

Il ritratto della *Belle Ferronnière* di Leonardo da Vinci e l'epigramma di Antonio Tebaldeo*

Chrysa Damianaki**

Abstract. *This essay attempts a reappraisal of the content and form of a Latin epigram attributed to Antonio Tebaldeo. It is dedicated to a presumed portrait of Lucrezia Crivelli by Leonardo da Vinci which some critics have identified with the famous Leonardo portrait of the Belle Ferronnière datable to 1493-1494 (Paris, Louvre Museum, on loan at the Louvre in Abu Dhabi). As known, Tebaldeo's Latin text is handed down by two slightly different manuscripts: one appears in the Codex Atlanticus of the Biblioteca Ambrosiana (c. 456, formerly 167 recto-c) dated to the 1490s; the other, an early 16th-century apograph, is comprised in the section "pictura" of the Codex Ottobonianus 2860, c. 160r (Biblioteca Apostolica Vaticana). So far, neither version has properly been investigated, and this has prevented us from reaching a correct evaluation of Tebaldeo's epigram. In an earlier essay (still unpublished), I made an endeavor to evaluate both versions: this may provide us with some clues to the fortuna critica of the epigram from the late 15th century onwards. In the present abbreviated paper I shall briefly investigate both poems with regards to notions of Beauty and Nature. Leonardo's inventiveness, his ability to portray Crivelli's likeness and convey immortality to it through his art, are exalted in both versions. Literally speaking, Tebaldeo's epigram highly praises Lucrezia's beauty, being considered a great gift of Nature to her which, however, is doomed to perish as a consequence of time. Yet, Lucrezia's physique will remain ineffaceable thanks to Leonardo's pictorial art, thus becoming timeless. The essay briefly explores both concepts contained in Tebaldeo's epigram: that of immortal beauty created by art and considered a real and threatening challenge to Nature; and that of human beauty perpetuated through art; in this case, Leonardo's marvelous pictorial invention.*

Riassunto. *Il presente contributo propone un riesame del contenuto e della forma di un epigramma latino attribuito ad Antonio Tebaldeo e dedicato a un presunto ritratto di Lucrezia Crivelli dipinto da Leonardo, che qualche critico ha identificato nella celebre Belle Ferronnière, databile al 1493-1494 (Parigi, Louvre, in prestito al Louvre di Abu Dhabi). Come noto, il testo latino di Tebaldeo è trasmesso da due manoscritti con piccole differenze: uno nel Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana (f. 456, ex 167 recto-c), datato agli anni Novanta; l'altro, un apografo di inizio Cinquecento, è compreso nella sezione "pictura" del Codice Ottoboniano 2860, c. 160r (Biblioteca Apostolica Vaticana). Finora nessuna delle due versioni è stata adeguatamente studiata, e ciò ha impedito di giungere a una corretta valutazione dell'epigramma di Tebaldeo. In un precedente lavoro, tuttora inedito, avevo compiuto un tentativo di considerare entrambe le versioni: ciò può fornirci qualche elemento sulla fortuna critica dell'epigramma dalla fine del Quattrocento in poi. Nel presente saggio, versione ridotta del precedente, indagherò brevemente entrambi i componimenti in rapporto ai concetti di Bellezza e Natura. L'originalità di Leonardo, la sua abilità nel ritrarre le fattezze della Crivelli, infondendo in esse l'immortalità per mezzo della sua arte, sono esaltate in entrambe le versioni. Preso letteralmente, l'epigramma di Tebaldeo elogia grandemente la bellezza di Lucrezia, grande dono della Natura a lei che, tuttavia, è destinata comunque a morire a causa del trascorrere del tempo. Ma l'aspetto di Lucrezia rimarrà incorruttibile grazie all'arte pittorica di*

*Questo contributo è dedicato alla memoria di Carlo Dionisotti.

** Università del Salento, chrysa.damianaki@unisalento.it

Leonardo, diventando così eterno. Il saggio esplora in breve entrambi i concetti contenuti nell'epigramma di Tebaldeo: quello della bellezza immortale creata dall'arte e considerata una reale e spavalda sfida alla Natura; e quello della bellezza umana trasmessa dall'arte: in questo caso, dalla miracolosa invenzione pittorica di Leonardo.

Storia dell'epigramma



Fig. 1. Leonardo da Vinci, ritratto di una donna della corte milanese (*Belle Ferronnière*), Parigi, Museo del Louvre, 1493-1494 ca.

Il saggio prende le mosse dall'analisi di un epigramma attribuito ad Antonio Tebaldeo, dedicato presumibilmente al ritratto di Lucrezia Crivelli di Leonardo da Vinci, che la critica storico-artistica designa come la *Belle Ferronnière* (Parigi, Museo del Louvre, olio su legno di noce, 63x45 cm. inv. 778, ora in prestito al Louvre di Abu Dhabi) (fig. 1), un dipinto probabilmente eseguito dall'artista toscano tra il 1493-1494. Una datazione del ritratto è stata recentemente avanzata da Luke Syson sulla base degli elementi stilistici dell'opera¹, mentre la possibile identificazione della modella sarà proposta a cura della scrivente in un contributo di prossima pubblicazione.

¹ Cfr. L. SYSON, *The Rewards of Service. Leonardo da Vinci and the Duke of Milan*, in *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, catalogo della mostra, The National Gallery, London, 9/11/2011-5/2/2012, edited by Luke Syson with Larry Keith [*et alia*], London, National Gallery Company, 2011, pp. 13-53 a p. 39, si veda anche la scheda dello stesso autore (Ibidem, pp. 123-127). Cfr. pure P.C. MARANI, *Leonardo: una carriera di pittore*, apparati a cura di Pietro C. Marani, Edoardo Villata, Milano Federico Motta Editore, 1999 (ed edizioni successive), pp. 178-187, alle pp. 178-179, dove Marani propone una datazione del dipinto compresa tra il 1495-1498 (p. 181); mentre Edoardo Villata, in un altro contributo (*Leonardo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015), data l'opera tra il 1488 e il 1489 (p. 99).

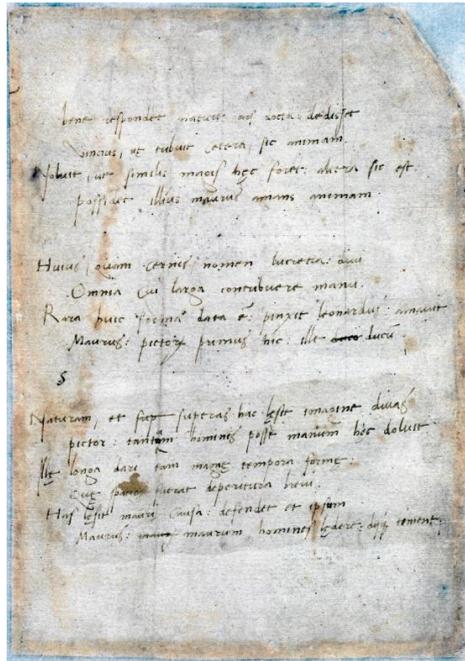


Fig. 2. *Codice Atlantico*, f. 456verso: epigramma attribuito ad Antonio Tebaldeo. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

L'epigramma è contenuto in due differenti manoscritti: nel verso dell'attuale foglio 456 (già 164 poi 167r.c.) del leonardesco *Codice Atlantico* della Biblioteca Ambrosiana di Milano, che risalirebbe alla fine degli anni Novanta del Quattrocento² (fig. 2), e nel recto della carta 160 del codice Ottoboniano Latino 2860 della Biblioteca Apostolica Vaticana della Città del Vaticano, un manoscritto apografo del secolo XVI, che, alla carta 160r, offre per l'appunto copie di epigrammi latini di Tebaldeo compresi nella sezione «pictura», fra i quali anche il nostro³. Il testo dell'epigramma latino, in eleganti distici elegiaci, è qui offerto per la prima volta in traduzione italiana⁴. Il nome di Lucrezia è presente soltanto nella versione contenuta nel *Codice Atlantico*:

² Cfr. A giudizio di Carlo Pedretti l'intero foglio risalirebbe al biennio 1499-1500: C. PEDRETTI, *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of Its Newly Restored Sheets*, s. I. (ma New York), Johnson reprint corp., Harcourt Brace Jovanovich publ., 1978, vol. I, pp. 214-215. La c. 456r (mm 165x236) contiene «colonnelli intervallati di mm 30. In alto figure dai contorni irregolari sovrapposte a quadrati, secondo la vicina didascalia, indicherebbero l'assenza di rapporto esatto tra le figure sovrapposte [...]»: cfr. LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, nella trascrizione critica di Augusto Marinoni, presentazione di Carlo Pedretti, Firenze, Giunti, 2000, tomo II, p. 854.

