

## ‘Una Monaca, opera di Leonardo da Vinci’

Maria Forcellino

In un recente studio di documenti relativi ad una copia della *Gioconda* di Leonardo esistente fra Sei e Settecento nella collezione Dal Pozzo a Roma e da identificarsi probabilmente con quella pervenuta in Palazzo Barberini attraverso la collezione Torlonia (Bottega di Leonardo, *La Gioconda*, olio su tavola (trasportata su tela), 70x50,5 cm, Roma Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, Inv. 864, in deposito presso la Camera dei Deputati) (Fig. 1), si ritrova la seguente descrizione del dipinto: ‘Quadro da quattro e due rappresentante una Monaca, opera di Leonardo da Vinci stimato scudi Cinquecento’.<sup>1</sup> L’opera veniva così descritta infatti in un inventario della collezione di Maria Laura dal Pozzo Boccapaduli stilato poco dopo la sua morte alla metà del Settecento, voluto dai suoi eredi, i marchesi Giuseppe e Luigi Boccapaduli. A stilare l’inventario dei dipinti per ‘discrivere e seguente stimare’ le opere era stato chiamato dal 16 aprile del 1771 un pittore toscano che, come si evince dalla sua firma, corrisponde al nome di Giovanni Sorbi (1695-?).<sup>2</sup> Si tratta di un pittore poco documentato.<sup>3</sup> Essendo, per una serie di ragioni discusse in un precedente saggio, indubbio che il dipinto in questione fosse proprio la copia della *Gioconda* documentata nella collezione Dal Pozzo ininterrottamente dalla fine del Seicento fino all’inventario in questione, restava da spiegare come mai l’opera fosse indicata qui per la prima volta in questo modo.<sup>4</sup> Mentre infatti in tutti gli inventari questa copia era indicata come ‘ritratto Donna copia di Ravinici’ (1689), ‘ritratto da donna copia di Leonardo da

<sup>1</sup> ASR, 30 Not. Cap. Ufficio 21, volume 486, (seconda parte), 8 Aprile 1771, notaio Francesco Olivieri, cc. 80r-204r, *Inventario fatto alla morte della marchesa Maria Laura del Pozzo Boccapaduli*. L’inventario dei quadri comincia il giorno 16 aprile e va da carta 170v a 193v; la citazione è a c. 175v; una copia ridotta del documento è in ASC, Fondo Boccapaduli, mazzo IV, n. 2, *Estratto de Quadri descritti nell’Inventario formato dopo la morte della marchesa Maria Laura del Pozzo Boccapaduli*. Ringrazio l’architetto Marina Cristiani per avermi facilitato il reperimento dell’inventario. Sul dipinto, copia della *Gioconda*, si rimanda a A. Cosma, ‘La Gioconda’, in: R. Antonelli, C. Cieri Via, A. Forcellino & M. Forcellino (a cura di), *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità. Catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020)*, Roma, Bardi Edizioni, 2019, pp. 295-297 e A. Forcellino & M. Forcellino, ‘La Gioconda Torlonia delle Gallerie Nazionali d’Arte Antica’, in *Leonardo a Roma*, cit., pp. 203-211.

<sup>2</sup> La sua firma è a c. 204r dell’*Inventario*, la citazione è a c. 137r.

<sup>3</sup> Sul pittore si vedano le poche notizie in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall’XI al XX secolo*, Torino, Umberto Allemandi, 1975, volume 10, p. 368 e la voce in E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs. Nouvelle édition entièrement refondue, 4 éd. sous la direction de Jacques Busse*, Paris, Gründ, 1999, volume 13, p. 33; per il suo autoritratto agli Uffizi (Inv. 1890 n. 2058) cfr. invece S. Meloni Trkulja, ‘Scheda A897’ in: L. Berti (a cura di), *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze, Centro DI, 1979, p. 1008. Suo è anche un altro dipinto pervenuto agli Uffizi, un ritratto del pittore Giuseppe Maria Crespi (Castello n. 873), suo maestro, su cui cfr. S. Meloni Trkulja, ‘Scheda A898’ in: *Gli Uffizi*, cit., p. 1009.

