

**Le copie ovvero le versioni de “La Gioconda” a confronto: valutazione storico-artistica e diagnostico-analitica**

**Salvatore Lorusso**

*Dipartimento di Beni Culturali*

*Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Ravenna, Italia*

**Andrea Natali**

*Dipartimento di Beni Culturali*

*Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Ravenna, Italia*

Parole chiave: “Monna Lisa”, versioni, copie

**1. Premessa**

*In un precedente lavoro [1] lo studio, condotto mediante l'analisi stilistica e diagnostico-analitico, ha accertato che il dipinto ad olio su tela “Gioconda con colonne” facente parte di una collezione privata in un museo di San Pietroburgo (Figura 1), era una copia dell'opera “La Gioconda” di Leonardo al Louvre (Figura 2), riconducibile ad un periodo compreso fra il 1590 e il 1660. Si è fatta presente, d'altra parte, la buona fattura, la leggibilità e l'espressività promananti dall'opera, la cui esecuzione è presumibilmente di derivazione nordica, in particolare tedesco-fiamminga.*



*Figura 1. Fotografia nel visibile del dipinto “Gioconda con colonne” – San Pietroburgo (Olio su tela – 63,2 x 85,2 cm)*



Figura 2. “La Gioconda” del Louvre

Più in particolare, vista l'importanza del soggetto, che riprende la ben nota opera di Leonardo, la risultanza a cui si è pervenuti definendo il suddetto dipinto copia dell'originale, ha tenuto presente, dal punto di vista metodologico, la stessa sequenza di indagini eseguite nel 2004 su “La Gioconda” conservata al Louvre dal “Centro di Ricerca e Restauro dei Musei di Francia” in studi raccolti nel compendio “Au coeur de La Joconde – Leonardo da Vinci décodé”. Questa sequenza di indagini – che avevano come obiettivo non certo l'autenticazione – è stata completata con quelle indicate dalla National Gallery di Londra permettendo in tal maniera il confronto con altre opere eseguite da Leonardo [2-3].

L'impiego delle metodologie scientifiche ha così permesso di fornire una risposta affidabile nel confronto con quanto riportato dagli studiosi.

Nel presente lavoro vengono prese in esame e sottoposte ad un confronto alcune delle numerose opere raffiguranti lo stesso soggetto scelte opportunamente sulla base di una qualità artistica riconosciuta ed usufruendo di una serie di dati tecnici forniti da analisi diagnostico-analitiche effettuate da vari laboratori.

Tale confronto non ha soltanto lo scopo di evidenziare la specifica presenza delle colonne nel dipinto già oggetto di indagine, ma ha anche l'intento di far presente come, a seguito di una spiccata e diffusa attrattiva esercitata nel corso del tempo dall'unicum leonardesco su diversi autori, le varie opere, ancorché di buona fattura, presentino comunque alcune significative differenze e particolarità nella realizzazione iconografica e/o tecnica.

## 2. Le copie de “La Gioconda”

Esistono molte copie de “La Gioconda”: alcune di buona fattura, altre meno. Fra quelle degne di nota si includono gli esemplari conservati all'Hermitage di San Pietroburgo, alla Walker Art Gallery di Liverpool, la copia privata conosciuta come la ‘Vernon Gioconda’ negli Stati Uniti, una copia della collezione del conte di Wemyss nel Regno Unito e un'altra a Salisburgo. Significativa è “La Gioconda” detta di

*Isleworth – di cui si tratterà in seguito – che ritrae tra le colonne una figura più giovane ma in una posa assai simile a quella del Louvre. Tale dipinto è attualmente oggetto di studio da parte della comunità scientifica, in quanto si ritiene che potrebbe trattarsi di un'altra versione autografa del Maestro, dalla quale altre copie hanno preso spunto. Vi sono infatti copie con un paesaggio simile a quello della versione di Isleworth, oltre a quella di Oslo, che sono attribuite a Joos van Cleve, Gabriel Ferrier e altri autori. Interessanti sono anche le copie presenti nella Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, nella Collezione Luchner ad Innsbruck, e al Musée des Beaux-Arts a Tours.*

*Nel 1952, in occasione del 500° anniversario della nascita di Leonardo, un conteggio ufficiale ha identificato 61 variazioni [4].*

*E, comunque, probabile che altre copie si siano aggiunte nel corso degli anni.*

*D'altra parte, come è noto, numerosi sono gli studi effettuati sulle opere leonardesche: sulle caratteristiche peculiari del maestro, sulla sua pennellata, sulla composizione, sulla struttura. Il grado di innovazione, che contraddistingue la sua opera, è il risultato del suo straordinario talento, lodato da poeti e scrittori dell'epoca, da cui peraltro deriva l'unicità della sua produzione [5].*

*Ne consegue che fra le varie copie, mediante una accurata ricerca archivistica e bibliografica, è stato possibile raccogliere dati solo di 13 copie: per alcune, solo pochi dati tecnici e storici, per altre, invece, è stato possibile riportare studi più approfonditi [6].*

*Al fine di sottolineare le differenze e le analogie nella produzione delle varie copie de "La Gioconda", si è ritenuto interessante prendere in esame 3 casi di studio: "La Gioconda" del Prado, "La Gioconda" di Reynolds ed infine la versione di Isleworth. Quest'ultima è ritenuta da alcuni studiosi, appunto, una versione giovane di Leonardo ossia un originale del maestro realizzato in precedenza rispetto a quello del Louvre.*

*Tre casi molto diversi tra loro che, proprio per le loro differenze, ci forniscono un significativo, ancorché non esaustivo, quadro informativo di tale produzione.*

### **3. "La Gioconda" del Prado**

#### **3.1. Anamnesi storica**

*"La Gioconda" del Prado di Madrid (figura 3), è un dipinto ad olio su tavola eseguito probabilmente all'inizio del XVI secolo.*



Figura 3. "La Gioconda" del Prado

Si fa riferimento per la prima volta a questo interessante ritratto nell'inventario del 1666 della Galleria del Mediodia dell'Alcazar come 'mujer de mano de Leonardo Abinca'. Il dipinto differisce sorprendentemente dalle altre copie.

Esso è stato oggetto di un importante restauro nel gennaio 2012. I risultati hanno portato al disvelamento dello sfondo nero sotto cui si nascondevano un paesaggio e un parapetto fiancheggiato da basi di colonne simili a quelle de "La Gioconda" del Louvre. Mediante la riflettografia infrarossa si è evidenziata la somiglianza del disegno preparatorio della copia con il ritratto del Louvre. Questi risultati, assieme all'ottimo stato di conservazione, mostrano i colori originali del dipinto del Prado. Tuttavia, non ci sono prove concrete che Leonardo stesso avesse utilizzato una tavolozza simile per la versione oggi al Louvre. I due ritratti, quindi, sono molto diversi e sono stati eseguiti su pannelli di legno prelevati da diversi tipi di alberi.

Informazioni fornite dal Museo del Prado, nel 2010, hanno suffragato la convinzione che il ritratto probabilmente fosse stato eseguito prima che Leonardo lasciasse l'Italia per la Francia, il che starebbe a significare che la sua esecuzione potrebbe essere avvenuta a Roma all'incirca nel 1516. In realtà non c'è mai stata alcuna ipotesi che la copia del Prado fosse stata dipinta da Leonardo. Bruno Mottin, conservatore capo presso il Centro di Ricerche e Restauro dei Musei di Francia, ha ipotizzato che il dipinto potesse essere attribuito ad uno degli apprendisti preferiti di Leonardo, per esempio Salai o Melzi. Ma è pur vero che né Salai possedeva il talento per dipingere un ritratto vivido come questo, né Melzi avrebbe potuto eseguirlo avendo solo 15 anni quando incontrò Leonardo nel 1506 e, quindi, insufficiente esperienza per dipingere questa copia. D'altra parte, se si ipotizza che il dipinto è opera del Melzi ormai formatosi e divenuto artista completo, esso sarebbe da ricondurre ad alcuni anni dopo la morte di Leonardo. Un'ulteriore teoria è che il dipinto sia stato eseguito da uno degli allievi spagnoli di Leonardo: in tal caso il dipinto potrebbe essere stato completato in Spagna. Un'altra teoria sulla collocazione attuale dell'opera è che il dipinto sia stato preso dagli spagnoli quando saccheggiarono Roma nel 1527.

Tuttavia, in un comunicato stampa emesso dal Prado nel febbraio del 2012, si dichiara che: "A seguito della riscoperta, la copia de "La Gioconda" al Museo del Prado, è stata confermata come opera di uno degli allievi di Leonardo o seguaci di lavoro nel suo studio, eseguita contemporaneamente all'originale, non solo, è stata confermata come la più antica copia conosciuta di questa immagine enigmatica, acquisendo inoltre anche una notevole importanza per il suo potenziale nel gettare più luce sulla pittura del Louvre."

I conservatori del Louvre, quasi nello stesso periodo, hanno annunciato la ri-datazione della loro 'Gioconda' al periodo 1503-1519. La ragione di questa decisione non è chiara. Certo, se, come hanno teorizzato gli studiosi del Prado, la copia in Spagna è stata dipinta da qualcuno che "... seduto accanto a Leonardo da Vinci, cercava di duplicare ogni sua pennellata", allora questo artista avrebbe dovuto essere sempre insieme con Leonardo per 16 anni, mentre in realtà il maestro alternava il lavoro ai continui viaggi da Firenze a Milano, da Roma in Francia, e solo raramente metteva mano alla pittura: questo è alquanto inverosimile.

Inoltre, è noto che Leonardo aveva subito gli effetti di un ictus già nel 1514, mentre era a Roma. Quando ricevette la visita del cardinale Luigi d'Aragona nel 1517, il segretario del cardinale e diarista, il canonico Antonio de Beatis, riferì che "... nulla di buono può essere previsto dal suo pennello siccome soffre di paralisi nella mano destra". Leonardo era noto per essere fondamentalmente mancino, ma a quel tempo aveva più di 65 anni, e, ovviamente, era debilitato. Inoltre, de Beatis riferì che il ritratto della "donna fiorentina", il dipinto ormai considerato "La Gioconda" del Louvre, era "tutto perfetto", ossia completamente finito. Tutti questi rapporti documentati precluderebbero il completamento della 'versione del Louvre' nell'anno della morte di Leonardo, nel 1519.