³ Cfr. avanti la nota 10.

⁴ Come è stato già anticipato, la traduzione italiana sia degli epigrammi contenuti nel *Codice Atlantico*, sia di quelli tramandati dal cod. Ottobon. Lat. 2860, è di Damiano Mevoli, che qui ringrazio

Codice Atlantico

<Ut> bene respondet natur<a>e ars docta, dedisset
 Vincius, ut tribuit cetera, sic animam.
 Noluit, ut similis magis haec foret; altera sic est.
 Possidet illius Maurus amans animam. 5
 Huius quam cernis nomen Lucretia, Divi
 omnia cui larga contribuere manu.
 Rara huic forma data est. Pinxit Leonardus, amavit
 Maurus; pictorum primus hic, ille ducum.
 Naturam et superas hac laesit imagine Divas
 pictor. Tantum hominis posse manum haec doluit. 10
 Illae longa dari tam magnae tempora formae,
 quae spacio fuerat deperitura brevi.
 Has laesit Mauri causa. Defendet et ipsum
 Maurus, Maurum homines laedere diique timent⁵.
 <Come> ben risponde alla natura l'arte del maestro, a lei, come
 attribui il resto, così da Vinci avrebbe potuto dare l'anima.
 Non volle, affinché questa fosse più somigliante; così è l'altra.
 Il Moro, suo amante, ne possiede l'anima.
 Lucrezia è il nome di questa, che vedi. Gli dei 5
 le concessero ogni cosa con mano generosa.
 A lei una rara bellezza fu data. L'ha dipinta Leonardo, l'amò

e che ha proposto (conformemente all'edizione di H. GRAF VON CALLEMBERG, *Leonardo da Vinci*, Leipzig, Friedrich Fleischer, 1834, p. 63) l'introduzione della virgola dopo «doluit» al v. 10. Si ricorda altresì che la prima traduzione in assoluto è quella inglese, riportata nel catalogo della mostra londinese dedicata a Leonardo. La traduzione inglese dell'epigramma è stata proposta da Luke Syson in *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, cit., p. 124 ed è altresì riproposta nel sito <http://www.discoveringdavinci.com/commissions/>: How well the master's art answers to nature. Da Vinci might have shown the / soul here, as he has rendered the rest. He did not, so that his picture might be the / greater likeness; for the soul of the original is possessed by II Moro, her lover. / This lady's name is Lucrezia, to whom the gods gave all things with lavish hand. / Beauty of form was given her: Leonardo painted her, II Moro loved her - one the / greatest of painters, the other of princes. / By this likeness the painter injured Nature and the goddesses on high. Nature / lamented that the hand of man could attain so much, the goddesses that immortality / should be bestowed on so fair a form, which ought to have perished. / For II Moro's sake Leonardo did the injury, and II Moro will protect him. Men / and gods alike fear to injure II Moro.

⁵ La trascrizione del testo è di Augusto Marinoni: cfr. LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, cit., tomo II, pp. 854-855. Marinoni afferma (p. 854) che l'epigramma latino fu pubblicato da Giovanni Galbiati (*Dizionario leonardesco* [...], Milano, Hoepli, 1939, p. 158), «il quale aggiunse una parola (*Ut*) all'inizio del primo verso, sia per completarlo colla sillaba mancante, sia perché lo spazio lasciato bianco dall'amanuense attesta la sua consapevolezza della lacuna. Il Galbiati rilevò pure la sgrammaticatura del dodicesimo verso (*Illae*). Nel ms. il dittongo è sempre rappresentato da una *e* con cediglia, la quale manca per svista nel primo verso». Galbiati definisce il passo latino «di scrittura non mancina», mentre la parola *tantam* del verso 10 è corretta «dalla stessa mano in *tantum*» (*Ibidem*, p. 158)

il Moro; l'uno, il principe dei pittori, l'altro, dei condottieri.
Con questa immagine il pittore offese le superne dee e la Natura.
Questa sì dolse che tanto potesse la mano dell'uomo, 10
che un lungo tempo era concesso a quella grande bellezza,
che era stata destinata in breve tempo a morire.
Per il Moro egli le offese. E il Moro lo
difenderà, il Moro temono uomini e dei.

Codice Ottoboniano Latino 2860⁶

Quam bene respondeat⁷ naturae ars docta, dedisset
Vincius, ut dederat cetera, sic animam.
Noluit ut similis magis haec foret, altera sic est
Possidet illius Maurus amans animam.
Rara huic forma data est, pinxit Leonardus, amavit 5
Maurus, pictorum primus hic, ille Ducum.
Naturam et superas hac lesit imagines Divas⁸
Pictor, tamen hominis posse manum, haec doluit.
Ille longa dari⁹ tam magnae tempora formae
Quae spacio fuerat deperitura brevi.
Has laesit Mauri causa, defendet et ipsum 10
Maurus, Maurum homines ledere, Dijque timent¹⁰.

⁶ Rispetto alla versione contenuta nel *Codice Atlantico* mancano i vv. 5-6, quei vv. che alluderebbero proprio al possibile ritratto di Lucrezia Crivelli.

⁷ *Respondeat*, invece di *respondet* altera la metrica del verso (esametro).

⁸ *Duidas* nel testo.

⁹ *daei* nel testo.

¹⁰ La copia del carme tebaldeano è tratta dal cod. *Ottoboniano Latino* 2860, c. 160r, posseduto dalla Biblioteca Apostolica Vaticana della Città del Vaticano, sezione «PICTURA», sezione che tramanda una serie di copie di epigrammi di Tebaldeo. Non è stato possibile individuare con precisione la mano dell'anonimo copista, ma sembra probabile che egli non conoscesse le regole della metrica latina (almeno da quel che si può evincere dal primo verso del carme con l'inserimento dell'errato *respondeat*). Nella trascrizione del testo è stato disciplinato l'uso della maiuscola secondo l'impiego moderno e così pure l'uso della *u* e della *v*; la diffusa nota tironiana (&) è stata sciolta in *et*, la ξ di *cetera* in *e* (v. 2); sono state inoltre risolte le seguenti abbreviazioni tachigrafiche: *q₃* in *que*, ~ in *n* di *timēt* in *timent* (entrambe le abbreviazioni sono al v. 11). Occorre ancora notare che l'anonimo trascrittore inserisce le lettere «b» «a» rispettivamente al di sopra delle parole «respondeat» e «naturae», a significare la loro inversione nella sintassi del primo verso, che resta pur sempre metricamente errato (per la significativa delucidazione ringrazio sia il dott. Paolo Vian, già responsabile della Sala Mss. della Bibl. Apostolica Vaticana, sia Damiano Mevoli). Uno studio più accurato del ms. Ottob. Lat. è invocato da A. CAMPANA, *Angelo Colocci conservatore ed editore di letteratura umanistica*, in IDEM, *Scritti*, a cura di Rino Avesani, Michele Feo, Enzo Pruccoli, I: *Ricerche medievali e umanistiche*, tomo secondo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 827-838, a p. 838.