<sup>4</sup> M. Forcellino, ‘La Gioconda Torlonia della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini. Una provenienza Dal Pozzo?’, in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Rendiconti*, CDXVIII, 1-2 (2021), pp. 91-120; per una visione d’insieme delle fonti documentarie sul quadro si rimanda all’Appendice 1 del saggio.

Vinci' (1735) o in modo puntuale 'Ritratto di Gioconda Nobile fiorentina Copia di Leonardo da Vinci' (1740; 1741) il dipinto era diventato invece improvvisamente 'una Monaca opera di Leonardo da Vinci'. Era stata avanzata un'ipotesi, ma una spiegazione ben più complessa si è presentata una volta conclusa la ricerca.<sup>5</sup> Ricostruendo infatti la storia critica di un altro dipinto considerato nel Settecento un'opera di Leonardo, si è offerta anche la soluzione per l'enigma della 'Monaca di Leonardo' dell'inventario del 1771. Non solo, ma questa vicenda conferma e rafforza quanto già noto negli studi e ribadito anche dal presente contributo: e cioè che la fortuna critica dell'opera più famosa al mondo, *La Gioconda*, nel Settecento conobbe uno dei suoi punti più bassi, al punto da poter essere confusa con altre opere di Leonardo e non solo con opere rivelatesi ancora oggi autografe ma anche con quelle di altri autori. Fu solo a partire dall'Ottocento, infatti, che con il moltiplicarsi delle riproduzioni dei dipinti nei volumi a stampa si diffuse l'iconografia della *Gioconda* e crebbe la fama di quella che sarebbe diventata, a torto o a ragione, l'icona planetaria della bellezza femminile e il quadro più famoso del mondo.

Alla metà del Settecento esisteva a Firenze un dipinto, noto a collezionisti e amatori come *La Monaca di Leonardo*.<sup>6</sup> Si tratta di un dipinto, oggi alla Galleria degli Uffizi, ma proveniente dalla Galleria Palatina di Palazzo Pitti (*Ritratto di sconosciuta (La Monaca)*), olio su tavola, 65x48 cm, Inv. 8380) (Fig. 2).<sup>7</sup> La sua attribuzione, attualmente non più ricondotta a Leonardo, è stata a lungo contesa fra vari artisti fiorentini, da Giuliano Bugiardini a Mariotto Albertinelli tanto per citarne alcuni, ma la maggior parte degli studiosi sembra adesso abbastanza concorde nell'assegnarne la paternità a Ridolfo Bigordi, meglio noto come Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561).<sup>8</sup>

L'opera rappresenta un ritratto a mezzo busto di donna stante contro un loggiato con una doppia finestra ad arcate oltre il quale si apre un grande scorcio su un panorama urbano, da alcuni identificato con precisi edifici fiorentini.<sup>9</sup> L'attitudine e la posa, un ritratto di tre quarti con lo sguardo rivolto allo spettatore, riproducono molto da vicino quelle della *Gioconda*. *La Monaca* è orientata verso la sua destra, ed

---

<sup>5</sup> Forcellino, 'La Gioconda Torlonia', cit., p. 110 e nota 72.

<sup>6</sup> Si rimanda al testo più avanti e alla nota 15.

<sup>7</sup> Le Gallerie degli Uffizi, 'Scheda catalogo 00287184', *La monaca*, <http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1180208/> (22 ottobre 2021), con attribuzione a Bigordi Ridolfo detto Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561). Nel catalogo degli Uffizi (E. Spalletti, 'Scheda P329', in: *Gli Uffizi*, cit., p. 196) l'opera porta l'attribuzione a Giuliano Bugiardini (1476-1555) su cui cfr. S. Meloni Trkulja, 'Bugiardini, Giuliano', in: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1972, volume 15 edizione online [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuliano-bugiardini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuliano-bugiardini_%28Dizionario-Biografico%29/) (accesso 10 novembre 2021). Si omette deliberatamente qui di considerare la coperta di ritratto con grottesche ritenuta da alcuni la copertura originaria del ritratto (Polo museale fiorentino. Centro di documentazione, 'N. Cat. 00160779', [www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp](http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp) (22 ottobre 2021).