Forse l'argomento principale che evidenzia la non contemporaneità della copia del Prado con la Gioconda del Louvre, è che le due donne sono fisicamente diverse: il soggetto del Prado è significativamente più giovane, con un aspetto più robusto, l'acconciatura è più complicata ed arricciata e le dita della mano destra, splendidamente rese, sono più sottili e più allungate de "La Gioconda" parigina. Anche se qualitativamente la resa relativa al motivo del ricamo risulta semplificata, è chiaro che per eseguire il viso, le mani e gli indumenti con particolare finezza, sarebbe stata necessaria una maggiore esperienza rispetto a quella di un semplice allievo.

*Il paesaggio è in qualche modo incompiuto e riproduce alcuni degli strati intermedi del paesaggio originale di Leonardo, come rivela l'infrarosso dell'originale. Questo suggerisce che il copista abbia smesso di lavorare prima che l'originale fosse finito. Leonardo poi continuò a lavorare alla sua versione originale ma questa rimase incompleta [7-8].*

### **3.2. Indagini analitico-diagnostiche**

*Le indagini su “La Gioconda del Prado” sono state effettuate, in collaborazione fra i musei del Prado e del Louvre nel febbraio 2012, con lo scopo di accertare, distinguere e descrivere i materiali costitutivi, evidenziare i procedimenti compositivi originali e quelli conservativi. Gli interventi di restauro sono stati numerosi e invasivi nel corso dei secoli, fino al trasporto della pittura dal supporto ligneo a quello tessile [9]. Le analisi eseguite nel corso dell'ultimo restauro hanno portato alla riscoperta dell'aspetto originale del dipinto, cosa estremamente importante per rendersi conto della metodologia con cui veniva resa la luce, nella bottega di Leonardo (figura 4). Questa è la più importante copia della Gioconda conosciuta oggi.*



Figura 4. “La Gioconda” del Prado: prima e dopo il restauro

*La comparazione dell'opera del Prado con quella del Louvre e le documentazioni tecniche relative hanno inoltre contribuito a comprendere meglio il dipinto del Louvre e a completare la sequenza delle fasi di esecuzione conosciute. La maggiore risoluzione delle immagini, prodotte durante le indagini sulla copia del Prado, ha rivelato caratteristiche dell'originale che erano precedentemente rimaste inosservate. Inoltre, i dati risultanti dall'indagine comparativa delle due opere confermano ciò che già si sapeva sul modo in cui operava la bottega di Leonardo, descritto da Martin Kemp nella sua ricerca sulle versioni esistenti della “Madonna dei Fusi” (Madonna of the Yarnwinder), ma già indicato in una lettera di Fra Pietro di Novellara a Isabella d'Este dopo che il primo aveva visitato la bottega di Leonardo. Nella sua lettera Fra Pietro dichiara di aver visto due apprendisti dipingere delle copie mentre il Maestro era estremamente occupato.*

*L'esistenza di un paesaggio dietro lo sfondo nero era stata rivelata mediante la riflettografia ad infrarossi e l'esame della superficie in luce radente prima dell'inizio del restauro. Ciò era stato successivamente confermato da un esame ai raggi x. Nonostante queste prove, è stato necessario determinare se l'aggiunta della sostanza nera fosse successiva al completamento del dipinto e, in tal caso, se avesse comportato qualche danno su di esso [7].*

Più in particolare il fondo scuro si è rivelato una riverniciatura effettuata non prima del 1750 con olio di semi di lino come legante.

Il paesaggio, sottostante alla verniciatura di colore scuro, era ben conservato ma non completamente finito, il che può aver costituito una delle ragioni per cui venne coperto. Uno strato organico, probabilmente una lacca, rivelato tra lo sfondo e la pittura sovrastante, ha permesso di mantenere i due strati separati. Questa informazione assieme ai test di solubilità ha supportato la decisione di rimuovere lo strato di sovrappittura nera che non aveva niente a che fare con l'originale concezione del dipinto. Il paesaggio recuperato è conforme alla gamma cromatica e alle forme dei paesaggi evanescenti di Leonardo, a parte le ovvie differenze nella qualità pittorica: ad esempio la roccia presente nella zona delle montagne, che si trova a destra della figura, è uguale a quella presente nel disegno autografo di Leonardo conservato nella Royal Collection, Windsor (ca.1510-15).

Per quanto riguarda il supporto, l'opera è stata realizzata su un pannello di legno di noce, che era un supporto abitualmente usato da Leonardo e dal suo circolo milanese, come si evidenzia ne "La dama con l'ermellino", "La Belle Ferronière" e "San Giovanni Battista" [9-10].

La preparazione della tavola non ha il tradizionale substrato in gesso. Ha invece una doppia preparazione (uno strato interno più arancio ed uno esterno più bianco) principalmente fatta di bianco di piombo. I risultati, pubblicati nel numero 32 del bollettino tecnico della National Gallery sui test svolti su altri lavori di Leonardo, come "La dama con l'ermellino" e "La Belle Ferronière", mostrano che, per quanto inusuale, questo tipo di preparazione era usato nella bottega di Leonardo quando il supporto era in legno di noce [3, 9-10].

Infine, l'utilizzo di lapislazzuli per ottenere un pigmento blu, molto costoso, importato dal Paese chiamato attualmente Afghanistan, sembra suggerire che la copia potesse avere una prevista destinazione e un proprietario; quindi si può ipotizzare che non dovesse essere solo un "esperimento da laboratorio".

In definitiva i materiali usati nella tavola del Prado sono di alta qualità e il lavoro è sapientemente realizzato [7].

### 3.3. Analisi comparative

L'enorme interesse della copia del Prado sta nel fatto che, dai disegni preparatori agli strati finali, ripercorre il procedimento creativo della Gioconda senza mirare a farne un'imitazione.

Le analisi comparative con gli infrarossi hanno rivelato dettagli identici al di sotto degli strati di pittura, che mostrano un procedimento di elaborazione parallelo. In questo documento si vede che le figure sono della stessa dimensione e forma e probabilmente trasferite sui rispettivi supporti utilizzando lo stesso cartone. Il disegno preparatorio dell'originale non è così preciso come quello della copia (figura 5), che ha delle linee che indicano come la posizione della figura sia stata spostata; inoltre sono evidenti le fasi intermedie di esecuzione che si trovano anche sulla copia.



Figura 5. Comparazione tra "La Gioconda" del Prado e "La Gioconda" del Louvre

Le pennellate che definiscono le forme nel dipinto originale appaiono anche al di sotto della superficie pittorica della figura del Prado, pur se leggermente spostate. Si trovano sul retro della figura, sulla vita, sulle spalle e sulle mani, sulla linea del seno, sulle pieghe delle maniche e sulle ginocchia.

Alcune delle linee di contorno della figura iniziale della versione del Prado sono state corrette a mano libera ed è possibile vedere alcune linee sottili tracciate a matita nera e pennello che non hanno alcun rapporto con le forme dipinte. Tuttavia queste riflettono gli esperimenti del pittore e le sue esitazioni e suggeriscono un procedimento creativo molto più complesso di quello di una copia normale.

Il punto più importante, tuttavia, è che ciascuna delle correzioni al disegno sottostante dell'originale può essere trovata anche nella versione del Prado: la trasformazione del contorno della vita, che, come nell'originale, è coperto da drappaggi in superficie, la posizione delle dita, il contorno del velo e della testa, anche modifiche minori ai contorni delle guance e del collo. Un copista "tradizionale" trascrive ciò che si vede in superficie, ma non ciò che è nascosto, e l'esistenza di queste modifiche condivise al di sotto della superficie pittorica rivela che l'artista che ha dipinto la copia del Prado ha visto l'intero procedimento dalla concezione all'esecuzione della Gioconda (figura 6). Inoltre, egli ha incluso elementi che Leonardo disegnò sui sottolivelli, ma non riportò sulla superficie, compreso il bracciolo destro della sedia e alcune parti interne del vestito [5].



Figura 6. Comparazione tra "La Gioconda" del Louvre e "La Gioconda" del Prado

### 3.4. Considerazioni

Le relazioni prodotte portano ad individuare in un frequentatore della bottega di Leonardo colui che ha realizzato il dipinto del Prado e che la copia e l'originale sono stati prodotti nello stesso momento e in parallelo. Per quanto riguarda chi possa essere l'artista, il procedimento pittorico non è paragonabile allo stile di allievi o collaboratori come Boltraffio, Marco d'Oggiono o Ambrogio di Predis, che avevano una personalità artistica definita. Tuttavia, è possibile localizzare stilisticamente questa opera in un contesto milanese, vicino a Salai o forse a Francesco Melzi, gli allievi più fidati di Leonardo, eredi del suo lavoro che hanno avuto accesso diretto ai suoi disegni di paesaggi.

L'alta qualità dei materiali utilizzati per il quadro di Madrid suggerisce che si tratta di un'importante commissione. Le indagini diagnostiche dimostrano che la versione del Prado è stata eseguita contemporaneamente all'originale, sostenendo l'ipotesi di un "duplicato", prodotto nello stesso momento e con accesso diretto al graduale processo di creazione del lavoro originale di Leonardo [5, 11].

#### 4. “La Gioconda” di Reynolds

##### 4.1. Anamnesi storica

Nel 1790 Sir Joshua Reynolds presentò al quinto duca di Leeds (un amico nonché membro della Società dei Dilettanti) un suo autoritratto, ora presente nella Collezione Reale. L'autoritratto era un regalo di Reynolds al duca come espressione del suo ringraziamento per aver ricevuto in dono da quest'ultimo una copia ad olio su tavola de “La Gioconda” (figura 7).

Anche se certamente non di Leonardo, il dipinto è di notevole interesse. Si tratta di una copia ben fatta che sotto vari aspetti, tra cui il colore, presenta caratteristiche non facilmente visibili nel dipinto del Louvre allo stato attuale. Inoltre il fatto di essere stato nella collezione di Reynolds gli conferisce un notevole interesse storico.

Il dipinto è stato probabilmente copiato da un artista francese, agli inizi del XVII secolo, da quello originale a Fontainebleau, o comunque da una copia molto precisa. Tra le copie qualitativamente migliori finora emerse, questa sembra quella che più si avvicina all'originale.