I distici del *Codice Atlantico* celebrano Leonardo e il suo ritratto di Lucrezia, ma anche Ludovico il Moro. Dal loro contenuto si può evincere che essi siano stati composti quando il Moro era all'apice del potere, e al tempo in cui amava Lucrezia Crivelli, quindi in un arco di tempo compreso tra 1493 e il 1496. Nel 1497 muore infatti la di lui moglie Beatrice d'Este, ed ha inizio il crepuscolo del suo potere, e l'epigramma non potrebbe essere stato scritto dopo il 1500, anno dell'irreversibile declino del Moro.

Dal punto di vista letterario, gli epigrammi tebaldeani rendono omaggio al gran dono di bellezza che la Natura aveva fatto a Lucrezia, la quale beltà, come tutte le cose umane, era destinata a deperire con il trascorrere del tempo. Leonardo, invece, attraverso l'arte pittorica, ha reso inestinguibile la sua bellezza, rendendola immortale attraverso il ritratto pittorico. Dal punto di vista storico e, soprattutto, dall'ultima coppia di versi, s'intende che fu il Moro a commissionare tale ritratto a Leonardo, la qual cosa proverebbe che sia il ritratto, sia l'epigramma contenuto nel *Codice Atlantico* sono stati probabilmente realizzati a Milano proprio nel triennio sopra indicato. Inoltre, per il concetto della trasmigrazione delle anime degli amanti, evidenziato nel quarto verso «Possidet illius Maurus amans animam» («Il Moro, suo amante, ne possiede l'anima»), si poteva far riferimento a una dottrina diffusissima a cavallo dei secoli XV e XVI, codificata fra gli altri da Marsilio Ficino nel commento al *Simposio* di Platone (prima edizione latina nel 1469, rifatta poi dallo stesso Ficino nel 1475, mentre nel 1474 il filosofo toscano approntò una edizione italiana del testo platonico, edita postuma da Cosimo Bartoli nel 1544)¹¹.

Per quel che concerne invece i concetti della tangibile bellezza creata dall'Arte che sfida la Natura, e quello dell'Arte che rende immortale la deperibile bellezza umana, assimilati dai poeti del tempo di Tebaldeo, essi trovano riscontro negli antichi epigrammi dell'*Antologia Planudea*, edita a Firenze da Giano Lascaris nel 1494¹². È possibile che l'autore del nostro epigramma si rifaccia all'antichissimo *topos* dell'artista-demiurgo, che nella sua opera (pittura o scultura che sia), nel momento in cui rappresenta una figura, gareggia con la Natura (o con Dio), formando manufatti cui manca soltanto la vita (o l'anima). Un esempio potrebbe essere quello dell'epigramma di *Giuliano ex prefetto d'Egitto*: «Al vedere questa vacca di Mirone, forse esclamerai: "O la Natura è senza vita, o c'è vita nell'Arte"»¹³. Su questo *topos* torneranno nel

¹¹ Dopo aver consultato le edizioni italiane curate da Giuseppe Rensi (Lanciano, Carabba, 2009, ripr. facs. dell'ediz. Lanciano, Carabba, 1914) e da G. Ottaviano (Milano, Celuc, 1973), si è preferito rivolgersi, per il più accurato commento, a M. FICINE, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'Amour*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 65-125 (Orazioni IV e V, dedicate alla immortalità dell'anima, alla bellezza incorporea e all'amore dipinto: cfr. particolarmente pp. 89-92 e 109-111).

¹² Si veda l'*Anthologia Graeca Planudea*, a cura di Giano Lascaris, Firenze, Lorenzo de Alopa, 1494.

¹³ Cfr. *Antologia Palatina*, traduzione a cura di Mario Marzi, introduzione e note a cura di Fabrizio Conca, Torino, UTET, 2009, vol. II, pp. 602-603, num. 793: «Πόρτιν τήνδε Μύρωνος ἰδὼν τάχα τοῦτο βοήσεις· "ἢ Φύσις ἄπνοος ἐστὶ, ἢ ἔμπνοος ἔπλετο Τέχνη"». Una scelta di epigrammi, aventi come oggetto la Natura del mondo materiale e la *mimesis* artistica è presente nell' *Index to the*

Rinascimento anche altri artisti-poeti come Michelangelo (quest'ultimo, per esempio, nel famoso epigramma della *Notte: La Notte, che tu vedi in sì dolci atti*¹⁴) una quartina composta in realtà da Giovanni Strozzi per elogiare la maestria dell'artista, il quale gli rispose poi con raffinata ironia nell'epigramma *Caro m'è il sonno e più l'esser di sasso*¹⁵.

Il nesso tra i supposti versi tebaldeani e il ritratto della *Belle Ferronnière* è stato per la prima volta proposto da Pierre-Marie Gault de Saint Germain (1803)¹⁶, che avrebbe osservato il ritratto nel 1797, anno del suo ingresso nel Louvre, oppure qualche tempo dopo¹⁷. La sua opinione ha trovato eco, come abbiamo detto, in numerosi critici leonardiani. Considerando però le divergenze segnalate nei due codici, permane il forte dubbio sul destinatario di tale epigramma.

La storia dell'epigramma ha conosciuto nel corso del tempo alterne vicende e vari studiosi della letteratura italiana rinascimentale e numerosi critici leonardeschi, fin dai primi anni dell'Ottocento (Amoretti 1804), se ne sono occupati, supponendo che esso sia stato composto per il ritratto leonardesco poi nominato della *Belle Ferronnière*¹⁸. In

Anthologia Graeca: Anthologia Palatina and Planudea, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1990, fasc. 4: *Patageō-Ōps*, s.v. "Φύσις".

¹⁴ Cfr. M. BUONARROTI, *Rime e Lettere*, introduzione, testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani, 2016, pp. 31-32, 898 (con bibliografia e con vari riferimenti tratti sia dall'*Antologia Palatina*, sia dalla *Planudea*). Il tema della Natura che, sperimentando consegue la perfezione creativa, è presente nelle liriche di Michelangelo (*Silloge* 50, vv. 7-10, *Frammenti e Abbozzi* 7, vv. 3-6: Ivi, pp. 78, 382). Ringrazio Giorgio Masi per l'ausilio dato nel reperimento delle fonti michelangiolesche.

¹⁵ Ivi, pp. 33-34.

¹⁶ Si veda il *Traité de la peinture de Léonard de Vinci, précède de la Vie de l'auteur et du catalogue de ses ouvrages, avec des notes et observations* par Pierre-Marie Gault de Saint Germain [...], Nouvelle Édition, [...], Paris, Perlet, 1803, p. lxxix (N° XIV); ma cfr. pure POLIFILO (Luca Beltrami), "*Madonna Cecilia*" di Leonardo da Vinci, Miano, s.n.t. (ma Tip. U. Allegretti), p. 18. Non fu d'accordo con tale collegamento A. VENTURI, *Leonardo da Vinci pittore*, Bologna, Zanichelli, 1985, (rist. facs. dell'ediz. Bologna, Zanichelli, 1920), pp. 42-43, 149-150, 166-167; il quale respinse sia l'identificazione del supposto ritratto della Crivelli e di altre (Elisabetta Gonzaga, Beatrice d'Este) con la *Belle Ferronnière*, sia l'autografia leonardesca del dipinto (proponendo la paternità del Boltraffio), riportando infine il carne tebaldeano privo dell'ultimo distico, tratto dal *Codice Atlantico* e munito di bibliografia ragionata (Uzielli 1896 e Coppier 1912). Il rif. bibliografico di Venturi è segnalato in S. RITTER, *Baldassarre Oltrocchi e le sue memorie storiche sulla vita di Leonardo da Vinci*, cit., p. 55, nota 1.

¹⁷ Cfr. V. DELIEUVIN, M. EVENO, E. RAVAUD, *Sur la récente restauration de la Belle Ferronnière*, in *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, a cura di Pietro C. Marani, Rodolfo Maffei, Varese, Nomos Edizioni, 2016, pp. 143-154, a p. 143.