<sup>8</sup> Per la storia critica del dipinto con bibliografia si rimanda a C. Falciani, 'Cat. n. 3', in: M. Ciatti & A. Natali (a cura di), *L'amore, l'arte e la grazia: Raffaello, la Madonna del Cardellino restaurata*, Firenze, Mandragora, 2008, pp. 81-84, ill. p. 82. La scheda del catalogo degli Uffizi online aggiornata al 2015 ('Scheda catalogo 00287184', cit.) riporta l'informazione che l'opera fu acquistata nel 1819 dal Granduca Ferdinando III dal mercante romano Felice Cartoni, al quale si attribuisce anche, sia pure in maniera dubitativa, la responsabilità dell'attribuzione a Leonardo. Da tale supposizione emerge che l'estensore delle notizie storiche critiche della scheda non sia a conoscenza dell'attribuzione già settecentesca del dipinto a Leonardo.

<sup>9</sup> Si veda più avanti la scheda di padre Tanzini delle Scuole Pie citata in nota 26 per l'Ottocento. In tempi più recenti hanno sostenuto l'individuazione di precisi edifici del panorama urbano fiorentino (il porticato dell'Ospedale di San Paolo con dietro l'abside di Santo Spirito a sinistra e a destra i campi e le case verso Porta al Prato) A. Natali, 'La coperta della Monaca', in: idem, *La piscina di Betsaida. Movimenti nell'arte fiorentina del Cinquecento*, Firenze-Siena, Maschietto & Musolino, 1995, pp. 117-137, a pp. 134-135; A. Natali, 'Cat. n. 31-31' in: A. Cecchi & A. Natali (a cura di), *L'officina della maniera. Varietà e finezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche, 1494-1530. Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1996-1997)*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 134-135; Falciani, 'Cat. n. 3', cit., p. 84.

inquadrata in un *close-up* che mette in primo piano il suo lato e la spalla destra con l'ampia manica dell'abito mentre con la sua mano sinistra regge un prezioso libro di preghiere. *La Gioconda* invece siede in una loggia su un'ampia sedia di cui vediamo chiaramente i braccioli su cui poggia il suo avambraccio destro e le mani incrociate, ed è rivolta nella direzione opposta a quella della *Monaca*, ossia alla sua sinistra. Il diverso orientamento delle due donne, che hanno in comune la posa di tre quarti del busto e del volto – benché *La Gioconda* sia più frontale – e lo sguardo fisso verso lo spettatore, non riduce l'impressione di forte prossimità dei due ritratti. Non a caso 'si è sempre parlato di questo dipinto [*Ritratto di sconosciuta (La Monaca)*] come di una delle opere centrali dell'influsso leonardiano e raffaellesco sul Bugiardini'.<sup>10</sup> E infatti, molti degli studiosi che in passato si sono occupati della vita e delle opere di Leonardo hanno riservato alla *Monaca* un posto non secondario nella produzione dell'artista, arrivando talvolta a identificarlo con la *Ginevra Benci* (Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. 2326), come si dirà più avanti.