Reynolds aveva un interesse fortissimo per Leonardo, lo aveva studiato sin dalla più tenera età. Egli, in Italia dal 1750 al 1752 per un Grand Tour, soggiornò per la maggior parte del tempo a Roma. Qui studiò assiduamente gli antichi maestri, l'antico e il moderno. Nei quaderni che teneva in questo periodo, Reynolds scrive facendo riferimento solo tre volte a Leonardo, mentre Michelangelo e Raffaello sono spesso citati. Tuttavia, poche opere attribuite a Leonardo erano disponibili per essere viste e nessuna era a Roma.



Figura 7. “La Gioconda di Reynolds”

In uno dei suoi taccuini Reynolds fece un disegno accurato di una Madonna che allatta il Bambino Gesù, scrivendo “Leonardo da Vinci / Barberini”. Questo dipinto, presente nel Palazzo Barberini, è in realtà una copia o una versione di “Madonna con il cuscino verde” di Andrea Solario, un capolavoro derivato da Leonardo, dipinto tra il 1507-1510 e ora al Louvre.

La tecnica utilizzata da Leonardo, della sovrapposizione di colore per intensificare le zone luminose con sottili strati di pigmento chiaro o viceversa per inscurire le zone in ombra con stratificazioni leggere di bruno, viene più volte sottolineata da Reynolds: questo interesse verso l'autore toscano ebbe sicuramente una influenza diretta sull'arte e sulle tecniche utilizzate da Reynolds per i suoi dipinti.

Per quanto riguarda la provenienza della copia di Reynolds, un tardo proprietario del dipinto, Sir Abraham Hume, afferma nel catalogo della sua collezione (1829) che il dipinto ‘molto probabilmente’ era stato in precedenza di proprietà di Jonathan Richardson (1665-1745), il ritrattista e collezionista inglese di disegni di antichi

*Maestri. Il saggio di Richardson sulla teoria della pittura (1715) deve aver fortemente influenzato il giovane Reynolds nei suoi discorsi successivi, tanto che Reynolds deve aver comprato molti dei suoi disegni.*

*Come già detto, il dipinto fu dato a Reynolds da Francis Osborne, quinto duca di Leeds (1751-1799), che fu ministro degli esteri sotto Pitt.*

*Reynolds racconta nel suo catalogo di aver chiesto al segretario francese dell'Académie Royale, attraverso 'Monsieur Barbier', se "La Gioconda" fosse ancora presente nel gabinetto del re; la risposta fu che l'opera era ancora presente, tuttavia non considerata originale né tanto meno pregiata. Tale risposta deve aver incoraggiato l'opinione di Reynolds che il dipinto in suo possesso fosse in realtà l'originale.*

*Sir Abraham Hume (1749-1838), collezionista illustre degli antichi Maestri, acquistò il dipinto alla vendita degli antichi capolavori di Reynolds, avvenuta nel 1795. Nel suo catalogo, Hume riferisce il giudizio di Reynolds ovvero che il dipinto era un originale a dispetto di quello di Parigi, considerato un falso.*

*Quando Waagen vide "La Gioconda" di Reynolds nella collezione di Hume, la descrisse come 'una nuova copia, molto delicata e bella'. Hume lasciò in eredità la maggior parte della sua collezione, tra cui "La Gioconda", a suo nipote John Hume Cust, Visconte di Alford (1812 -51), figlio del primo conte di Brownlow. Dopo la morte di Hume nel 1838, il nipote trasferì la collezione ad Ashridge Park, Hertfordshire. Il dipinto fu esposto alla British Institution nel 1823 e alla Winter Exhibition Royal Academy nel 1902 [6].*

#### **4.2. Indagini analitico-diagnostiche**

*Le indagini analitico-diagnostiche hanno gettato nuova luce sulla produzione e sulla storia della copia. Il rapporto Courtauld del 2005, ossia la relazione relativa alle suddette indagini, ha evidenziato che l'artista era altamente qualificato, come dimostrato dalla raffinatezza del disegno preparatorio, dall'uso dei pigmenti, tra cui l'uso sofisticato di azzurrite nel cielo e sulle montagne, nonché dall'ottimo stato di conservazione della pellicola pittorica. I materiali e le tecniche sono coerenti con le tradizioni nord-europee della fine del XVI secolo fino ai primi del XVII.*

*Si fa presente, inoltre, che il bordo destro delle tre tavole orizzontali, su cui l'opera è stata dipinta, è stato tagliato dopo che l'imprimatura era stata applicata. Il pannello probabilmente era originariamente pensato per un dipinto più grande, si ipotizza un paesaggio. Ian Tyers ha effettuato un'analisi dendrocronologica del supporto e ha concluso che le tre assi sono state ottenute da due querce del Baltico orientale, abbattute intorno al 1602 e probabilmente impiegate originariamente prima del 1634 [5].*

#### **4.3. Analisi comparative**

*L'analisi comparativa effettuata da Matthew Landrus ha riguardato la sovrapposizione dei contorni della copia sull'immagine del Louvre. Dal confronto risulta che la maggior parte dei contorni e delle proporzioni coincidono con l'opera di Parigi. Se ne deduce che il dipinto può essere stato copiato dall'originale, oppure da una copia esatta, attraverso un processo meccanico: è stato probabilmente ricalcato con grande precisione sul dipinto madre. Questa tesi è supportata dal fatto che non vi è alcuna traccia di una quadratura sul disegno sottostante la pittura. Vi sono coincidenze proporzionali nelle sezioni della composizione, nella sezione superiore (testa e paesaggio) e nella sezione inferiore (mani e maniche): ciò suggerisce che il processo di copiatura è stato affrontato sezione per sezione. Alcuni contorni sono leggermente imprecisi e non ricalcano alla perfezione le forme originali, tuttavia queste sono quasi identiche e le differenze possono essere attribuite ad uno slittamento durante l'operazione di ricalco.*

#### **4.4. Considerazioni**

*Fra le copie di maggior qualità elencate da Frank Zöllner e André Chastel, quella di Reynolds sembra essere la migliore, anche se nel viso della figura dipinta mancano la morbidezza e il bagliore luminoso della versione originale. Le guance appaiono un po' troppo larghe e il mento troppo corto, ma il volto è delicatamente dipinto con*

una espressione composta. Anche le mani sono ben dipinte. La tecnica, tuttavia, utilizzando strati opachi di vernice, è molto diversa da quella originale.

L'abito ha un colore più vicino al nero che al verde scuro ed il pannello della veste deve essere stato dipinto quando l'originale era già in condizioni di difficile lettura. Le maniche sembrano avere uno smalto rosso-bruno che sfuma verso il giallo, mentre nell'originale, dalle descrizioni, dovevano essere di colore giallo anche se ora appaiono di color oro opaco [9, 12].

Il paesaggio e le montagne, anche se dipinti in maniera sommaria, sono più accurati rispetto a quelli delle altre copie e presentano maggiori dettagli. La modanatura del parapetto e la sua lineare decorazione appaiono precisi. Il bracciolo della sedia è difficile da vedere, ma nel disegno sottostante sembra accurato. La base della colonna alla destra della figura femminile appare molto precisa.

Un dettaglio interessante trascritto dall'originale, che non appare nelle altre copie, è quello dell'ombra proiettata in avanti dalla base (non chiara nell'originale).

La copia di Reynolds, come molte altre, allarga ogni dettaglio. Martin Kemp ha suggerito che i copisti erano innervositi dal modo audace in cui Leonardo aveva accennato le colonne e quindi ne aumentavano l'ampiezza per creare una cornice più convenzionale.

È una rivendicazione di Reynolds e di Hume quella che addita la loro copia come migliore rispetto all'originale, in quanto presenta colori e dettagli non facilmente visibili allo stato attuale, oscurato come da una vernice scolorita [6].

In definitiva, la copia di Reynolds è stata probabilmente dipinta a Fontainebleau da un artista di corte francese, o da un artista visitatore, all'inizio del XVII secolo.

La copia è leggermente più ampia di quella originale, con le colonne che fiancheggiano la figura mentre nella Gioconda del Louvre queste sono solo appena suggerite. La donna in realtà è seduta in una stanza di fronte a una finestra, alla maniera dei ritratti rinascimentali.

Sul décolleté della modella è presente una decorazione, facente parte di un camiciotto da indossare sotto l'abito (gamurra). Simili fronzoli appaiono in quattro copie: in un trattato della pittura di Leonardo del 1651; in una stampa successiva al disegno di Bouillon, di Jean Masard del 1806; nella prima edizione francese della pittura completa di Leonardo; nell'incisione di Calamatta.

L'originale non ha la gala (trina, balza). Ci sono zone più scure al di sopra della linea del seno, che potrebbero essere i resti di una gala piuttosto che un'ombra proveniente dalla parte superiore del vestito. Kemp ha commentato che un tale dettaglio è l'ultimo ad essere dipinto e il primo ad essere perso nel restauro.

"La Gioconda" di Reynolds, attualmente è esposta nella Dulwich Picture Gallery, il cui direttore ha dichiarato che "La Gioconda" originale, quella esposta al Louvre, ha perso molto del suo colore originario, virando su toni molto scuri. Il peggioramento è forse da attribuire alla tecnica usata in questo frangente dal Maestro, che consisteva nel creare strati di colore infinitamente sottili e sovrapposti, un processo che è andato avanti per anni. Il colore virando dalla sua tonalità originale, a causa anche dell'età dell'opera, ha reso faticosa la leggibilità della stessa.

"La Gioconda" di Reynolds, invece, è realizzata con tecniche più tradizionali e la superficie pittorica ha "sofferto" molto meno. Ha ancora uno sfondo sorprendentemente luminoso ed anche in questo caso, come nell'originale, è stato usato un pigmento ottenuto con lapislazzuli (estremamente costoso) per creare l'azzurro intenso del cielo [6, 12,13].