¹⁸ Carlo Amoretti pubblicò per la prima volta l'anonimo epigramma (in realtà sette distici elegiaci) dalla c. 164 (poi 167r.c. e attuale c. 456v) del *Codice Atlantico* di Leonardo da Vinci, associando il breve componimento latino al supposto ritratto leonardesco di Lucrezia Crivelli, che viene anche accostato alla *Belle Ferronnière* (in ciò rifacendosi all'opinione espressa da Pierre-Marie Gault de Saint Germain, si veda sopra la nota 16): cfr. L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, con le *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci* scritte da Carlo Amoretti, Milano, Dalla Società Tipografica De' Classici Italiani, 1804, pp. 39-40. Un'ampia recensione bibliografica sull'argomento è ora esibita in *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di Edoardo Villata, presentazione di Pietro C. Marani, Milano, Castello Sforzesco, 1999, pp. 106-107 (cfr. pure avanti la nota 35). Le origini del nome *Belle Ferronnière*

verità, i versi latini furono inclusi per la prima volta nelle sue *Memorie* settecentesche da Baldassarre Oltrocchi, che li ritenne erroneamente vergati da Pompeo Leoni e li attribuì a Bonino Mombrizio o a Francesco Tanzi, poeti latini lombardi del sec. XV¹⁹. Tuttavia, non abbiamo nessuna attendibile documentazione e dunque nessuna certezza che il ritratto per il quale è stato composto l'epigramma sia quello che è custodito nel citato museo della capitale francese (ma oggi in prestito, come si è anticipato, nell'Abu Dhabi Louvre); ed è altrettanto legittimo ipotizzare che si tratti di un ritratto leonardesco perduto o non ancora identificato. Questa ipotesi potrebbe essere avvalorata dalla conclusione drammatica del ducato del Moro nonché dal carattere avido di Lucrezia Crivelli, la quale, come scrive Malaguzzi Valeri, essendo «[...] nel 1500, incinta di un secondo figlio del Moro, essa dopo aver nascoste a Milano [...] immense ricchezze, fuggì a Mantova [...]. La buona marchesa [Isabella Gonzaga] pose a sua disposizione la rocca di Canneto, dove quella rimase molti anni co' suoi due figli [...]. È verosimilmente la stessa persona quella di Lucrezia Crivelli che, come trovò il Motta, morì a 70 anni, il 12 aprile 1534, in parrocchia di Santa Maria della Porta»²⁰.

Essendo dunque la Crivelli particolarmente desiderosa di beni materiali, ella avrebbe quasi certamente recato con sé a Mantova il ritratto dopo la sua fuga da Milano nel 1500²¹, consapevole del suo grande valore artistico. E stando alla testimonianza del Malaguzzi Valeri, ella portò con sé anche tutte le «immense ricchezze», cioè gli averi preziosi accumulati, mentre le altre sue sostanze, anche quelle immobili donate dal Moro, le recuperò subito dopo il 1500²². La Crivelli, dunque, non avrebbe lasciato il suo prezioso ritratto leonardesco nel castello sforzesco. Anche Cecilia Gallerani trovò altresì rifugio (sempre verso il 1500) presso Isabella Gonzaga a Mantova, la quale Cecilia, possedendo anch'ella un suo ritratto opera di Leonardo, lo aveva inviato a Mantova su richiesta di Isabella Gonzaga nel 1498, assai consapevole del valore

sono riassunte in C. VECCE, *Leonardo*, presentazione di Carlo Pedretti, Roma, Salerno Editrice, 2006^{2a}, pp. 164, 401.

¹⁹ Cfr. S. RITTER, *Baldassarre Oltrocchi e le sue memorie storiche sulla vita di Leonardo da Vinci*, Roma, P. Maglione e C. Strini, 1925, pp. 56-57, a p. 57; ma si veda anche P.C. MARANI, *Leonardo: una carriera di pittore*, cit., p. 205, nota 71.

²⁰ Cfr. F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1913, p. 517.

²¹ Scrive a tal proposito Malaguzzi Valeri: «Quando il turbine travolse Ludovico Sforza e la sua corte, la Gallerani e la Crivelli furono costrette a darsi alla fuga. Esse trovaron tuttavia protezione e aiuto nella mite Isabella Gonzaga. Benché la prima [Cecilia Gallerani] e il suo compiacente marito [Giovanni da Monastirolo] si fosser così abbruttiti negli stravizi – se si crede a uno storico – da non reggersi più in piedi. Isabella li protesse raccomandandoli agli invasori francesi e arrivando fino a vantare la virtù e i costumi di lei» (cfr. Ivi, p. 517). Sulla fuga presso Mantova della Gallerani e della Crivelli, a seguito della cattura del Moro, cfr. il *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti*, a cura di Giuseppe Pardi, Bologna, Zanichelli, 1933, p. 250, 4 (13 aprile 1500: notizie sulla prigionia del Moro).

²² Cfr. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, cit., p. 517. Sulla Crivelli si veda pure A. LUZIO, *Isabella d'Este e la corte sforzesca*, in «Archivio Storico Lombardo», vol. XV, Ser. 3 (1901), pp. 145-176 a p. 154.

artistico rivestito dall'opera e della genialità del pittore (come rivela la lettera che la stessa Gallerani inviò alla duchessa di Mantova da Milano il 29 aprile del 1498)²³.

Sarebbe perciò possibile dedurre che la Crivelli avesse preso con sé il suo ritratto a Mantova, e che questa opera fosse poi andata perduta o che non sia stata ancora individuata. Il ritratto invece della *Belle Ferronnière*, che raffigurerebbe anch'esso una donna di grande spicco della corte milanese, fu individuato in Francia, frutto forse del saccheggio francese delle dimore sforzesche milanesi nel 1499²⁴, oppure, molto probabilmente, giuntovi attraverso lo stesso Leonardo²⁵, che lo avrebbe portato con sé in Francia²⁶ e successivamente forse venduto a Francesco I nel 1518²⁷. Quello che è certo, invece, è che la *Belle Ferronnière* non era compresa fra i tre dipinti «tucti perfectissimi» presentati da Leonardo al Cardinale Luigi d'Aragona e al suo segretario Antonio De Beatis, durante la loro visita ad Amboise avvenuta il 10 ottobre 1517²⁸. Tuttavia nulla impedisce che il pittore, com'era molto probabile che accadesse, avesse

²³ Edita in MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, cit., p. 508. Il giudizio della Gallerani per Leonardo viene così espresso: «[...] et invero credo non se trova a lui uno paro» (Ivi). Isabella desiderava paragonare il ritratto della Gallerani con alcuni altri ritratti di Giovanni Bellini da lei posseduti: cfr. anche F. AMES-LEWIS, *Isabella & Leonardo. The Artistic Relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci 1500-1506*, New Haven and London, Yale University Press, 2012, pp. 22-23, 110-112, e Appendice: pp. 223-225 (dove è riprodotto il carteggio del 1498 tra Isabella e la Gallerani).

²⁴ Si può ipotizzare che Luigi XII, restando molto impressionato dalla qualità della pittura leonardesca e avendo inutilmente cercato di staccare l'affresco del *Cenacolo*, abbia compiuto altri furti di opere leonardesche. Per il tentativo di staccare l'affresco, riportato nella prima edizione delle *Vite* (1550), cfr. G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 1986, p. 550.

²⁵ Per l'abitudine leonardesca di recare con sé le sue opere d'arte cfr. T. KUSTODIEVA (scheda della *Madonna Litta*), in *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, cit., p. 224.

²⁶ La prima menzione quasi certa del ritratto leonardesco risale al 1642, quando il prete Pierre Dan lo descrive nel Castello di Fontainebleau: P. DAN, *Le Trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, Parigi, Sebastien Cramoisy, 1642, p. 135.

