) du groupe en marbre romain des Trois Grâces (copie d'une œuvre hellénistique ?), vraisemblablement trouvé dans la demeure des Colonna à Rome; puis, entre 1458 et 1463 († Colonna), le groupe fut donné (sans sa base) au cardinal Francesco Todeschini Piccolomini (futur Pie III), qui le plaça ensuite dans la Libreria Piccolomini (Siena, Duomo). L'inscription de Porcelio a ensuite eu une fortune spécifique dans des recueils épigraphiques (notamment ceux de Marcantova et Fra Giocondo), d'où sa présence dans le CIL.

¹⁰ «Ut Phoebo veniente», qui fait l'éloge d'une certaine Laura, est un poème assez faible, autant par l'invention que par le style — plus proche de l'exercice scolaire que de la poésie, ce qui le rapproche d'App. 10, comme on le verra. Chacun pourra se faire son idée à partir de la transcription et de la traduction suivantes: «Ut Phoebo veniente latent quae sidera summum / Nocte dedere jubar, solus at ipse micat; / Sic Laura praesente, latent decus omne quod ante / Emicuit, sola est haec veneranda dea. / Aspice quae species Laurae, quis gestus et ordo, / Quis modus in choreis, quam levis atque decens. / Aspice regales passus plenosque

5. Conclusion partielle

Sur la seule base des manuscrits disponibles, l'attribution à Pontano d'App. 10 apparaît donc fragile: elle ne dépend que de sa place, fluctuante, par rapport aux sections contenant les poèmes du *Parthenopeus*. Ainsi, dans une branche de la sous-famille PS (PS¹), l'attribution repose uniquement sur le fait qu'elle se situe à la suite de *Parth.* II 14, et avant la section Pannonius-Sagundinus 1-4, ce qui peut parfaitement être dû à une interpolation; car dans l'autre sous-famille PS², son positionnement à la suite de P-S 1-4 en fait au contraire soit le dernier poème de cette même section (comme l'a compris le copiste du manuscrit de Yale, qui l'attribue donc à Sagundino), soit – plus vraisemblablement – le premier de la section des *carmina varia* anonymes. Il faut en outre rappeler qu'il s'agit d'un cas presque unique pour ces poèmes de l'*Appendice* qui sont des résidus de versions antérieures du *Parthenopeus*: en effet, toutes les autres pièces sont attestées soit directement par l'autographe de Cortone (App. 8 et 9: App. 8 étant déjà présente dans la première version), soit par au moins deux familles de manuscrits correspondant à deux versions différentes du recueil: ainsi App. 1 à 6 sont attestées par les quatre manuscrits de la version ferraraise de 1451, et par les deux branches PS¹ et PS² (correspondant à une sous-famille de la deuxième version de 1457-8). Seule la pièce App. 7 n'est présente que dans la version vénéto-padouane de 1451, mais son attribution à Pontano dans les deux manuscrits qui la constituent ne souffre d'aucune ambiguïté.

Diana; / Jure queant reliquae delituisse domi» («De même que, lorsque paraît Phébus, les étoiles, qui avaient montré le plus d'éclat / Pendant la nuit, se cachent, et lui seul brille, / Ainsi, lorsque Laura se montre, se cache toute beauté / Qui avait brillé auparavant, et elle est la seule déesse à vénérer. / Regardez quelle beauté est celle de Laura, quels mouvements, quel équilibre [*ordo* ?], / Et quelle mesure elle a dans la danse, et comme elle est souple et belle. / Regardez sa démarche digne d'une reine, et pleine de la modestie de Diane [?]; / À bon droit, toutes les autres femmes pourraient se retirer chez elles»).