## 5. "La Gioconda" di Isleworth

### 5.1. Anamnesi storica

Nel 1550 ed anche nel 1568, Vasari dichiarò in un suo scritto che Leonardo aveva lasciato il dipinto della "dama al balcone" non finito. La versione del Louvre in ogni caso era già completamente finita nel 1517, quando venne mostrata dallo stesso Leonardo al Cardinale di Aragona a Cloux. A tal riguardo il confronto critico tra il dipinto ad olio su tela "La Gioconda" di Isleworth (figura 8) e la versione del Louvre risulta essere di grande importanza al fine di determinare, come sostengono alcuni studiosi, che anche la Gioconda di Isleworth possa essere un originale di Leonardo.



Figura 8. "La Gioconda" di Isleworth

Una ulteriore prova della possibile presenza di una altra versione del ritratto è rappresentata dal disegno a penna, raffigurante una giovane donna su un balcone con colonne, di Raffaello, databile circa al 1504 ed eseguito probabilmente quando si trovava a Firenze ad osservare il lavoro di Leonardo (figura 9) [14]. Molti allievi si confrontavano con questo disegno, traendo spunto dallo studio del ritratto "La Gioconda" di Leonardo. Secondo alcuni storici dell'arte, pare sia stata proprio "La Gioconda" di Isleworth ad influenzare, con la sua composizione, lo stile di Raffaello. Poiché gli elementi compositivi presenti sono unici e non appaiono in nessun altro dipinto, questa Gioconda doveva essere in fase di completamento quando Raffaello la vide nel 1504.



Figura 9. Raffaello, disegno con dama, Parigi, Louvre (inv.3882)

L'ipotesi dunque di alcuni studiosi è che entrambe le versioni de "La Gioconda" abbiano generato copie. "La Gioconda" del Louvre è stata il fondamento per innumerevoli copie nel corso di centinaia di anni. Di contro, ogni copia in cui ritroviamo la presenza delle colonne potrebbe aver trovato spunto dalla versione di Isleworth: per esempio "La Gioconda" di Oslo (figura 10) sembra una copia diretta della versione di Isleworth come, d'altra parte, la "Gioconda con colonne" collocata a San Pietroburgo in una collezione privata (figura 1).

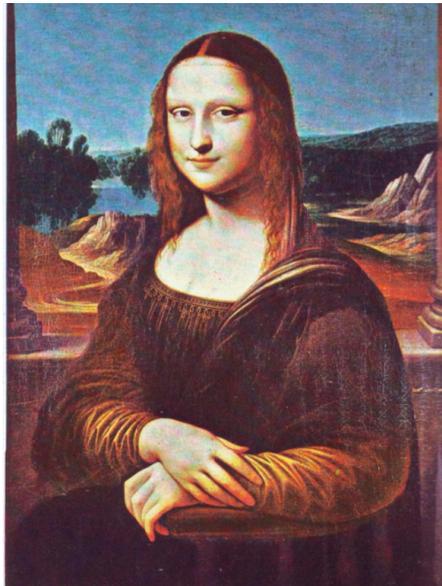


Figura 10. "La Gioconda" di Oslo

Quando si raffronta "La Gioconda" di Isleworth con tutti gli altri dipinti inerenti allo stesso soggetto, ci si trova di fronte ad ulteriori impressionanti caratteristiche attribuibili solo alla mano di un grande maestro. I dettagli nella resa e nella progettazione del ricamo della veste, suggeriscono una mente brillante [5]. Inoltre il sistema innovativo "Regression Project", che riprende tecniche forensi, ha confermato che i ritratti in questione sono della stessa donna con età diverse, con una differenza tra l'una e l'altra approssimativamente di 11 anni [5].

## 5.2. Indagini analitico-diagnostiche

L'inizio del XVI secolo ha segnato un periodo di transizione molto significativo nell'uso dei materiali da parte degli artisti. La conoscenza da parte dei maestri fiamminghi e veneziani dei nuovi media era sempre più diffusa. La pittura ad olio ed i pigmenti artificiali cominciarono a diventare popolari: infatti Leonardo usava l'olio come legante fin dal suo apprendistato dal Verrocchio. Fino a questo momento il legno era il supporto più importante per la pittura e prima del 1470 quasi nulla di importante fu dipinto su tela nell'arte occidentale. La "Dama con l'ermellino" e "La Belle Ferronnière" di Leonardo sono stati dipinti su pannelli di noce provenienti dallo stesso blocco di legno. "La Gioconda" del Louvre, d'altra parte, è stata dipinta su legno di pioppo, un legno usato più di frequente in Lombardia e Toscana.

Si deve tener presente che Leonardo non fu solo un grande inventore ed innovatore, ma fu anche uno sperimentatore assiduo di nuove idee e tecnologie. La tela era già in uso nel 1500 presso molti artisti italiani. È opportuno notare che una piccola opera d'arte, eseguita su pergamena nel 1490, negli ultimi tempi è stata autenticata come opera di Leonardo. Ciò è particolarmente degno di nota, visto che

fino ad ora non si conoscevano opere finite di Leonardo su quel materiale. Nel suo libro "La bella principessa", Martin Kemp scrive: "Egli utilizza un mezzo che non era stato precedentemente osservato nella sua opera, ma che è strettamente connesso con il suo interesse per l'artista francese Jean Perreal. Essa testimonia la sua esplorazione spettacolare e lo sviluppo di nuovi media, affrontando ogni commissione come una nuova sfida tecnica ed estetica..." [5].

Nel "Trattato della Pittura", Leonardo descrive in dettaglio non solo come preparare la tela per la pittura, ma anche come dipingere su di essa ("Modo di colorire in tela") [5, 8, 12].

Leonardo ha probabilmente sviluppato la sua tecnica di lavorazione su tela già nel suo apprendistato presso la bottega del Verrocchio nel 1470. Uno dei primi che fa riferimento al lavoro di Leonardo su tela è Giorgio Vasari, secondo il quale il maestro utilizzava spesso la tela di lino o tela Rensa, preparata, per dei disegni di studio. La versione della Gioconda di Isleworth è costituita da una tela di lino fatta a mano, un materiale con cui, prima del 1500, Leonardo aveva avuto un'esperienza significativa, ed è effettivamente simile allo stesso materiale utilizzato per questi suoi studi sui panneggi.

Le principali caratteristiche della tela di lino usata per il ritratto de "La Gioconda" di Isleworth sono chiare: semplici intrecci "tigrati" con una filatura media di 18 fili per cm<sup>2</sup> nell'ordito e 16 fili per cm<sup>2</sup> nella trama, che si attraversano l'un l'altro regolarmente, con alcune variazioni di spessore. Il risultato è una deformazione leggermente più stretta rispetto alla trama. Non è un caso che gli studi di Leonardo sui panneggi di 30 anni prima (ora al Louvre) avessero caratteristiche quasi identiche. Come per la tela della Gioconda anche le tele degli studi erano tessute a mano.

Nel 2005 un dipinto raffigurante un "Giovane Cristo", olio su tessuto sottile, probabilmente lino, è stato presentato da Alessandro Vezzosi come un lavoro inedito del Salai. Nel 1504 il Salai fu introdotto presso Isabella d'Este come un degno allievo di Leonardo. A questo stesso periodo risale l'uso della tela nello studio di Leonardo ed è anche il periodo a cui si fa risalire l'esecuzione della Gioconda di Isleworth. Nel 2011 Vezzosi presentò altri dipinti coevi del Salai che presentavano un supporto in tela. Questo conferisce ulteriore credito all'idea che questo materiale fosse in uso nello studio di Leonardo alla fine del XV secolo.

Si può notare che dal lavoro di Leonardo in poi, l'uso della tela come supporto divenne più comune: non solo tra i maestri fiamminghi e veneziani, ma anche tra i tedeschi, olandesi, fiorentini ed altri italiani [5].

Più in particolare, nel dipinto è presente un rivestimento: questo è comunemente usato su tele molto vecchie per rafforzare il sostegno originale collegandolo ad una seconda tela nuova o 'fodera'. Il rivestimento non solo rafforza il supporto originale, ma aiuta molto nella conservazione complessiva dell'immagine. Nel caso de "La Gioconda" di Isleworth questo è stato fatto aderire con l'ausilio di una miscela di colle: una combinazione di trementina, pasta di farina e gomma veneziana come plastificante. La tela originale è stata leggermente tagliata nel momento in cui è stato applicato il rivestimento, ma i bordi grezzi in cui è presente la vernice originale non sono stati toccati. Il rivestimento consiste in un tessuto ottenuto industrialmente, uniforme con una tigratura piatta, con un numero medio di 14 fili per cm<sup>2</sup> nell'ordito, e 14 fili per cm<sup>2</sup> nella trama. La tela è attaccata ad telaio in legno, detto barella, con chiodi. Poiché non sono presenti buchi da chiodi precedenti nel rivestimento, si può supporre che la barella attuale sia stata messa in opera quando il dipinto è stato foderato. [3, 5, 8, 15].

Lo strato di imprimitura di base si presenta di colore rosso-marrone oca: una combinazione di calcite e alcuni grani di quarzo. Con questa colorazione come base, l'artista fu in grado di far emergere un senso di calore attraverso l'intero dipinto. I pigmenti sono prevalentemente costituiti da terre. La mancanza evidente di colori forti contribuisce alla bellezza intrinseca del quadro: tutti gli elementi cromatici sono in armonia organica e contribuiscono ad accentuare gli splendidi toni dell'incarnato. Parte di questo effetto è appunto dovuto alla mano di fondo bruno-rossastra.

Non è l'unico dipinto di Leonardo ad utilizzare questa tecnica. Ad esempio la si può notare nella "Dama con l'ermellino", sottoposta ad alcune indagini diagnostiche, tra il 1952 ed il 1954, presso il Museo Nazionale di Varsavia. Tali indagini hanno rivelato che lo sfondo del dipinto consiste in una combinazione di nero d'ossa e terra d'ombra di Siena bruciata. Questo ritratto è stato eseguito a Milano nel 1490 circa, quindi la disponibilità di pigmenti simili a quelli reperibili a Firenze è verosimile [22-

23]. Nei primi anni '50 presso i laboratori del Louvre è stata sottoposta ad indagini "La Belle Ferronnière". Pietro Marani, nel suo libro del 2003 "Leonardo da Vinci - I dipinti completi" riporta indagini effettuate da Sylvie Béguin, l'illustre curatrice francese, la quale ha rivelato una superficie pittorica sottile ed una imprimitura di terra rossa già riscontrata in Leonardo.