²⁷ Cfr. B. JESTAZ, *François I^{er}, Salai et les tableaux de Léonard*, in «Revue de l'Art», 126, 4 (1999), pp. 68-72; L. FAGNART, *Léonard de Vinci et d'autres. Artistes italiens au service de Françoise d'Angoulême (et del Louise de Savoie)*, in *Françoise I^{er} et Italie. L'Italia e Francesco I*, édité par C. Lastraioli et J.M. Le Gall (*et alia*), Turnhout, Brepols, 2018, pp. 235-245, alle pp. 235-236. È noto però che la collezione di Francesco I a Fontainebleau fu formata tra il 1525 e la fine degli anni Quaranta del XVI sec.: cfr. il catalogo di mostra *La Collection de François I^{er}. Musée du Louvre, Département des Peintures: Les dossiers du Département des Peintures*. Les Catalogue rédigé par J. Cox-Rearick. Préface de S. Béguin. Musée du Louvre, Parigi, Éditions des Musées Nationaux, 1972.

²⁸ Il segretario scrive in particolare di «tre quatri [dipinti], uno di certa donna firentina, facta di naturale, ad instantia del quondam magnifico Iuliano de Medici, l'altro di san Iohanne Baptista giovane, et uno de la Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo de sancta Anna, tucti perfectissimi», cioè la cosiddetta *Gioconda*, il *San Giovanni* e il gruppo della *Sant'Anna e la Madonna con il Bambino e l'agnellino*: cfr. VECCE, *La Biblioteca Perduta. I libri di Leonardo*, cit., p. 38. Il ritratto della *Belle Ferronnière* non era compreso tra i dipinti della proprietà di Gian Giacomo Caprotti (Salai) lasciati dopo la sua morte (1524): cfr. J. SHELL and G. SIRONI, *Salai and Leonardo's legacy*, in «The Burlington Magazine», vol. 133, no. 1055, Feb. 1991, pp. 95-108, a p. 96 e Appendice: pp. 106-108 (le carte della divisione della proprietà di Salai).

portato con sé il ritratto, forse non del tutto concluso (quindi non perfetto) e che comunque riguardava un periodo, quello della corte sforzesca, ormai trascorso.

L'epigramma attribuito al Tebaldeo e il suo accostamento al ritratto leonardesco

Della produzione epigrammatica latina di Antonio Tebaldeo (1462-1537) si conosce ancora poco, fatta eccezione per i benemeriti studi di Silvio Pasquazi, che nel 1966 (Firenze, Felice Le Monnier), pubblicò la seconda edizione dei *Poeti estensi del Rinascimento: con due appendici*, dove, alle pp. 19-86, esibì, senza traduzione italiana, numerosi *Carmina* di Antonio Tebaldeo, traendoli da vari mss. Pasquazi aveva anche evidenziato alcuni motivi della poesia di Tebaldeo a cavallo tra lirica volgare e latina, di stampo cortigiano, petrarchesco e umanistico insieme²⁹.

Esperto di lirici ferraresi del Rinascimento, Pasquazi editò molti epigrammi e componimenti latini di Tebaldeo, estraendoli dai mss. Vaticano Latino 3389 (chirografo di Tebaldeo), cc. 3-6, 9-10, 12, 14v, 17v, 18r, 19v, 20r-25r, 26v, 27r, 28v, 29-34, 35v, 36r-49r, 57, 62r-70r, 71-73, 75v, 79r, 80v, 88v, 96r-100r³⁰; dal ms. Estense latino 681 (α.T.9, 18) della Biblioteca Estense di Modena, cc. 28v, 21v [sic], 34r, 82v, 84v, 98r, 117r, 126r, 148r, 158r³¹; dal ms. I 395 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (cc. 4r, 7r, 11, 12r, 13-14, 19-20, 23v)³², e dal ms. I 434 sempre della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (senza indicazione delle cc.)³³.

Pasquazi considerò inoltre sei mss. (*recensio* comunque parziale), contenenti altri *Carmi* latini di Tebaldeo: il ms. I 434 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, i mss. *Vaticani latini* 2835 e 3353 della Biblioteca Apostolica Vaticana della Città del Vaticano, i mss. 846 (α O. 8, 18), 150 (α T. 6, 8) e 680 (α T. 9, 17) della Biblioteca Estense di Modena³⁴.

Tre degli epigrammi (in realtà sette distici elegiaci) attribuibili, come si vedrà meglio in seguito, al Tebaldeo, che qui interessano particolarmente, sarebbero quelli che la critica leonardesca ha spesso associato al supposto ritratto di *Lucrezia Crivelli*,

²⁹ Si vedano le rapide ma significative considerazioni critiche di S. PASQUAZI in *Poeti estensi del Rinascimento*, cit., pp. LXXXIX-XCI. Eccettuato lo studio già citato di Pasquazi, sulla lirica del Tebaldeo, si vedano anche le seguenti edizioni: *Lirici cortigiani del Quattrocento: il Chariteo, il Tebaldeo, l'Aquilano*, a cura di Alessandro Tortoreto (Milano, Leonardo, 1942, pp. 65-93 [*Opere d'amore*, in volgare]), A. TEBALDEO, *Rime*, introduzione a cura di Tania Basile e Jean-Jaques Marchand (Modena, Panini, 1989-1992, 3 voll.), nonché i contributi di G. TOURNOY, *Sisto IV, Fausto Andrelini e il Tebaldeo*, in *Un pontificato ed una città: Sisto IV (1471-1484)*, atti del Convegno, Roma, 3-7 dicembre 1984, a cura di Massimo Miglio [*et alia*], Roma, Nella Sede Dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1986, pp. 557-567 e di P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Baruffe e parodie. Equicola, Tebaldeo e un polimetro inedito*, in *Metafore di un pontificato: Giulio 2 (1503-1513)*, atti del convegno, Roma, 2-4 dicembre 2008, a cura di Flavia Cantatore [*et alia*], Roma, Roma nel Rinascimento, 2010, pp. 181-227, *passim*.

³⁰ Cfr. S. PASQUAZI, *Poeti estensi del Rinascimento*, cit., pp. LXVIII, 19-69.

³¹ Ivi, pp. 70-80.

³² Ivi, pp. 80-86.

³³ Ivi, p. 86.

³⁴ Ivi, p. LVII, nota 2.

identificata con la *Belle Ferronnière*³⁵ (fig. 1), e che Carlo Amoretti (come è stato già detto), per primo nel 1804, pubblicò adespoti dalla c. 164 (poi 167v.c. e attuale c. 456v) del *Codice Atlantico* di Leonardo da Vinci nel *Trattato della pittura* del celebre artista toscano³⁶. L'epigramma, senza nome di autore, fu perciò edito dall'Amoretti in latino e privo di traduzione italiana, e a tale riferimento bibliografico si è costantemente rifatta la critica artistica leonardesca dal Villata (1999), a Marani (1999), al Vecce (2006), al Ballarin (2010), e a Syson (2011),³⁷ accostando l'epigramma al dipinto leonardesco della *Belle Ferronnière*, e ipotizzando che si tratti forse del ritratto di Lucrezia Crivelli.

L'attribuzione dell'anonimo epigramma al Tebaldeo (fig. 2) è stata per la prima volta sostenuta da Giovanni Agosti in due suoi contributi³⁸, tuttavia pochi di notizie sul ms. *Ottoboniano latino* 2860, che tramanda gli epigrammi in questione; proprio per tale motivo, non sarebbe inutile fare chiarezza su di un aspetto che, una volta verificato, consentirebbe di proporre anche una possibile identificazione per la fantomatica *Belle Ferronnière*, oggetto di un mio studio attualmente in corso di svolgimento.

Alla testimonianza manoscritta e adespotata degli epigrammi già contenuti a c. 167v.c. del *Codice Atlantico* leonardesco, Giovanni Agosti, dopo il segnalato saggio del 1993³⁹, aggiunge quella tramandata dal ms. *Ottoboniano Latino* 2860, che, alla carta 160r (l'esatta ubicazione degli epigrammi di Tebaldeo è stata da me individuata in una diretta esplorazione del ms. presso la Biblioteca Apostolica Vaticana della Città

³⁵ Il testo dell'epigramma latino, privo di traduzione italiana (come accade per tutti gli studiosi che se ne sono occupati), è riproposto, unitamente ad una soddisfacente bibliografia sull'argomento fino al 1999, da Edoardo Villata in *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, cit., pp. 106-107. A ciò si aggiunga che l'epigramma del Tebaldeo è anche riportato integralmente da GRAF VON CALLEMBERG, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 63 (dove si pubblicano gli epigrammi latini di Tebaldeo senza traduzione e con la provvida introduzione della virgola dopo «doluit» al v. 10), da MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, cit., p. 514.