Se il ritratto paga un grande tributo alle opere leonardesche – oltre che alla *Gioconda* è accostabile per lo sfondo con la doppia finestra a dipinti come la *Madonna Dreyfus* (Washington D.C., National Gallery of Art), la *Madonna del Garofano* (Monaco, Alte Pinakothek) e la *Madonna Litta* (San Pietroburgo, Hermitage) –, non meno evidente è anche il suo debito con l'interpretazione che di Leonardo avevano fornito i modelli raffaelleschi fino al 1507 circa.<sup>11</sup> Particolarmente significativo è per esempio quello con il ritratto della cosiddetta *Gravida* di Raffaello (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, olio su tavola, 66,8x52,7 cm., Inv. 1912, n. 239) con cui condivide in modo puntuale la disposizione e soprattutto l'abbigliamento.<sup>12</sup> Entrambe le donne indossano lo stesso abito sobrio, con scollo rettangolare e le maniche ampie fermate in alto da un nastro da cui si dipartono con un'apertura che lascia affiorare la veste bianca sottostante. Rosso è quello della *Gravida*, scuro quello della *Monaca*. Entrambe poi hanno i capelli raccolti in una rete ma *La Monaca* indossa anche un velo leggerissimo che le ricade sulle spalle. A riprova di un'incredibile somiglianza fra i due ritratti è anche il particolare dell'anello indossato da entrambe al mignolo della mano destra: un anello a fascia in oro giallo con al centro un piccolo rubino di colore rosso. Proprio tenendo presente la grande vicinanza della *Monaca* alla pittura di Raffaello Bellosi ne propose la paternità alla coppia Raffaello-Albertinelli.<sup>13</sup> La vicinanza di Ridolfo del Ghirlandaio e Raffaello a Firenze è testimoniata con parole inequivocabili da Vasari che ne ricorda la familiarità fino alla partenza dell'Urbinate per Roma. L'ariosità del ritratto del Ghirlandaio e i toni chiari e trasparenti della sua pittura lo allontanano però dalle scelte di Raffaello dopo il 1508 che da questo momento in poi seguirà infatti altre strade.

Al di là dei problemi di attribuzione che pone quest'opera è chiaro che essa raccoglie e restituisce la situazione culturale a Firenze intorno al primo decennio del Cinquecento, gravitante intorno alle figure maggiori di Leonardo e Raffaello, senza escludere nemmeno la lezione di Michelangelo per quel che concerne la grande plasticità della figura. Tuttavia è la fortuna critica dell'opera che qui interessa ripercorrere per le informazioni che fornisce anche su un altro ritratto di donna, la più famosa *Gioconda* del Louvre di Leonardo.

La prima informazione scritta sull'esistenza della *Monaca* che si rinviene sembrerebbe quella dei commentatori alla quinta edizione delle *Vite* di Vasari, Livorno-Firenze (1767-1772), ossia Ignazio Hugford, Tommaso Gentili e l'erudito

<sup>10</sup> Spalletti, 'Scheda P329', cit., p. 196.

<sup>11</sup> Questo veniva rilevato anche da Falciani, 'Cat. n. 3', cit., p. 83.

<sup>12</sup> Sull'opera cfr. C. Falciani, 'Cat. n. 2', in: Ciatti & Natali (a cura di), *Raffaello*, cit., pp. 78-80.

<sup>13</sup> L. Bellosi, 'Il ritratto fiorentino del Cinquecento', in: *Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Milano, Electa, 1980, pp. 39-46, a p. 40.

aretino Giovan Francesco de' Giudici. Nelle loro note a questa edizione, una ristampa dell'edizione romana (1759-60), in 3 volumi (appresso Niccolò e Marco Pagliarini) di Giovanni Bottari, tessono infatti l'elogio del dipinto con parole inequivocabili. Essi informano che a quella data il dipinto si trovava nella collezione del marchese abate Niccolini:

Il sig. Marchese Abate Antonio Niccolini, tra le altre cose singolarissime di cui vien adorno il suo palazzo in Firenze, di sculture antiche, e pitture, possiede uno stupendo ritratto dipinto in tavola di mano di Lionardo, rappresentante una monaca in mezza figura al naturale, che non gli manca altro che la parola.<sup>14</sup>