Marani ha fatto presente, successivamente, che l'esame al microscopio de "La Gioconda" del Louvre ha rivelato almeno due colori nello strato preparatorio: blu sotto la parte superiore, quella del paesaggio; rosso sotto la parte inferiore. Leonardo ha utilizzato la stessa terra bicolore in "La Belle Ferronnière", "I musicanti" e "Sant'Anna" [16].

Il conservatore e scienziato americano H. Travers Newton, è stato, nel 1974, a Firenze per ricavare informazioni riguardo ai resti della "Battaglia di Anghiari" di Leonardo che potrebbero essere presenti sotto gli affreschi del Vasari a Palazzo Vecchio. Secondo Charles Nicholl tutti i carotaggi hanno mostrato uno strato di pigmento rosso sotto l'intonaco del Vasari ed alcuni hanno mostrato altri pigmenti tra cui quelli presenti in questa preparazione rossa. Tra questi, due sono tipici della pratica di Leonardo: un carbonato di rame verde, simile a quello utilizzato per "L'ultima cena", per il quale Leonardo dà una ricetta nel "Trattato della Pittura", e lo smaltino blu, che si trova nella "Vergine delle Rocce" del Louvre. D'altra parte sono state trovate anche tracce di azzurrite, non adatta agli affreschi, il che rende l'opera un affresco non convenzionale [8-9].

In base a questi studi si può affermare che nel dipinto "La battaglia di Anghiari" venne fatto uso prevalente di un fondo rosso, eseguito nello stesso periodo de "La Gioconda" di Isleworth che presenta anch'essa questa base rossa.

Le date delle due commissioni coincidono e quindi è logico che la tavolozza sia la stessa. Inoltre nel paesaggio di fondo de "La Gioconda" di Isleworth, si trovano tracce di smalti e azzurrite come nei risultati citati sopra da H. Travers Newton.

Una recente analisi sui pigmenti della famosa "Ultima Cena" di Leonardo ha attirato l'attenzione. Durante i lavori di restauro del dipinto, Antonietta Galone del Politecnico di Milano ha evidenziato la presenza di tracce di calcite (carbonato di calcio) negli strati preparatori. Inoltre ha individuato alcuni pigmenti che dimostrano l'appartenenza del lavoro al Rinascimento.

Nel 1998 al Congresso dell' "Istituto Internazionale per la conservazione delle Opere storiche e artistiche" di Dublino, Jill Dunkerton e Marka Spring della National Gallery di Londra hanno presentato ulteriori informazioni pertinenti: "Con riferimenti alle tinte e alle preparazioni colorate, gli strati sottili di pigmento trovati subito al di sopra del gesso possono essere parte di disegni preparatori monocromatici...".

Il primo strato grigio, trovato in molti dipinti italiani di quel periodo, corrisponde ai materiali presenti nei campioni de "La Gioconda" di Isleworth.

Si può pertanto affermare che l'imprimitura bruno-rossastra della Gioconda di Isleworth è compatibile con altri famosi dipinti di Leonardo: ciò prova la capacità creativa del maestro e la sua profonda conoscenza dei pigmenti che gli permise di superare la sfida della resa coloristica reale, ovvero del modo in cui nella realtà i colori dovrebbero essere percepiti dall'occhio umano. L'imprimitura bruno-rossastra si può osservare anche in molti suoi disegni e studi, alcuni dei quali si trovano nella Biblioteca Reale di Windsor e agli Uffizi di Firenze.

Lo strato successivo, grigio con una leggera tonalità violacea, è costituito da carbonato di calcio, bianco di piombo e nero d'ossa. Anche in questo caso questi colori e tecniche vengono menzionati da Leonardo nel suo Trattato.

L.Keith e A.Roy nel loro bollettino "Giampietrino, Boltraffio e l'influenza di Leonardo" del 1996 fanno presente: "Un elemento centrale nei dipinti di Leonardo è l'unità pittorica complessiva, prodotta da una gamma di toni e da una quantità di essi strettamente controllata. La plasticità scultorea presente nel cartone della "Sant'Anna" e del "San Giovanni Battista" della National Gallery di Londra, assieme ad una esigua tavolozza, mostrano come la prima preoccupazione di Leonardo sia la resa della profondità attraverso la manipolazione dello sfumato e non del colore. In pittura, mentre sviluppava le tecniche per sfruttare il colore, diminuendone l'intensità per creare la prospettiva aerea, l'intrinseca bellezza della combinazione di determinati pigmenti naturali era deliberatamente e costantemente subordinata ai vincoli tonali dati dalla sua disciplina" [5].

Al fine di identificare la gamma completa dei pigmenti e altri media utilizzati, nonché per accertare alcune delle tecniche impiegate nella preparazione del

supporto, sono state effettuate sul dipinto due campagne di indagini analitiche: la prima nel 1977, da Hermann Kuhn, sotto la supervisione dell'Istituto svizzero degli studi d'arte; la seconda, nel 2005 da Maurizio Seraceni. I risultati delle indagini sono non solo coerenti tra loro, ma compatibili con la tavolozza utilizzata nella versione del Louvre.

Indagini riflettografiche eseguite nel gennaio 2011 da Pascal Cotte evidenziano che il dipinto ha alcuni chiari disegni preparatori sottostanti la superficie pittorica. Ciò significa quindi che non si tratta di una copia diretta.

È noto e ben documentato l'interesse di Leonardo per la geometria. A tal riguardo la Gioconda di Isleworth si allinea perfettamente con la "Sezione Aurea".

Il dipinto è stato sottoposto anche a due tipologie di analisi di datazione: radiometrica ( $^{210}\text{Pb}$ ) e radiocarbonio [5].

La datazione  $^{210}\text{Pb}$  è stata effettuata su un campione bianco di piombo (biacca) al fine di indicare se l'opera è stata eseguita pre o post 1750, termine dopo il quale la sua composizione cambia. I materiali presenti nel campione esaminato indicano una datazione precedente al 1750, una datazione che comprende i primi anni del XVI secolo.

La datazione al radiocarbonio effettuata sulla tela indica con una probabilità del 95,4% una data non successiva al 1500. Questo è in linea con l'ipotesi di esecuzione del dipinto all'inizio del XVI secolo.

### 5.3. Analisi comparative

Quando si pongono a confronto le due versioni de "La Gioconda" di Leonardo, si notano subito alcune differenze significative, che fanno pensare alla volontà di Leonardo, fin dall'inizio, di volere due ritratti separati [5].

Inizialmente si fanno presente le diverse dimensioni: la versione di Isleworth è larga 64.5 cm e alta 86 cm; la versione del Louvre è leggermente irregolare con larghezza 53.3 – 53.4 cm e altezza 79.2 cm in alto, 79.1 cm in basso e 79.4 cm al centro.

Per quanto riguarda il supporto, come si è già evidenziato, la versione di Isleworth è su tela, la versione del Louvre è su tavola di legno di pioppo.

Anche l'età del soggetto raffigurato, anche se è rappresenta la stessa donna, è diversa: 22 o 23 anni nella versione di Isleworth; più avanti di 11 o 12 anni nella versione del Louvre.

Per quanto riguarda la composizione, la giovane Lisa della versione di Isleworth è seduta in una loggia aperta, incorniciata da due colonne laterali.

La donna è girata più verso lo spettatore. La testa e la spalla destra sono inclinate leggermente in avanti. I muscoli del collo sono in tensione, permettendo all'artista di accentuare questo angolo con effetti luministici superbi sul collo.

Nella versione del Louvre, nonostante la dimensione più ridotta, la massa della figura è portata più in avanti. La figura femminile occupa più spazio e questa geometria è ulteriormente accentuata dall'effetto dato dagli smalti, una tecnica perfezionata da Leonardo dopo il 1508. Ci sono lievi tracce dei pilastri al bordo del quadro, ma questi è possibile che non facessero parte della composizione originale. Potrebbero essere stati inseriti da un restauratore prendendo in considerazione la versione di Isleworth.

La donna siede in posizione più eretta, permettendo al collo di apparire molto più rilassato.

Una delle caratteristiche predominanti della ritrattistica leonardesca è il contrasto tra i toni più caldi delle mani e la carnagione pallida del volto e del petto.

Nella versione di Isleworth le mani sono più sottili, le dita più snelle e l'indice della mano destra è più rilassato rispetto alla versione del Louvre.

Lo sfondo de "La Gioconda" di Isleworth è marcatamente diverso. È rimasto ampiamente incompiuto (come anche l'area del cielo). Questo argomento lo ritroviamo in vari testi originali e venne anche indicato dal Vasari. "La Gioconda" a cui si riferisce era incompiuta, e non c'è riferimento ad alcun tipo di paesaggio. Il gruppo di alberi sul lato sinistro si rifletteva originariamente in un piccolo lago blu. Possiamo ancora notare una traccia di blu sottostante la pittura, che indica che quella zona è stata completamente ridipinta nel corso di un restauro effettuato da qualcuno che era molto lontano dal talento del maestro originale.

I paesaggi di fantasia di Leonardo rappresentati ne "La Gioconda" del Louvre rimangono un misterioso enigma. Il paesaggio in basso è certamente più

comprensibile e, al riguardo, alcuni studiosi sono giunti all'identificazione del luogo attraverso il riconoscimento del famoso ponte alle spalle del soggetto. Il paesaggio più in alto è puramente immaginario. Carlo Pedretti ha scritto che: "Il paesaggio, nel dipinto del Louvre, è più in linea con viste scientifiche di Leonardo del 1508 o versioni successive".

Questo commento va a spiegare ulteriormente la datazione del dipinto che si può considerare come una delle ultime opere di Leonardo. È curioso notare che Leonardo impiega l'impianto dello sfondo con numerosi ammassi rocciosi in molte occasioni; ne troviamo tracce sin dalla "Annunciazione" del 1472-75 e nella "Madonna del Garofano" del 1478-80.

#### 5.4. Considerazioni

I risultati delle analisi precedenti indicano che tutti i pigmenti che sono stati trovati erano già disponibili ed in uso all'inizio del XVI secolo.