³⁶ Cfr. L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, con le *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci*, cit., p. 39, nota 1: «Nel Cod. Atlant. pag. 164 v'ha tre eleganti epigrammi inediti sul ritratto di Lucrezia Crivelli fatto da LIONARDO, che l'autore anonimo forse mandò al Pittor medesimo senza pubblicarli»; segue poi il testo latino degli epigrammi.

³⁷ Cfr., rispettivamente, *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, cit., p. 107; P.C. MARANI, *Leonardo una carriera di pittore*, cit., pp. 178-180, a p. 178; C. VECCE, *Leonardo*, cit., p. 164, che pubblica gli epigrammi (ma riportando per mero errore la c. 457v anziché la più corretta 456v), attribuendoli al Tebaldeo e rinviando a Uzielli (1872) e ad Agosti (1993); A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento: Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, con la collaborazione di Marialucia Menegatti, Barbara Maria Savy, tomo I, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2010, pp. 576-577; la scheda di SYSON in *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, cit., pp. 123-127, a p. 124.

³⁸ Agosti aveva rinvenuto una versione con varianti degli epigrammi tebaldeani (senza riportarne il testo completo) nel ms. *Ottoboniano latino* 2860, c. 160, della Bibl. Apostolica Vaticana, e non specificando se *r* o *v* (in realtà *r*): si vedano nell'ordine i rapidi accenni dello stesso G. AGOSTI, *Su Mantegna 2. (All'ingresso della "maniera moderna")*, in «Prospettiva», n. 72, ottobre 1993, pp. 66-82, alle pp. 71 e 81, nota 59; IDEM, *Scrittori che parlano di artisti*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, C.B. STREHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998 pp. 41-93, a p. 68, nota 83.

³⁹ Cfr. G. AGOSTI, *Su Mantegna 2. (All'ingresso della "maniera moderna")*, cit., pp. 71 e 81, nota 59.

del Vaticano), riporterebbe con «piccolissime varianti» (ma non sono indicate quali) la serie di epigrammi anonimi che compaiono alla c. 167^v del *Codice Atlantico* di Leonardo da Vinci⁴⁰. Agosti attribuisce l'epigramma in questione al Tebaldeo, perché il ms. vaticano sarebbe autografo di epigrammi tebaldeani, passato dalle mani del celebre umanista iesino Angelo Colocci (1464-1549), anche se l'autografia tebaldeana, essendo invece il ms. vaticano un codice miscelaneo apografo e scritto da più mani nel Cinquecento, rimane ancora tutta da provare.⁴¹ Risulta invece autografo del Tebaldeo il *Codice Vaticano Latino* 3389, consultato per l'occasione e già noto agli studiosi del poeta ferrarese⁴²; dal suo esame e dalla collazione effettuata con la grafia dell'epigramma tebaldeano contenuto sia nel *Codice Atlantico*, c. 456^v, sia nel *Codice Ottoboniano Latino* 2860, c. 160^r, è emerso che entrambi i testi non sono di mano di Tebaldeo; né tanto meno quello riportato nel *Codice Atlantico* è di mano di Leonardo.

Nel primo dei due suoi contributi, risalente al 1993, Agosti ringrazia Roberto Bartalini per avergli segnalato tali «sillogi tematiche di epigrammi», e dove «il posto di spicco nelle sezioni “de pictura” spetta proprio a Mantegna»⁴³, mentre a p. 81, nota 59, assegna l'epigramma al Tebaldeo, perché simile, come tipologia, a quelli del poeta ferrarese tramandati in altri codici della Biblioteca Apostolica Vaticana, rinviando all'*Iter Italicum* di P.O. Kristeller, vol. II, Leiden, Brill, 1967, pp. 361, 437⁴⁴. Nel

⁴⁰IDEM, *Scrittori che parlano di artisti*, cit., p. 68, nota 83.

⁴¹ Il cod. Ottoboniano Latino 2860 è un ms. apografo, scritto da più mani, del sec. XVI di cc. 198, appartenuto alla biblioteca privata dell'antiquario prussiano Philip de Stosch (1691-1757), che tramanda «Illustrium Poetarum Carmina Saeculi XV et XVI». Copie di epigrammi di Tebaldeo sono contenute alle cc. 159^r-172^v. La serie di distici latini che a noi interessa è contenuta alla c. 160^r, nella sezione intitolata «PICTVRA» e attribuita al Tebaldeo. Il ms. è descritto nell'«Inventario Galletti, sec. XVIII», consultato nella RR della Sala Manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana, s.i.p. (*ad codicem*), collocazione 387 2,2; ma si veda altresì *Iter Italicum* [...], compiled by Paul Oskar Kristeller Columbia University, vol. II: *Italy: Orvieto to Volterra, Vatican City*, London-Leiden, The Warburg Institute-E.J. Brill, 1967, p. 437.

⁴² Si leggano, per esempio, le considerazioni di S. PASQUAZI in *Poeti estensi del Rinascimento*, cit., pp. LXVIII-LXXIII e della coppia Basile-Marchand in TEBALDEO, *Rime*, cit., vol I, pp. 79-80. Il ms. Vat. Lat. 3389 è anche sommariamente descritto e inventariato nel cat. ms. *Inventarium Manuscriptorum Latinorum Bibliothecae Vaticanae*, tomus quartus, «Inventario Florio, sec. XVII», p. 345 (per l'occasione è stato consultato l'esemplare custodito nella RR della Sala Manoscritti della Bibl. Apostolica Vaticana, coll. 304). A c. 2^r compare la scritta, chirografa di Fulvio Orsini (1529-1600), «Poesie del Thebaldeo di mano / sua / Ful. Urs.» (che l'indicazione sia autografa dell'Orsini lo dimostra ampiamente il fac-simile della sua scrittura riportata in P. DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions a l'histoire des collections d'Italie et a l'étude de la Renaissance*, Paris, F. Vieweg Libraire Éditeur-E. Bouillon & E. Vieweg, Successeurs, 1887, p. 488 n.n., fac-simile VIII). Il ms. è altresì descritto nell'*Iter Italicum* [...], vol. II, cit., p. 362.

⁴³ Cfr. G. AGOSTI, *Su Mantegna 2. (All'ingresso della “maniera moderna”)*, cit., pp. 71 e 81, nota 59.

⁴⁴ Si veda *Iter Italicum* [...], vol. II, cit., p. 361. Si tratta, in particolare, dei codd. Vat. Lat. 3352 e 3353, entrambi cartacei del sec. XVI ed appartenuti al Colocci e poi all'erudito romano Fulvio Orsini. Sul Colocci collezionista di liriche del Tebaldeo e sull'Orsini, possessore, nella seconda metà del sec. XVI, di gran parte dei codici appartenuti al Colocci (inclusi i mss. tebaldeani), cfr. DE NOLHAC, op. cit., pp. 133-135, 182, 255, 257, 312. Sui mss. vaticani latini sopra menzionati si veda anche A. CAMPANA, *Angelo Colocci conservatore ed editore di letteratura umanistica*, cit., p. 837. I codd., in

contributo del 1998, a p. 68, nota 83, Agosti afferma che «con piccolissime varianti, alcuni di questi versi ricompaiono, con l'esplicita indicazione del nome del loro autore, a carta 160 del *Codice Ottoboniano Latino* 2860 della Biblioteca Vaticana». Le «piccolissime varianti», presenti nell'epigramma vaticano, che lo differenzierebbero da quello presente nel *Codice Atlantico*, non riportate, sarebbero invece sostanziali, al punto che se ne è resa necessaria la trascrizione.