Del dipinto però non faceva ancora cenno il Bottari nelle sue note alle *Vite* del Vasari.<sup>15</sup> L'Hugford, dal 1751 console dell'Accademia del Disegno e successivamente (1762) provveditore della stessa, all'apice della sua carriera di pittore, mercante e conoscitore, fu un apprezzato storiografo nonché punto di riferimento con la sua casa e collezione a Firenze nel Settecento, per conoscitori e amatori provenienti da tutta Europa.<sup>16</sup> Con questa nota egli testimonia che a Firenze quest'opera era conosciuta fra gli addetti ai lavori come un dipinto, e fra i migliori, di Leonardo. Quando sia entrata nella collezione dell'abate Niccolini non sappiamo, è certo che la guida della città di Francesco Bocchi della fine del Cinquecento, pur descrivendo abbastanza minutamente la collezione Niccolini, all'epoca già famosa soprattutto per la raccolta di marmi e statue, non fa menzione dell'opera.<sup>17</sup>

Lo spoglio dei documenti dell'archivio Niccolini di Camugliano di Firenze del palazzo di famiglia di Via de' Fossi non ha fornito informazioni sull'opera.<sup>18</sup> Essa non

---

<sup>14</sup> G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Edizione arricchita di Note oltre quelle dell'Edizione Illustrata di Roma*, in 7 volumi, Livorno-Firenze, Gio. Batista Stecchi & Anton Giuseppe Pagani, 1767-1772, tomo 3 (1771), p. 34.

<sup>15</sup> G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino corrette da molti errori e illustrate con note*, in 3 volumi, Roma, Niccolò e Marco Paglierini stampatori e mercanti di libri, 1759-1760, tomo 2, parte 3 (1760), pp. 1-23.

<sup>16</sup> Sul pittore, conoscitore e mercante Ignazio Enrico Hugford (1703-1778) e il suo ruolo nell'edizione vasariana Livorno-Firenze cfr. A. Serafini, 'Hugford, Ignazio Enrico', in: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2004, volume 61 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/ignazio-enrico-hugford\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ignazio-enrico-hugford_%28Dizionario-Biografico%29/)) (9 novembre 2021).

<sup>17</sup> F. Bocchi & G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri Templi, di Palazzi, i più notabili artifijz, e più preziosi si contengono. Scritte già da M. Francesco Bocchi ed ora da M. Giovanni Cinelli Ampliate, ed accresciute*, Firenze, Gio. Gugliantini, 1677; la casa dei Niccolini è descritta alle pp. 404-409, ma in essa non si riconosce il dipinto in questione. Due dipinti di Leonardo sono ricordati da Bocchi e Cinelli a Firenze in quest'opera: una *Madonna con Bambino* in casa di Matteo e Giovan Battista Botti (p. 173) e un dipinto su lavagna in San Jacopo dei Fossi (p. 306). Oltre al palazzo di famiglia la guida descrive anche la cappella Niccolini in Santa Croce (p. 333) e quella di Badia (p. 389).

<sup>18</sup> Allo studio dei documenti dell'archivio Niccolini ha dedicato contributi importanti Spinelli: R. Spinelli, 'Documenti artistici dell'archivio Niccolini di Camugliano - I - Marmi antichi e "Moderne pitture" di Giovanni di Agnolo (Firenze, 1544-1611)', in: *Paragone*, LXI (2005), pp. 88-103; R. Spinelli, 'Ricerche di archivio. Precisazioni su alcune opere della collezione di Giovanni di Agnolo Niccolini (1544-1611)', in: *Paragone*, LXXXVI (2009), pp. 76-83; R. Spinelli, 'Mecenatismo Mediceo e mecenatismo privato. Il caso Niccolini', in: E. Fumagalli, A. Nova & M. Rossi (a cura di), *Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 263-279; R. Spinelli, 'Documenti artistici dell'archivio Niccolini di Camugliano - II - Pittura del Seicento e grandi decorazioni nel collezionismo e nel mecenatismo di Filippo di Giovanni (Firenze, 1586-1666)', in: *Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato*, LXXVIII (2011), pp. 71-101; sul collezionismo artistico della famiglia Niccolini cfr. adesso anche E. Goudriaan, *Florentine Patricians and Their Networks. Structures Behind the Cultural Success and the Political Representations of the Medici Court (1600-1660)*, Leiden-Boston, Brill, 2018, pp. 45-60, 96-106 e 151-161.