Un confronto tra i pigmenti usati nelle due Gioconde, conduce a risultati interessanti. Il bianco di piombo, ad esempio, è una componente importante per entrambi. Per quanto riguarda la Gioconda giovane, sia Kuhn che Seracini hanno evidenziato la presenza di bianco di piombo in ogni singola analisi, compresa l'imprimatura grigia [5]. Il report del Louvre sullo stato della Gioconda conferma che il piombo è presente sotto forma di bianco di piombo in tutto il dipinto [4].

Altri pigmenti che sono comuni ad entrambe le opere sono azzurrite, blu rame, vermiglio e terra d'ombra. Infatti entrambi i dipinti presentano una notevole quantità di pigmenti terrosi, come le varie gamme di terre di Siena, ocra e terra: questo è abbastanza frequente in questo periodo, in cui non esistevano ancora pigmenti artificiali. Ci sono molte varianti di nero.

La terra d'ombra bruciata è una tonalità di terra utilizzata in entrambi i dipinti, con proprietà minerali meravigliose. Si può quindi supporre che la terra d'ombra bruciata, o comunque un pigmento ricco di ossido di manganese, svolga un ruolo importante nel raggiungimento del famoso effetto sfumato tipico di Leonardo. La relativa assenza di cretature nelle ombre del viso può essere correlata alle proprietà di essiccazione di questo pigmento, che proviene originariamente dall'Umbria, una regione famosa anche per la qualità della sua terracotta.

Tracce di smaltino sono state trovate esclusivamente nel paesaggio di sfondo della versione più giovane della Gioconda. La popolarità dei pigmenti usati dall'artista si diffuse solo nella seconda metà del XVI secolo; ma, secondo gli scienziati del Centro di Ricerche e di Restauro dei Musei di Francia, l'uso dello smaltino in pittura da cavalletto era già ben noto, anche se in misura più limitata, nella seconda metà del XV secolo [12].

Un problema che molti artisti di quel tempo hanno dovuto affrontare è stata la mancanza di disponibilità dei pigmenti di cui necessitavano. Creare da minerali e terre, utilizzando i leganti giusti, per ottenere le appropriate consistenze, colori e sfumature era un processo laborioso e quindi costoso. Molti di questi pigmenti erano importati dai centri d'arte principali d'Italia, dei Paesi Bassi, della Francia e dell'Inghilterra, ma erano costosi e non sempre facilmente disponibili. Di conseguenza, possiamo immaginare quanto gli artisti fossero desiderosi di apprendere il processo di creazione di alcuni pigmenti artificiali che potevano servire come alternative alla tavolozza tradizionale.

Nel Trattato di Leonardo, vi è un riferimento ad un "...velo diluito con cinabro a secco". Questo è presente ne "La Gioconda" di Isleworth, in un campione dell'incarnato, ma non è menzionato per "La Gioconda" del Louvre. Questo dipinto mostra una piccola quantità di vermiglio in alcune delle tinte degli incarnati, così come nella versione più giovane. Leonardo cita la lacca rossa come pigmento corretto per le ombre e le zone di luce. Anche in questo caso, entrambi i dipinti ne mostrano tracce sul volto della giovane donna e sulle mani della versione del Louvre [5].

In definitiva, la Mona Lisa Foundation (la Fondazione che ha studiato più approfonditamente l'opera) nonché numerosi esperti sono orientati a confermare il dipinto come autentico ed eseguito in un periodo precedente rispetto alla versione del Louvre.

## 6. Confronti fra le colonne e il ricamo della veste nelle varie copie

Si ritiene opportuno, a questo punto della ricerca, approfondire alcuni aspetti relativi alla presenza, in numerose copie de "La Gioconda", delle colonne e alle decorazioni ricamate sulla veste tramite il confronto fra la versione di Isleworth, la copia di Oslo, la versione del Louvre e la copia del Prado.

Intintivamente, quando si osserva la versione del Louvre, la figura femminile risalta rispetto allo sfondo. Ciò ha fatto supporre che il pannello di legno, un tempo, fosse un po' più ampio, permettendo così l'inserimento delle colonne o di altro dispositivo, in modo da inquadrare la figura in una composizione più particolare come confermerebbero la base delle colonne e le strisce verticali appena visibili.

Nel 1959, l'insigne storico dell'arte tedesco Richard Friedenthal afferma che "... [La Gioconda del Louvre] è stata ridotta di circa 10 cm su ogni lato." Questo confermerebbe che il pannello era più largo di circa 20 centimetri [13].

Anche Pedretti, affermando che la struttura architettonica della versione del Louvre de "La Gioconda" sarebbe stata meglio costruita con le colonne per inquadrare la composizione, fa presente: "La signora si siede dal parapetto di una loggia, che in origine era estesa su ogni lato per includere due colonne che incorniciano il paesaggio, come in una finestra. Questi sono ora ridotti a poco più di strisce verticali, ma le loro basi sono facilmente visibili e il loro scorcio offre l'unico elemento della prospettiva lineare nell'immagine. In origine, quindi, la presenza schiacciata della donna era tenuta sotto controllo da parte della struttura architettonica della sua impostazione" [14].

E ancora Serge Bramly scrive: "Il pannello ha perso una striscia di circa sette centimetri per lato: non è più possibile vedere le due colonne che originariamente inquadravano il paesaggio, che appaiono in vecchie copie e nel disegno di Raffaello" [15].

In un successivo libro Bramly dichiara: "Come molte opere di Leonardo, 'La Gioconda' ha sofferto sia per le ingiurie del tempo che di un trattamento inadeguato da parte dei restauratori: è stata ridotta di sei o sette centimetri sia a destra che a sinistra" [16].

D'altra parte lo studioso Kenneth Clark, nella sua lettera al Murray Urquhart del 25 febbraio 1943, opina che le colonne evidentemente facevano parte del progetto originale e, quindi, sarebbero state aggiunte in un secondo momento.

Tuttavia, si è messo fine a tutte queste congetture quando, nell'ottobre 2004, la versione del Louvre è stata sottoposta ad una serie di indagini diagnostiche effettuate da un gruppo di 39 esperti internazionali. Nella relazione riguardo ai bordi della tavola di pino di supporto, è emerso che, nel corso dei secoli, il pannello è stato effettivamente un po' tagliato ai lati, ma solo sul supporto non verniciato: "Un attento esame dei bordi laterali della sezione rivela fori causati da parassiti, che indicano che la larghezza della tavola è stata tagliata una seconda volta. Ma il taglio ha coinvolto solo il legno nudo e non la parte dipinta" [2-17].

Ulteriori documenti del Louvre riguardanti la questione, affermano: "L'assenza di una preparazione sul bordo ci offre così la testimonianza irrefutabile delle dimensioni originali del dipinto stesso".

Nella relazione si riportano le seguenti conclusioni:

- è chiaro che la Gioconda del Louvre, nella sua composizione originaria non aveva le colonne [2];
- ne consegue, pertanto, che qualsiasi versione o copia della Gioconda in cui vengono rappresentate le colonne, deve aver avuto origine da un altro dipinto, probabilmente la versione più giovane della Gioconda di Leonardo (Isleworth). Tale dipinto potrebbe aver ispirato l'artista che ha realizzato successivamente le colonne della versione del Louvre [5];
- attualmente molti studiosi ritengono che la matrice delle copie con le colonne sia la Gioconda di Isleworth, la cui composizione prevede uno sviluppo chiaro delle stesse nella loro interezza [5].

Tuttavia non è da escludere una ulteriore ipotesi: ci sono infatti osservazioni in riferimento alle linee verticali appena visibili e alle basi delle colonne visibili in parte sulla Gioconda del Louvre. In generale, le composizioni leonardesche seguivano rigorosi principi matematici e sicuramente la capacità del maestro di descrivere la realtà era stata acquisita entro l'inizio del XVI secolo. Logicamente, se avesse avuto intenzione di inquadrare la Gioconda del Louvre con delle colonne, le avrebbe sicuramente dipinte correttamente, disponendo uno spazio apposito nella geometria della struttura. È quanto lo stesso Leonardo fa presente: «Nessuna indagine umana

può essere una scienza se non persegue il suo percorso attraverso l'esposizione e la dimostrazione matematica.»

Vi è quindi la netta sensazione che, ad un certo punto della storia del dipinto, un restauratore abbia ritenuto che il ritratto sarebbe stato migliore con l'aggiunta di colonne, anche se non potevano essere viste in modo corretto [5]. Tale ipotesi tuttavia non ha avuto ancora riscontri scientifici.

Come per le colonne così nel ricamo della veste, sono presenti numerose differenze significative tra le varie copie e l'originale. Per questo motivo di seguito verranno confrontate "La Gioconda" di Isleworth (Earlier "Mona Lisa"), la copia di Oslo, "La Gioconda" del Louvre e la copia del Prado, per quanto riguarda la porzione raffigurante le colonne (figura 11-13) e il ricamo della veste (figura 14-17).



Figura 11. Comparazione delle colonne

Più in particolare per quanto riguarda la colonna di sinistra (figura 12):

L 1. Versione di Isleworth: in quest'opera, la colonna e la sua base sono chiaramente parte della composizione originale e non un ripensamento. Inoltre, in conformità con gli studi di Leonardo sulla luce, l'ombra della colonna cade delicatamente sul davanzale del balcone.

L 2. Copia di Oslo: questo dipinto ha copiato i dettagli e la composizione della versione di Isleworth: in particolare, la colonna, lo zoccolo, l'ombra sul davanzale e la maggior parte del paesaggio, tra gli alberi.

L 3. Versione del Louvre: la colonna, a malapena visibile, e la sua base sembrano essere aggiunte in un secondo momento da un'altro artista. Lo zoccolo è reso in maniera non accurata e non vi è nessuna ombra sulla sporgenza del balcone.

L 4. Copia del Prado: la base della colonna è più formosa rispetto alla 'versione del Louvre' che si è preteso di copiare e, di nuovo, l'ombra sulla sporgenza balcone è mancante [5, 7].



Figura 12. Comparazione della colonna di sinistra

Per quanto riguarda la colonna di destra (figura 13):

R.1. Versione di Isleworth: fra tutte le versioni e copie de "La Gioconda", la colonna di destra e lo zoccolo dimostrano la fiducia nella progettazione e la conoscenza dell'architettura classica. Si ritiene che questo dipinto sia la genesi vera per quanto riguarda il lavoro di composizione delle colonne laterali e potrebbe essere anche un modello per alcuni dei primi lavori di Raffaello del XVI secolo.