Sempre nel suo contributo del 1998, e fuor di polemica naturalmente, Agosti rinvia, per la descrizione del ms. ottoboniano e per altre considerazioni sullo stesso codice, ad un saggio di Carlo Dionisotti⁴⁵, il quale però, tutto preso da una polemica bibliografica con Roberto Wise su Francesco Colonna, non descrive né il ms. in questione né parla di epigrammi tebaldeani, limitandosi invece ad augurare «buona fortuna a chi abbia o avrà spalle robuste abbastanza per tentare l'impresa di uno studio sulla struttura e sulle fonti di questo epigrammatario del Colocci», evocando a tal proposito la figura del «compianto Ludwig Bertalot»⁴⁶.

Conclusioni

In presenza di due versioni dell'epigramma tebaldeano per giunta non autografe (contenute nel *Codice Atlantico* e nel ms. vaticano), resta il dubbio sulla data effettiva in cui il supposto autore, forse Tebaldeo, avrebbe potuto vergare la prima versione dell'epigramma, per il momento indistinto. Non è stato infatti ancora rinvenuto l'archetipo tebaldeano del breve carme latino, considerate peraltro le scarse notizie biografiche in possesso sul poeta ferrarese, specie sui viaggi e sulle residenze durante la sua movimentata esistenza, dove manca il riferimento specifico ad un suo soggiorno milanese avvenuto nella seconda metà del Quattrocento⁴⁷.

prevalenza miscellanei di «Epigrammi Latini antichi, e moderni, raccolti dal Colotio», sono stati consultati senza tuttavia reperire gli epigrammi concernenti il dipinto leonardesco.

⁴⁵ Cfr. G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti*, cit., p. 68, nota 83.

⁴⁶ Cfr. C. DIONISOTTI, *Per Francesco Colonna*, in IDEM, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 77-80, a p. 78. Alla fine degli anni Ottanta del Novecento, quando incontravo Carlo Dionisotti alla British Library di Londra, egli mi parlava spesso dell'alto valore degli epigrammi di Tebaldeo, auspicando che qualche studioso potesse, prima o poi, mettere ordine nella sua intricata vicenda editoriale.

⁴⁷ Utili riferimenti sulla biografia del Tebaldeo, relativamente ai soggiorni mantovani, trentini e romani (con documenti) si ritrovano nel succinto studio di L. CODDÉ, *Notizie biografiche di Antonio Tebaldeo*, Rovigo, Antonio Minelli, 1845; ma si vedano anche F. D'ANCONA, *Pagine sparse di letteratura e di storia. Con appendice «Dal mio carteggio»*, Firenze, Sansoni, 1914^{2a}, pp. 119-136; G. DE LISA, *Un rimatore cortigiano del Quattrocento*, Salerno, Editore Raffaello Beraglia, 1928, pp. 9-13; G. BAROTTI, *Memorie storiche di letterati ferraresi*, volume primo, edizione seconda, In Ferrara Per gli Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1792, pp. 187-203 (rist. anast. Bologna, Forni, 1970 con il titolo G.A. BAROTTI, L. BAROTTI, G. BARUFFALDI, *Memorie storiche di letterati ferraresi*, vol. I); R. ROVERSI, *50 letterati ferraresi dal Quattrocento ad oggi*, prefazione Alessandro Roveri, Ferrara, Este Edition, 2013, pp. 20-21. Tebaldeo fu anche elogiato da Bernardo Bellincioni, poeta della corte milanese di Ludovico il Moro: si veda B. BELLINCIONI, *Le rime*, riscontrate sui manoscritti, emendate e annotate da Pietro Fanfani, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1878, pp. 179-180.

È lecito soltanto ipotizzare che se il distico «Huius quam cernis nomen Lucretia, / Divi omnia cui larga contribuere manu» fu scritto dal Tebaldeo, e non è stata invece (come è stato accennato) un'aggiunta posteriore e anonima nel *Codice Atlantico*⁴⁸, egli avrebbe potuto osservare il ritratto della Crivelli (ritratto non meglio identificato, forse andato perduto), verso la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, proprio presso la corte di Isabella Gonzaga, a Mantova; luogo in cui aveva trovato rifugio la Crivelli nel 1500 dopo la caduta del Moro⁴⁹, e dove è documentata la presenza di Tebaldeo dal 1496 fino al 1504 (con un breve intervallo tra la fine del 1498 e i primi mesi del 1499, quando egli fu al servizio del cardinale Ippolito d'Este⁵⁰). Se invece considerassimo che il *Codice Ottoboniano Latino* 2860, pur essendo apografo, non ha subito aggiunte o inserzioni, si potrebbe desumere che Tebaldeo avesse osservato, invece, il ritratto della Gallerani (*Dama con l'ermellino*, Museo Nazionale di Cracovia), noto per il suo pregio artistico non soltanto negli ambienti colti della corte sforzesca⁵¹, ma ben conosciuto anche da Isabella Gonzaga, la quale, il 26 aprile del 1498, richiese in prestito alla Gallerani il ritratto leonardesco, pur sapendo con molta probabilità (considerati gli stretti rapporti che ella aveva con la corte sforzesca, a seguito del matrimonio della sorella Beatrice con il Moro) dell'esistenza dell'altro ritratto leonardesco quello della cosiddetta *Belle Ferronnière*, eseguito certamente prima del 1498, rammentando il breve soggiorno mantovano della Gallerani e del marito, iniziatosi molto probabilmente nel 1500 e conclusosi dopo poco tempo, facendo rientro nella Milano occupata dai francesi⁵².

I distici latini del *Codice Atlantico*, che includono i due versi «Huius quam cernis nomen Lucretia, / Divi omnia cui larga contribuere manu» (che mancano nell'epigramma riportato dal *Codice Ottoboniano Latino* 2860), hanno fatto pensare a un ritratto di Lucrezia Crivelli eseguito da Leonardo, ma sorprende anche l'assenza dell'ultimo distico («Has laesit Mauri causa. Defendet et ipsum / Maurus, Maurum homines laedere diique

⁴⁸ È noto che esempi di scrittura non leonardesca, precedenti o posteriori alla costituzione del codice (per esempio dello stesso Leonardo, di Salai o di Melzi) sono presenti nel *Codice Atlantico*.

⁴⁹ Cfr. *Io son la volpe dolorosa: il ducato e la caduta di Ludovico il Moro settimo duca di Milano (1494-1500)*, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 24 febbraio-26 marzo 2000, a cura di Eleonora Saita, Milano, Comune, 2000, *passim*.

⁵⁰ Cfr. A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, introduzione di Giovanni Agosti, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005, pp. 108-110. Da notare che la Marchesa Isabella d'Este, già discepola del Tebaldeo a Ferrara, ricevette per la prima volta copie dei sonetti del poeta ferrarese il 30 maggio 1494 (si veda Ivi, pp. 105-106); e nel 1498, quando Iacopo Tebaldi, nipote del Tebaldeo, fece imprimere a Modena le rime sottratte al poeta, Isabella ricevette, dietro sua richiesta, sei copie del volume stampato e dedicato a lei (cfr. Ivi pp. 110-111). Dei rapporti di Tebaldeo con i Gonzaga scrive pure G. BAROTTI, *Memorie storiche di letterati ferraresi*, cit., p. 195.

⁵¹ Si consideri, per esempio, il noto sonetto di Bernardo Bellincioni «Di che t'adiri? A chi invidia hai Natura?», edito dall'Amoretti in L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, con le *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci*, cit. p. 38; ma cfr. pure B. BELLINCIONI, *Le rime*, riscontrate sui manoscritti, emendate e annotate da Pietro Fanfani, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1876, p. 72 (l'*incipit* del son. è tratto da quest'ultima ediz.).