6. *Conspectus siglorum*

C: Oxford, Canon. Class. Lat. 123

M: Venezia, Lat. XII 169

F: Ferrara, Cl. II. 63 (*CMF* = *PS'*)

O: Oxford, D'Orville 211

Y: Yale, MS 761

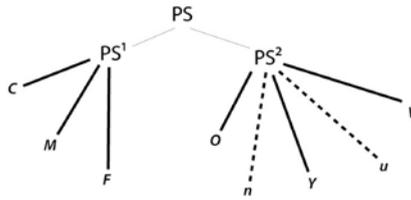
V: Vaticano (Città del), Vat. lat. 3145 (*OYV* = *PS''*)

n: Vaticano (Città del), Ott. lat. 1958 (App. 10, vv. 1-5, puis *mutil.*)

n: New York, M. 867 (sans App. 10)

Sold. = édition Soldati 1902

7. *Stemma codicum*



II. *Arguments positifs contre l'attribution à Pontano d'App. 10*

1. *Le texte*

Il convient d'abord de donner le texte latin et de le traduire. En effet, Soldati l'avait édité d'après le seul manuscrit Lat. XII 169 de Venise, dont le texte est défectueux (et sans indiquer ses propres conjectures, puisque son *Appendice* est malheureusement sans apparat critique).

- 1 Quos capis nigris iuvenes ocellis,
Ursa, vehementi miseros furore
Vexas, aeternus manet et Cupido
Caecus in illis.

Nam tibi formam tribuit decentem
Iupiter, crines croceos Apollo
Atque lucentes oculos, micant qui
Sidera tanquam,

Et genas pulchras nimis et mamillas,
10 Et manus longas digitosque longos.
Lilium non sic neque luna candet
Corpus ut Ursae.

Diva quod laudat Venus et Minerva,
Nil tibi desit, speciosa virgo,
Castior cum sis magis et pudica
Nempe Diana.

Purpurae cultu tenuique Choa
Attrahis nullum iuvenum, tuo sed
Candido collo, roseis labellis,
20 Fronte serena.

Sola nativo superas decore,
Ursa, mortales homines deosque,
Et caput multa Veneris quod arte
Pinxit Apelles.

Iupiter, cur hanc faciem morari,
Dic, sinis terris, habitare viles
Inter humanos? Magis apta caeli est
Scandere regnum.

6 apollo *cett.* : ocellos *V* | | 11 neque *PS*² : atque *PS*¹ *Sold.* | | 13 minerva *cett.* :
diana *Y* | | 25 morari *codd.* : moraris *coni. Sold.* | | 26 dic sinis *conieci* : desinis
*PS*² *FC* (desines *C a.c.*) desines *M* desinet *coni. Sold.* | | terras habitare viles
*PS*² : terris h. v. *PS*¹ (viles h. terris *M a.c. Sold.*)

- 1 *Les jeunes gens que tu ravis par tes yeux noirs,
Ursa, tu les tourmentes misérablement d'une passion
Terrible, et l'aveugle Cupidon, à jamais,
Demeure en eux.*

*Car Jupiter t'a donné une beauté harmonieuse,
Et Apollon, des cheveux blonds,
Et des yeux brillants, qui scintillent
Pareils à des étoiles,*

- Et des joues et une poitrine belles à l'excès,*
10 *Et des mains fines, et des doigts fins.
Ni le lys ni la lune ne resplendissent autant
Que le corps d'Ursa.*

*De ces vertus que louent les déesses Vénus et Minerve,
Qu'aucune ne vienne à te manquer, belle jeune fille,
Toi qui es plus chaste et pure,
Assurément, que Diane.*

- Ce n'est pas par le luxe de la pourpre, ou la fine étoffe de Cos,
Que tu attires le jeune homme, mais bien
Par ton cou éclatant, tes lèvres roses,*
20 *Et ton front serein.*

*Toi seule, par ta grâce innée, surpasses,
Ô Ursa, les mortels et les dieux,
Ainsi que le visage de Vénus, qu'avec un art consommé
Apelle a peint.*

*Jupiter, dis-le moi: pourquoi permets-tu que cette beauté
S'attarde sur la terre, à habiter
Parmi les vils humains ? Elle est davantage faite pour monter
Au royaume des cieux.*

Comme de juste, les variantes de copiste confirment le stemma bifide exposé *supra* à partir de la composition des manuscrits (ainsi *neque* vs. *atque*, cette dernière métriquement impossible; et *terris* vs. *terras*: ces deux leçons ne sont pas équivalentes, mais restent syntaxiquement possibles). Le problème textuel principal réside dans la dernière strophe, qui est pourtant la strophe-clé du poème, d'autant plus qu'elle livre l'intertexte fondamental, dont l'ode semble être une sorte d'exercice scolaire d'amplification – l'élogie de Properce II 2 (vers 3-5):

Cur haec in terris facies humana moratur ?
Juppiter, ignosco pristina furta tua.
Fulva coma est longaeque manus [...]