R.2. Copia di Oslo: come nel lato sinistro del dipinto, il copista rispecchia fedelmente la composizione con colonne laterali, così come il paesaggio fiorentino di Leonardo della versione di Isleworth.

R.3. Versione del Louvre: anche su questo lato, la colonna è appena percettibile, e lo zoccolo fornisce la prova che è stato dipinto sul paesaggio, e quindi non faceva parte probabilmente della composizione originale.

R.4. Copia del Prado: anche in questo caso, vi sono numerose prove (tra cui il ponte), che la copia è basata sulla Versione del Louvre. Tuttavia, i dettagli del plinto hanno una forma diversa rispetto al suo omologo lato sinistro e la sua prospettiva non è precisa [5, 7].

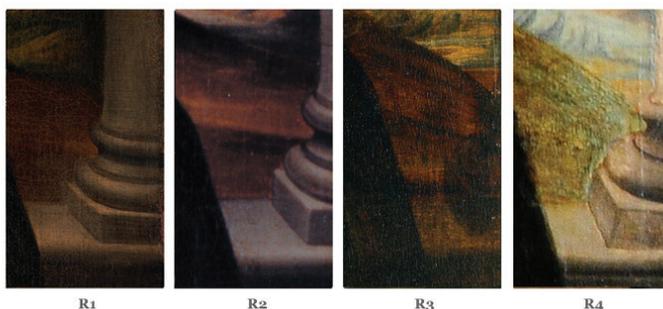


Figura 13. Comparazione della colonna di destra

Per quanto riguarda il ricamo della veste nel confronto fra le suddette versioni e copie de "La Gioconda" (figura 14-17) si fa presente che:

- nella versione di Isleworth, il ricamo viene eseguito in uno stile sciolto orizzontale (figura 14);
- nella versione del Louvre, il ricamo ha un disegno più stretto, ovale, verticale, una ulteriore conferma della diversità dei due dipinti (figura 15);
- nella copia di Oslo, il ricamo segue esattamente il disegno orizzontale della versione di Isleworth (figura 16);
- nella copia del Prado: il ricamo è, a differenza degli altri, di forma più tondeggiante (figura 17) [5-19].

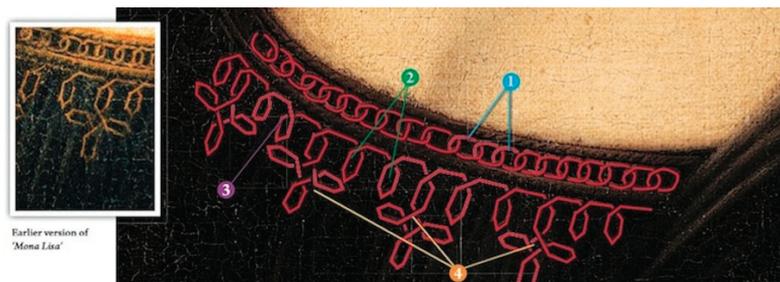


Figura 14. Ricamo della veste de "La Gioconda" di Isleworth

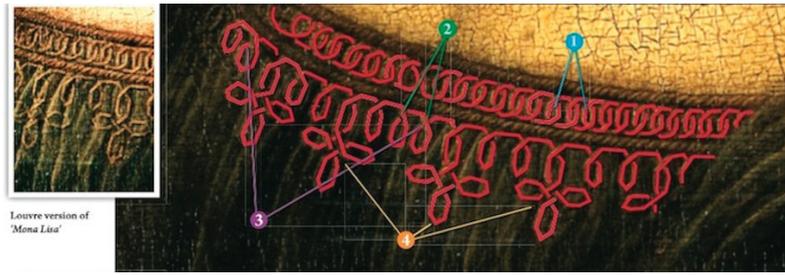


Figura 15. Ricamo della veste de "La Gioconda" del Louvre

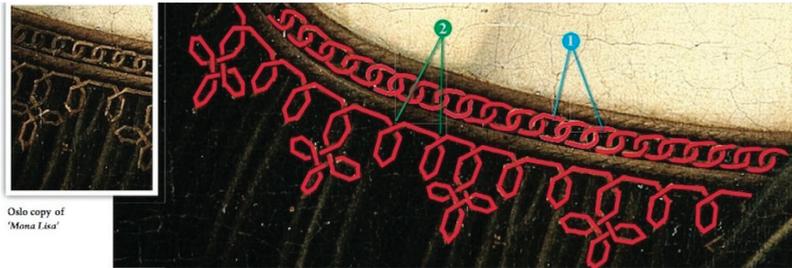


Figura 16. Ricamo della veste de "La Gioconda" di Oslo

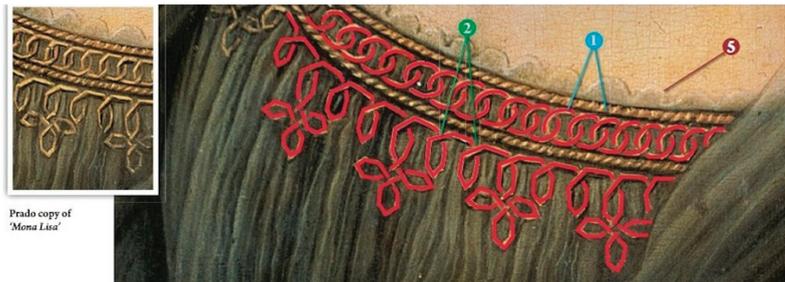


Figura 17. Ricamo della veste de "La Gioconda" del Prado

Alcune ulteriori considerazioni possono essere effettuate per quanto riguarda alcuni particolari del ricamo relativi al ripetersi della forma a 'quadrifoglio', la regolarità nelle fantasie, l'irregolarità nell'intreccio a 'quadrifoglio' e la gala.

Per quanto riguarda il ripetersi della forma a 'quadrifoglio', di seguito vengono evidenziate le differenze.

La versione di Isleworth mostra una continuità nel ripetere due volte la forma a quadrifoglio sul corpetto.

Nella versione del Louvre, Leonardo è andato 'fuori sequenza' nella parte centrale utilizzando tre anelli fra i quadrifogli. Da ciò si può supporre che questo dipinto non è solo diverso da quello di Isleworth, ma che – almeno il corpetto – sia stato probabilmente dipinto in una data successiva. La visualizzazione dei tre anelli del centro è un'altra indicazione dell'intenzione di Leonardo di separare i dipinti. "La Gioconda" del Louvre è l'unico dipinto con questo soggetto in cui è noto l'utilizzo di questo dettaglio con tre anelli.

Nelle copie di Oslo e del Prado si può visualizzare un modello ripetitivo di due cicli tra ogni quadrifoglio [5].

Per quanto riguarda l'irregolarità nell'intreccio a 'quadrifoglio', nella versione

di Isleworth ogni singolo gruppo di quadrifogli ha un modello unico, identificato da una leggera differenza nella filettatura del disegno, non ne esistono due uguali. La questione da sola identifica in modo significativo la 'versione di Isleworth' come una versione unica originale.

Nella versione del Louvre e nelle copie di Oslo e del Prado, i quadrifogli presentano un modello ripetitivo [5].

La gala, un volant delicato nella parte superiore del corpetto, è chiaramente visibile solo nella copia del Prado. Nelle altre opere prese in esame, invece, questo dettaglio non è più visibile [5].

## 7. Considerazioni conclusive

Si ritiene opportuno, inizialmente, far presente che lo studio ha evidenziato non solo la presenza di due versioni de "La Gioconda", ma anche la necessaria distinzione fra le copie e le suddette versioni: per versioni si intendono la Gioconda di Isleworth e la Gioconda del Louvre. Queste sono da considerare, quindi, due opere originali, poiché entrambe dipinte da Leonardo in due periodi differenti. Il soggetto è lo stesso, ma i dipinti presentano caratteristiche molto diverse, il che le rende due opere a se stanti e non l'una copia dell'altra.

Di conseguenza si presuppone che tutte le copie successive della Gioconda siano in realtà copie dell'una o dell'altra versione, oppure un connubio di entrambe.

La fattura delle copie de "La Gioconda" è eterogenea, non esistendo più di sessanta copie registrate e probabilmente altre ancora da scoprire. Spesso si tratta di opere di buona fattura, eseguite da artisti di talento, altre volte invece di dipinti di qualità inferiore. Questo dipende probabilmente anche dal fatto che "La Gioconda" divenne, già poco dopo la morte del suo autore, una vera "icona", nonché un banco di prova e di studio per molti di coloro che volevano intraprendere una carriera artistica e che inevitabilmente dovevano guardare al più grande maestro del Rinascimento italiano, un artista che inventò un nuovo modo di fare e sentire l'arte [18, 21].

Carlo Pedretti afferma che nessuna delle copie conosciute riproduce i veli trasparenti che modellano le forme della donna nell'originale (come ad esempio nel braccio sinistro fino e oltre il gomito) [22]. Così come si incontrano difficoltà nel leggere il colore del vestito e il panneggio della figura, sono altrettanto difficili da riprodurre anche le gradazioni infinitamente sottili dei toni luminosi trasposti nella modellazione del viso e delle mani, toni che Leonardo ha costruito strato per strato, e per molti anni, con piccole pennellate trasparenti [21-27].

La difficoltà di riprodurre "La Gioconda" è parte del suo fascino. Tutte le copie e le stampe sollevano discussioni riguardo ai tempi di esecuzione e alle fonti a cui risalgono.

Il modo in cui viene data alla forma della figura sostanza e profondità attraverso i veli trasparenti, la sciarpa e le pieghe del panneggio, sfugge ai copisti, così come sfugge la complessità del paesaggio, con la sua prospettiva aerea, gradatamente sfuggente verso le montagne lontane, che si dissolvono nel cielo.

Le pennellate delle copie in genere non sono corpose, a differenza dell'originale che si caratterizza nei paesaggi con le tipiche grossezze di colore spesso ottenute stendendo i colori con i polpastrelli delle dita.