⁵² Cfr. A. LUZIO, *Isabella d'Este e la corte sforzesca*, cit., pp. 153 ss.

timent») nelle trascrizioni Amoretti 1804 e Richter 1883⁵³, mentre Beltrami e Marinoni trascrivono l'epigramma nella sua interezza, compreso l'ultimo distico omesso⁵⁴. Nell'edizione Amoretti si tace sulla localizzazione del *Codice Atlantico*, al contrario di Richter che riferisce invece chiaramente di aver consultato tale ms. nella Biblioteca Ambrosiana di Milano⁵⁵. Pertanto il mistero della inclusione sia dei vv. 5-6 nel *Codice Atlantico*, così come l'aggiunta nelle edizioni Beltrami e Marinoni dei vv. 13-14, per chi scrive, resta insoluto. A meno che non si debba ipotizzare una sostituzione dell'intera c. 456 del *Codice Atlantico* (il verso della carta, che tramanda l'epigramma, parrebbe stilata da una sola mano con caratteri propri di una grafia antica, presumibilmente tardorinascimentale)⁵⁶, avvenuta tra il 1883 (anno della prima edizione dei *Literary Works of Leonardo Da Vinci*, curati da Jean Paul Richter) e il 1939 (anno della pubblicazione del *Dizionario leonardesco* di Giovanni Galbiati, Prefetto della Biblioteca Ambrosiana)⁵⁷, considerando quanto scritto da Oltrocchi nelle sue *Memorie*⁵⁸ e che altresì l'intero epigramma latino non è compreso nella prima edizione completa del *Trattato della pittura* leonardesco, edito da Raffaele du Fresne nel 1651⁵⁹.

Resta infine l'incertezza sulla effettiva data di composizione del testo latino⁶⁰, tenuto conto, come si è già riferito, che non è stato ancora identificato l'archetipo e per giunta l'autografo dell'epigramma. Sono state comunque avviate delle ricerche comparative tra vari manoscritti ed edizioni a stampa di sillogi poetiche del poeta

⁵³ Cfr., rispettivamente, L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, con le *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci*, cit., p. 39; *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled & edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883, vol. II, pp. 466-467 (in nota, a p. 467, Richter nota: «These three epigrams on the portrait of Lucrezia Crivelli, a picture by Leonardo which must have been lost at a very early date, seem to have been dedicated to Leonardo by the poet. Leonardo used the reverse of the sheet for notes on geometry»); il carme latino è riportato nella terza edizione (che riproduce in realtà la seconda edizione del 1939) dei *Literary Works of Leonardo da Vinci* di Richter (New York, Phaidon 1970^{3a}, vol. II, p. 387). Nella quarta edizione dell'opera (commentary by Carlo Pedretti, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1977), Pedretti (vol. II, pp. 386-387) esamina, pur senza riportarlo, il carme latino, offrendo a p. 386 una bibliografia sull'argomento concernente studi di Beltrami, di Galbiati e di MacCurdy, denunciando l'omissione del distico finale sia in Amoretti, sia in Richter (distico integrato, come si è già detto sopra, da Baldassarre Oltrocchi), non propone alcuna soluzione e data inoltre il possibile ritratto a dopo il 1497.

⁵⁴ Cfr., rispettivamente, L. BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, in ordine cronologico, Milano, Fratelli Treves, 1919, pp. 201-211; LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, cit., tomo. II, pp. 854-855, a p. 855.

⁵⁵ Si vedano, rispettivamente, L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, con le *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci*, cit., p. 39; *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, cit., vol. I (ediz. del 1970), p. 109.

⁵⁶ Questo è il responso della dott.a Claudia Montuschi, paleografa e attuale responsabile della Sala Ms. della Bibl. Vaticana, alla quale ho sottoposto una riproduzione fotografica dell'epigramma in questione.

⁵⁷ Cfr. sopra le note 5 (Galbiati) e 53 (Richter).

⁵⁸ Si veda sopra la nota 19

⁵⁹ Cfr. il *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaele du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, In Parigi, Appresso Giacomo Langlois [...], 1651.

⁶⁰ Anche se Pedretti (*The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci*, cit., vol. I, pp. 214-215) data l'intero foglio 456 del *Codice Atlantico* sul finire del sec. XV e l'inizio del sec. XVI (cfr. sopra la nota 2).

ferrarese. Per l'occasione sono stati esplorati, senza alcun esito circa l'individuazione del carne in questione, i codici *Vaticani Latini* 2835⁶¹, 3352 e 3353 (di cui si è già parlato) della Biblioteca Apostolica Vaticana, nonché varie edizioni a stampa di opere in volgare del Tebaldeo⁶², come: *Opere*, In Modena, Per Dionysio Bertocho, 1499; *Opere del Thebaldeo da Ferrara* [...], [Venezia, Christophorus de Pensis, de Mandello, del 1500 o più tardi]; *Sonetti: Capituli: et Egloghe Del Prestantissimo M. Antonio Thebaldeo*, Novamente impresse co(n) Limatissima Castigatione Anno 1515 [Milano, Io. Iacomo e frat. De Legnano, 1515]; *Stantie nove de messer Antonio Thibaldeo*, Venetia, Per Nicolò Zoppino e Vincentio Compagno, 1522, cc. B1r-D1v.

La risultanza negativa dell'esplorazione segnalerebbe lo scarso interesse del Tebaldeo (ammettendolo come l'autore dell'epigramma) per questi suoi rari distici latini, quasi certamente dettati dalle circostanze (la sua presenza a Mantova, l'attrazione per la pittura leonardesca) e forse dimenticati nel profluvio di altri suoi testi latini, senz'altro più attuali di quelli legati ad un ritratto leonardesco coinvolto nelle vicissitudini della casata degli Sforza di Milano. In conclusione, desta ancora perplessità, come si è ampiamente discusso, il riferimento ad un ritratto di Lucrezia (versi 5-6 dell'epigramma trascritto nel *Codice Atlantico*, c. 456v: «Huius quam cernis nomen Lucretia, Divi / omnia cui larga contribuere manu»), che non figura invece nella versione del testo latino contenuta nel manoscritto vaticano, l'*Ottoboniano Latino* 2860, c. 160r, dove si allude genericamente ad una amante non meglio specificata del Moro: forse la colta Gallerani⁶³? Se si avvalorasse la paternità tebaldeana dell'epigramma e, di conseguenza, la sua cronologia tardo quattrocentesca o protocinquecentesca, l'aggiunta dei versi 5-6 nel testo del *Codice Atlantico* testimonierebbe probabilmente di una interpolazione dell'originario testo di Tebaldeo, avvenuto per mano di altro sconosciuto autore in un tempo successivo per glorificare un ritratto leonardesco non ancora individuato o forse andato perduto.

⁶¹ Il ms. è un cod. misc. cartaceo del sec. XVI, di cc. 271, contenente copie di carmina latini di Tebaldeo e di altri autori (Battista Ariosto, Andrea Bresciano). Per la sua descrizione si rinvia al già cit. cat. ms. *Inventarium Manuscriptorum Latinorum Bibliothecae Vaticanae*, tomus quartus, pp. 190-191, «Inventario Florio, sec. XVII», consultato nella RR della Sala Manoscritti della Bibl. Apostolica Vaticana, pp. 190-191 (coll. 304). Il ms. non è descritto nell'*Iter Italicum* [...], vol. II, cit., p. 314.

⁶² Sembrano infatti mancare edizioni a stampa di opere latine del Tebaldeo.

⁶³ L'intelligente e istruita Cecilia Gallerani divenne nell'età matura una donna molto colta, come attesta, tra gli altri, il novelliere Matteo Bandello (1485-1561), che nelle sue *Novelle*, non disdegna di definirla addirittura «moderna Safo»: «Ma come posso tacere la moderna Safo, la signora Cecilia Gallerana contessa Bergamina, che oltre la lingua latina, così leggiadramente versi in idioma italiano compone?» (*Lettera dedicatoria della Novella XIX della Quarta Parte*) in M. BANDELLO, *La quarta parte de le novelle*, a cura di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, p. 134.