En effet, les leçons des manuscrits (*morari* et *desin*s*) ne permettent pas de construire syntaxiquement la phrase, à moins de comprendre *desino* dans le sens de *sino*, ce qui paraît invraisemblable: car si l'auteur de l'ode est un poète malhabile et peu inspiré, la correction de son latin n'est pas en doute¹¹. Les solutions de Soldati (*moraris* et *desinet*), imaginées à partir de la leçon *desines* du manuscrit de la Marciana (le seul à sa disposition, et malheureusement le moins bon de PS¹), sont ingénieuses mais un peu intrusives; en outre, son texte impose de prendre *moraris* dans un sens factitif transitif (“faire s'attarder”), possible mais quelque peu forcé, et qui n'est pas celui de l'hypotexte propriétien (*moratur* y est intransitif: “s'attarder”): à défaut d'être parfaitement satisfaisante, la solution la plus économique est sans doute de remplacer *desinis*, comme je le propose, par *dic sinis*, en plaçant l'impératif en incises¹².

¹¹ A l'exception peut-être du vers 17: *Choa* ne pouvant être qu'ablatif de moyen, il faut sous-entendre, un peu rudement d'un point de vue syntaxique, *veste*. Cf. par exemple Prop., I 2 (vers 1-2): «Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo / et tenues Coa veste movere sinus [...]».

¹² D'autres émendations sont naturellement possibles: initialement, j'avais pensé à *et sinis*, ou encore *hic sinis*; mais *dic sinis* paraît un peu plus vraisemblable d'un point de vue paléographique (par ailleurs, il faut admettre que la corruption remonterait à l'archétype, dans la mesure où la leçon *desin*s* se trouve dans les deux branches de la tradition).

2. Thématique, onomastique et organisation du recueil

Dionisotti avait déjà bien senti qu'App. 10, par sa tonalité, s'intégrait mal au *Parthenopeus*: il ajoutait à cette observation générale une remarque très pertinente sur le fait que le nom d'Ursa évoquait irrésistiblement, mais à contre-emploi, un personnage féminin licencieux de l'*Hermaphroditus*, le recueil obscène de Panormita¹³. On ne peut ici qu'abonder dans son sens: il paraît absolument invraisemblable que Pontano ait pu placer dans une section à part, précisément plus obscène et "beccadellienne" dans l'esprit, un poème entrant à ce point en contradiction non seulement avec la tonalité générale de cette section, mais encore avec l'œuvre de son ami et mentor. Enfin Dionisotti n'évoque même pas la remarque la plus évidente: que viendrait faire une Ursa dans un recueil qui ne mentionne que deux *puellae*, Cinnama et Fannia¹⁴ ?

L'autre élément structurel rendant improbable l'appartenance d'App. 10 à une version *antiquior* du *Parthenopeus* réside dans l'organisation même du recueil. En effet, dans la sous-famille PS¹ (la

¹³ Ursa est un des personnages féminins les plus récurrents de l'*Hermaphroditus*. Le plus souvent, Beccadelli en fait l'incarnation de l'inquiétante insatiabilité féminine (I. 5, I. 21), et il en donne une représentation grotesque et répugnante, dans la tradition médiévale misogyne et anti-idéalisante — femme phallique au clitoris démesuré (I. 8), vulve géante, castratrice (II. 7) et nauséabonde (II. 8), etc. Le plus célèbre poème du recueil, II. 37 («Ad libellum ut Florentinum lupanar adeat»), donne le nom d'Ursa à l'une des prostituées du bordel de Florence («deliciae fornicis Ursa», v. 24), qui doivent accueillir en grande pompe le recueil. Par ailleurs, même deux poèmes explicitement intitulés *Laus Aldae* (I. 18, II. 3) sont en réalité des éloges antiphrastiques (ainsi le dernier vers de I. 18 tourne en dérision, sur le mode scatologique, les clichés idéalisants de la poésie d'amour: «non cacat aut violas, si cacat, Alda cacat»).