È quasi impossibile ritrovare la stessa profondità, la vibrazione luministica, gli stessi giochi di chiaro-scuro, quel chiarore soffuso, tipici del capolavoro leonardesco.

I copisti probabilmente erano innervositi dal modo audace in cui nell'originale erano state accennate le colonne e quindi ne aumentavano l'ampiezza per creare una cornice più convenzionale [5].

Attualmente anche le opere che sono state generalmente attribuite a Leonardo ed esposte in importanti musei e gallerie, non sempre sono universalmente riconosciute come originali. Le opinioni degli esperti sono suscettibili al cambiamento, spesso sulla base di nuove prove, ulteriori riflessioni, studi, o semplicemente pensieri, ma, in particolare, è l'esame approfondito di un dipinto, che spesso può rivelare importanti caratteristiche non evidenti nella documentazione accessoria. I pareri storico-artistici non sono una scienza 'finita', ma il mondo dell'arte si basa ancora in larga misura sulle opinioni degli esperti.

La fama della Gioconda deriva anche dal culto del suo autore Leonardo e dalle lodi che il dipinto ha ricevuto dal periodo in cui è stata eseguita fino ai giorni nostri [6].

Quanto sottolineato evidenzia le peculiarità artistiche di questa universale opera nella storia dell'arte.

È per tale fondamentale ma non unica motivazione che, nel prosieguo dello studio storico-artistico e diagnostico-analitico sul dipinto "Gioconda con colonne" [1], si è ritenuto opportuno effettuare un confronto con i risultati:

- delle indagini effettuate su "La Gioconda" del Louvre del 2004 dal "Centro di Ricerca e Restauro dei Musei di Francia", raccolti nel compendio "Au coeur de la Joconde- Leonardo da Vinci décodé" [2];
- dello studio storico-tecnico effettuato dalla National Gallery su altre opere di Leonardo [3];
- degli studi storico-tecnici su alcune copie de "La Gioconda", come quelle del Prado e di Reynolds, nonché sulla versione, denominata "più giovane", de "La Gioconda" di Isleworth [5].

D'altra parte per quanto riguarda lo studio delle altre copie, è possibile affermare che:

- la copia del Prado è stata eseguita all'interno della bottega di Leonardo in parallelo con l'originale [7];
- "La Gioconda" di Reynolds è una delle copie che maggiormente può darci indizi su ciò che l'originale ha perso, nel corso del tempo, ma riesce anche a dimostrare la "magia" del lavoro di Leonardo. Infatti "La Gioconda" di Reynolds, per quanto sia ben eseguita, non riesce a ricreare le gradazioni infinitamente sottili dei toni luministici, soprattutto nella modellazione del volto e delle mani [6];
- la Mona Lisa Foundation nonché numerosi esperti sembrano orientati a confermare "La Gioconda" di Isleworth come autentica, e probabilmente eseguita prima della versione del Louvre [5].

In conclusione, l'affermazione di seguito riportata di Kemp, uno dei massimi studiosi di Leonardo nonché curatore della mostra dei disegni di Leonardo presso il Victoria and Albert Museum di Londra [6], si ritiene che riassume la esclusiva e condivisa particolarità del genio leonardesco:

"C'è un che di intangibile ed unico quando si è di fronte ad una opera di Leonardo, impossibile quindi da paragonare e, tanto meno, da replicare".

### Note biografiche

**Salvatore Lorusso**, già Professore Ordinario di "Chimica dell'Ambiente e dei Beni Culturali" presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna (sede di Ravenna), continua la sua attività accademica in vari campi. È componente del comitato scientifico del progetto "Joint Laboratorio di Ricerca per i Beni Culturali, Diagnostica e Conservazione", nell'ambito dell'accordo di cooperazione tra l'Università degli Studi di Bologna, Italia, e l'Università di Zhejiang, Cina. È fondatore e direttore di due collane editoriali: la prima «I Beni Culturali e l'ambiente» composta da 11 volumi (Pitagora Editrice, Bologna), e la seconda «La formazione e la ricerca nel Settore dei Beni Culturali e Ambientali», di due volumi (Mimesis Edizioni, Milano-Udine). È Editor-in-Chief del Journal «Conservation Science in Cultural Heritage» (Mimesis Edizioni, Milano-Udine). È autore di oltre 400 pubblicazioni su riviste scientifiche nazionali ed internazionali e atti di convegni, e di 22 volumi e monografie di carattere merceologico, tecnologico e ambientale con particolare riferimento al settore dei beni culturali ed ambientali. Già VicePresidente, è Consigliere di Presidenza della Società Italiana per il Progresso della Scienze (SIPS) fondata nel 1839.

È Professore Emerito del Cultural Heritage Institute e Visiting Professor dell'Università di Zhejiang (Cina). È Presidente di Academic Committee of the Regional Alliance of Science and Technology Innovation of National Cultural Heritage Preservation (Cultural Relics Bureau of Zhejiang Province). È Direttore Generale dell'Accademia della Cultura Enogastronomica. È Membro del Comitato Scientifico del network "Giardini di Babilonia – Green Hub". È Membro Esterno dell'Accademia Russa delle Scienze Naturali. È stato selezionato e la sua biografia è stata inserita nella Edizione 2016 di Marquis "Who's Who in the World".

**Andrea Natali** è Docente a contratto e Assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Laureato in Conservazione dei Beni Culturali presso la 1° Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali istituita in Italia, l'Università degli Studi della Tuscia – Viterbo, svolge attività scientifica e didattica nei settori che riguardano l'ambiente di conservazione, le tecniche diagnostiche per la valutazione dello stato di conservazione dei Beni Culturali, la diagnostica artistica e l'autenticazione delle opere d'arte, la gestione e valorizzazione dei beni culturali e del paesaggio, la progettazione e promozione degli eventi artistici e culturali. È Mediatore/conciliatore (decreto Ministeriale n. 180 del 18 ottobre 2010).

Docente al Master Universitario di I livello in: "Progettazione e promozione degli eventi artistici e culturali (PPEAC)" Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, è autore e coautore di oltre 40 pubblicazioni nell'ambito della conservazione e della valorizzazione dei Beni Culturali.

È autore e coautore di Monografie e Trattati scientifici adottati come libri di testo presso le Università. Fa parte del Comitato scientifico e del Coordinamento scientifico della rivista "Scienze e Ricerche". È Editorial Coordinator del Journal Conservation Science in Cultural Heritage. È socio onorario dell'Accademia della Cultura Enogastronomica.

### Summary

The historical-artistic and technical-analytical study, concerning and taking up again the “Mona Lisa”, covered the comparison of some art works executed by different authors at different times. In relation to this, it is necessary to distinguish two versions of the “Mona Lisa” of Isleworth and the Louvre, both executed by Leonardo in different periods, from the copies of one version or the other or a combination of both.

### Riassunto

Lo studio storico-artistico e tecnico-analitico ha riguardato il confronto di alcune opere d'arte eseguite da diversi autori nel corso degli anni, il cui soggetto si riferisce e riprende la “Monna Lisa” di Leonardo. Al riguardo è necessario distinguere le due versioni di “Monna Lisa” di Isleworth e di “Monna Lisa” del Louvre, entrambe opere di Leonardo da lui eseguite in periodi diversi, dalle copie di una o dell'altra versione o di una combinazione di entrambe.

### Résumé

« La Joconde ou Mona Lisa » : une évaluation comparative des différentes versions de la Joconde et de leurs copies.

L'étude historique et artistique d'une part, technique et analytique d'autre part, était axée sur la comparaison d'œuvres artistiques réalisées par plusieurs auteurs au fil des années, ayant pour sujet une reprise de « La Joconde » de Léonard. À ce propos, il faut différencier d'une part les deux versions de « La Joconde », celle de Isleworth et celle du Louvre, qui ont été réalisées par Léonard à des moments différents, d'autre part les copies de l'une ou de l'autre version, ou d'une combinaison des deux.

### Zusammenfassung

„Mona Lisa“: eine vergleichende Bewertung der unterschiedlichen Versionen und deren Kopien.

Diese kunstgeschichtliche und technisch-analytische Studie betrifft den Vergleich einiger Kunstwerke, die im Laufe der Jahre von verschiedenen Künstlern geschaffen wurden und deren Inhalt sich auf die Mona Lisa von Leonardo da Vinci bezieht und diese wieder aufgreift. Diesbezüglich müssen die von Leonardo da Vinci zu unterschiedlichen Zeitpunkten gemalten Versionen der „Mona Lisa“ von Isleworth und der im Louvre ausgestellten „Mona Lisa“ von den Kopien der einen oder der anderen bzw. einer Kombination der beiden Versionen unterschieden werden.

### Resúmen

“Mona Lisa”: una valoración comparativa de las distintas versiones y de sus copias.

El estudio histórico-artístico y técnico-analítico se ha centrado en la comparación entre varias obras de arte concebidas por diversos autores a lo largo de los años y cuyo objeto se refiere y retoma la “Mona Lisa” de Leonardo. A este respecto es necesario diferenciar las dos versiones de la “Mona Lisa” de Isleworth y la “Mona Lisa” del Louvre, ambas obras creadas por Leonardo en momentos diferentes, de las copias de una u otra versión o de una combinación de ambas.

### 概述

“蒙娜丽莎”: 针对多版本与复制版本的比较性评估研究。

研究针对几位不同画家对达芬奇“蒙娜丽莎”的临摹作品而展开，这些画作完成于不

同的年份，研究方法包括历史-艺术研究，以及技术-分析研究。同时需强调区分艾尔沃斯的“蒙娜丽莎”和卢浮宫中“蒙娜丽莎”这两个版本，两幅画作由达芬奇本人在不同时间完成，因此临摹作品有可能复制了任何一个版本，但也可能融合了两个版本。

### **Резюме**

«Мона Лиза»: сравнительная оценка разных версий и их копий.

Это художественно-историческое и техническо-аналитическое исследование занималось сравнением некоторых произведений искусства, созданных разными мастерами, в разное время, сюжет которых относится и воспроизводит «Мону Лизу» Леонардо да Винчи. В этом вопросе необходимо четко разграничивать две версии «Моны Лизы», одна из которых выставляется в Айлворте, а другая в Лувре, обе кисти Леонардо, написанные в разное время, от копий той или другой версии или же сочетаний обеих.