¹⁴ Il faut évidemment mettre à part le cas de la longue "héroïde" I 3, explicitement indiquée comme «Philippi ad Faustinam epistola», et l'épigramme II 2 (d'ailleurs absente de la branche PS), là aussi explicitement titrée «Bophilus adulescens alloquitur Phiellam amicam». Dans les deux cas, le locuteur poétique est marqué comme différent de Pontano, et ces deux pièces sont donc étrangères à ce que l'ancienne critique aurait appelé "le roman de Cinnama" ou "de Fannia".

seule qui suggère l'attribution à Pontano), App. 10 se trouve, rappelons-le, après II 14, et avant l'échange Pannonius-Sagundinus. Cette place lui confère donc par force une dimension conclusive: outre qu'il paraît inconcevable que Pontano ait laissé une telle place de choix à un poème aussi faible (comme on en donnera plusieurs exemples *infra*), cela revient aussi et surtout à retirer sa place conclusive à un poème incontestablement majeur, l'épigramme II 14 sur la transformation du Sebeto en fleuve, dont les quatre derniers vers sont précisément là pour indiquer le titre du recueil:

Tempus erit, caros cum dicemus hymenæos,
 Ut sit iuncta tuo Parthenopea toro;
 Interea nostri nomen titulusque libelli
 Pignus polliciti muneris esto mei¹⁵.

*Viendra le temps, où nous dirons tes chères noces,
 Et comment Parthénope s'est unie à ta couche;
 D'ici là, que le nom et le titre de notre recueil
 Soient le gage de ce présent que j'ai promis.*

Et de fait, la pièce II 14 se trouve en position conclusive dans toutes les versions du *Parthenopeus* où on la trouve, c'est-à-dire dans tous les autres manuscrits de la deuxième version de 1457-8, ainsi que dans l'édition summontienne finale, à une seule exception près (certes notable), l'apographe de Parme¹⁶.

¹⁵ Ce dernier vers est celui de la tradition manuscrite dans son ensemble; l'édition summontienne a, de sens équivalent: «pro tibi promisso munere pignus erit».

¹⁶ Cette version présente en effet les pièces suivantes: *Parth.* I 1-29, II 1-3, II 14, II 4-6, II 8-13. Autrement dit, elle présente les pièces de l'édition summontienne à l'exception des 5 dernières pièces du livre I et de la petite épigramme II 7; pour le reste, il s'agit de l'ordre final excepté, précisément, le déplacement de II 14 entre II 3 et II 4. Il est possible que le copiste, Accolti, ait rédigé son texte d'après un manuscrit de travail de Pontano, qui ne reflétait pas l'ordre final du recueil — d'autant que la rédaction est datée avec certitude de 1496, soit avant l'ultime révision de l'œuvre.

3. Stylistique et métrique

Si App. 10, par son éloge impersonnel de la *castitas* et de la beauté d'Ursa, apparaît en décalage complet, sur le plan thématique, avec la sensualité débordante du *Parthenopous*, on a également le plus grand mal, à la seule lecture de l'ode, à reconnaître dans cette suite de platitudes et de formules empesées quoi que ce soit pouvant rappeler le style de Pontano, déjà très affirmé dans le *Parthenopous*: au contraire, le caractère convenu des idées poétiques comme la raideur de la versification évoquent bien davantage les *carmina* anonymes transmis par la branche PS, notamment le médiocre «Ut Phoebos veniente»¹⁷. Il semble ainsi peu vraisemblable que Pontano ait pu écrire, s'il avait voulu amplifier la *junctura* propertienne *longaeque manus*, un vers aussi plat que: «et manus longas digitosque longos.»

Mais il est possible d'appuyer cette impression générale par des données plus objectives: ainsi, l'auteur d'App. 10 utilise de nombreuses chevilles purement métriques, telles que l'adonique *nempe Diana* (v. 16). Or, si certains auteurs (notamment Pétrarque, mais aussi, dans une moindre mesure, Francesco Filelfo, Basinio da Parma, Marulle, Politien, et de nombreux autres) utilisent fréquemment cet adverbe *nempe*, Pontano, lui, ne l'utilise qu'une seule fois dans tout son corpus poétique, en *Eridanus*, I 32 (vers 1-2) – et encore est-ce sans doute dû à la volonté de marquer l'oralité dans un dialogue au style direct: «Dic age, dic, Syriana, deus quis curet amantes?» / «Nempe Amor.» «Ast odit quis deus?» «Odit Amor.»

Autre incongruité lexicale: au vers 9, l'auteur d'App. 10 utilise le mot *mamillas*, là où on aurait attendu le plus courant *papillas*. Chez Pontano, on trouve en effet 64 occurrences des différentes formes du mot *papillae*, contre seulement 2 pour *mamillae*; encore ces deux occurrences sont-elles à chercher dans un contexte très

¹⁷ Cf. *supra*, n. 10: un poème attribué à Giovanni Mario Filelfo uniquement par D'Orville 211. Je ne connais pas assez bien l'œuvre de ce poète, fils du plus célèbre Francesco, et de la même génération que Pontano, pour renforcer cette attribution par des critères stylistiques.

particulier, celui des *Nania* de la fin du livre II du *De amore conjugali*, où elles se réfèrent aux seins de Lisa, la nourrice de Lucio, le fils qu'il a eu avec son épouse Adriana: on peut donc en conclure que Pontano utilise exclusivement ce mot par référence à l'allaitement, et non de façon générique ou en contexte amoureux.

Le dernier élément plaidant contre l'attribution à Pontano d'App. 10 n'est pas le moindre, puisqu'il concerne directement la métrique de l'ode sapphique. L'ode sapphique grecque a d'abord été adaptée en latin par Catulle (*carmen* 11 et *carmen* 51), puis surtout par Horace, qui en a normalisé la métrique (quatrième syllabe nécessairement longue, césure majoritairement penthémimère), une tendance encore radicalisée par Stace (*Silves*, IV 7). L'ode sapphique est ensuite fréquemment employée dans la poésie tardo-antique (Ausone, Paulin de Nole, Prudence), notamment pour l'hymnique chrétienne, ce qui explique sa survivance très importante dans la poésie médiolatine. Sur le plan métrique, les poètes tardo-antiques suivent la normalisation d'Horace et de Stace, développant en outre le hiatus entre vers; ils lèguent donc aux poètes du Moyen-Âge et de la Renaissance la forme suivante, en un sens appauvrie ou en tout cas beaucoup plus contrainte sur le plan métrique: strophe autonome, quatrième pied long, césure systématiquement penthémimère, et hiatus de vers à vers (par opposition à la synaphie ou à la synalèphe de vers à vers qu'on trouve chez Catulle et Horace).

Jean-Louis Charlet¹⁸ a détecté deux grandes tendances dans la métrique de l'ode sapphique à la Renaissance: d'abord une

¹⁸ J.-L. Charlet, *Les mètres sapphiques et alcaïques de l'antiquité à l'époque humaniste*, «Faventia», 29 (2007), pp. 133-155. Il résume ainsi sa thèse: «L'étude des strophes sapphiques et alcaïques de leur création à leur utilisation dans la poésie latine humaniste italienne et chez quelques poètes ibériques et français du XVI^e siècle met en évidence deux tendances: d'une part des poètes ultraclassiques, plus proches de Stace que d'Horace (Quatrario, Baratella, Odo, Piccolomini, Filelfo, Landino, Cleofilo, Geraldini, Buonaccorsi, Acciarini, Pannonius, Poliziano, Cantalicio, Crinito,

école (majoritaire) qui prolonge l'héritage d'Horace tel que révisé par la poésie tardo-antique chrétienne; et à côté, ce qu'il appelle "l'école de Naples", représentée principalement par Pontano, Marulle et Sannazaro, qui revient à plus de liberté métrique – à la manière de Catulle et des modèles grecs. Pour Pontano, c'est dans la *Lyra* qu'il atteint la plus grande liberté métrique, mais dès les deux premières tentatives du *Parthenopeus* (I 7, qui remonte d'ailleurs à la toute première version de 1451, et I 12), il développe un goût manifeste pour l'expérimentation métrique, dans un retour éclatant à Catulle, par-delà le modèle horatien. Certes, l'auteur d'App. 10 et le jeune Pontano du *Parthenopeus* partagent des traits métriques hérités de l'ode tardo-antique, notamment le quatrième pied long et la généralisation du hiatus de vers à vers¹⁹. Mais là où ils diffèrent radicalement, c'est dans l'usage des césures. En effet, l'ode App. 10, sur 21 hendécasyllabes sapphiques, en présente 100% avec une césure penthémimère. À l'inverse, si Pontano place très majoritairement la césure au cinquième pied, il s'autorise aussi des variations notables: ainsi, 2 hendécasyllabes sapphiques sur 24 de I 7 (soit 8,3%) n'ont pas la césure cinquième, et 3 sur 39 dans I 12 (soit une proportion très proche: 7,7%). Or il s'agit là, à n'en pas douter, d'un choix esthétique revendiqué, puisque c'est dès le premier vers de la première ode sapphique du recueil, l'ode à la Nuit I 7, que Pontano refuse la césure cinquième: «Nox amoris conscia, quae furenti [...].»

De ce point de vue, il apparaît nettement que sur le plan métrique, l'auteur d'App. 10 et le Pontano du *Parthenopeus* appartiennent chacun à une "école" différente, selon les termes de Jean-Louis Charlet: là où Pontano commence déjà (à 22 ans à peine !)

Barbosa, Bourbon, Dolet); de l'autre, ceux qui, par delà Horace, reviennent à la liberté hellénique comme chez Catulle (Correr, Pontano, Sannazaro pour la strophe sapphique; Marullo et Macrin pour les deux, Dolet pour l'alcaïque)».

¹⁹ À noter cet autre trait non-classique de la métrique de Pontano: il s'autorise en de rares occasions le hiatus au sein du vers, cf. *Parth.*, I 7 (vers 21: «Tu quies rerum hominumque sola») et *Parth.*, I 12 (vers 15: «Maenalos aut parthenio in antro»).

à innover sur le plan des césures, préfigurant les audaces de la *Lyra*, l'auteur anonyme d'App. 10 s'inscrit pleinement dans cette veine "ultraclassique" qui reste majoritaire à la Renaissance.

4. Conclusion

Contrairement aux neuf premières pièces figurant dans l'*Appendice* de l'édition de Benedetto Soldati, App. 10 n'a jamais, selon toute vraisemblance, fait partie du *Parthenopeus*, et doit donc être exclue du corpus des œuvres de Pontano: c'est ce que suggèrent fortement l'analyse littéraire tout comme les sondages stylistiques et métriques; l'étude de la tradition manuscrite, elle, montre que seule l'une des deux sous-familles de la "branche PS" (elle-même apparentée à la famille plus large des manuscrits qui présentent la deuxième version de 1457-8), transmet la pièce comme pontanienne. Il faut donc faire l'hypothèse, pour cette sous-famille PS¹, d'une interpolation ayant modifié l'ordre des pièces, et placé l'ode à la fin d'une section pontanienne. Quant à savoir qui est l'auteur véritable de ce poème, je ne suis pas en mesure de donner une réponse certaine: mon analyse suggère un exercice de style, amplifiant sous forme d'ode sapphique un *conchetto* tiré d'une élégie de Properce, par un humaniste actif dans l'un des centres culturels de l'Italie du Nord.