risulta infatti documentata negli inventari seicenteschi della collezione dei dipinti.<sup>19</sup> Benché la cosa non sorprenda perché anche altre opere importanti delle collezioni Niccolini ugualmente non risultano documentate.<sup>20</sup> L'opera è data per acquisita dalla famiglia Niccolini dalle Gallerie Fiorentine nel 1819 da tutta la critica.<sup>21</sup>

L'informazione dell'Hugford è ripresa a fine secolo dall'abate Lanzi, che la riporta nella sua *Storia pittorica* riferendola impropriamente al Bottari: 'Tal è in Firenze [...] quella mezza figura di giovane Monaca tanto celebrata dal Bottari, che nel palazzo ornatissimo del sig. marchese Niccolini si addita per una delle più rare cose'.<sup>22</sup>

Giustamente in una nota il Capucci segnalava che la prima parte della nota alla fine della *Vita* di Leonardo dell'edizione Livorno-Firenze del 1771, quella contenente l'apprezzamento per il dipinto di *Monaca* della Galleria Niccolini, non era del Bottari ma dei curatori fiorentini.<sup>23</sup>

Le tre edizioni della *Storia Pittorica* del Lanzi, due alla fine del Settecento e una all'inizio dell'Ottocento, trasmisero attraverso il rinvio alle note del Bottari alla *Vita* di Leonardo la memoria di questo dipinto esistente nella collezione Niccolini al secolo successivo.<sup>24</sup> Come tale lo ritroviamo infatti nei repertori di inizio Ottocento quando, acquistato da Ferdinando III di Lorena nel 1819 (per l'ingente somma di 1.100 zecchini d'argento), andò ad arricchire la Galleria Palatina.<sup>25</sup> Tale informazione è riportata dal catalogo a stampa della raccolta di Palazzo Pitti che conteneva anche un'illustrazione dell'opera, significativamente dal titolo *Ignota detta la Monaca di Leonardo da Vinci*.<sup>26</sup> A questa data, il dipinto era dunque ancora considerato un'opera autografa di Leonardo ma discussa è la sua identificazione come *Monaca*, come testimonia la sua scheda redatta da padre Tanzini delle Scuole Pie:

Senza che si badasse alla forma dell'abito seducente anche troppo, a cagione io credo del colore di esso e di que' veli che le adornano la poco spaziosa fronte, questa figura fu chiamata la *Monaca di Leonardo*. Oh! se fosse una monaca, parrebbe che il celebre Manzoni avesse tolta in gran parte dal presente ritratto l'inarrivabile descrizione della *Signora di Monza*.

Del resto i meriti d'esecuzione di questa mezza figura, a cui *non manca altro che la parola* (15), son tali da sorprendere. La mano sinistra è un portento, la finitezza... ma basti dire

---

<sup>19</sup> (A.N.C.Fi.), [*Inventario dei beni conservati*] *Nella casa di V. dei servi del Signor Filippo Niccolini del Sen. Gio. Niccolini*, pubblicato da Spinelli in: 'Documenti artistici dell'archivio Niccolini di Camugliano - II', cit., Appendice, pp. 95-101.

<sup>20</sup> Ivi, p. 92. Non si è potuto valutare la proposta dell'autore di identificare *La Monaca* con un altro dipinto, un ritratto di Tiziano, menzionato nella collezione, perché non è stato possibile reperire il contributo annunciato come in corso di pubblicazione: 'Ricordato da Cinelli (in F. Bocchi - G. Cinelli, op. cit., p. 408) è probabile che il dipinto [un ritratto di Tiziano] sia da identificare con la celebre tela degli Uffizi, la cosiddetta "Monaca" attribuita a Ridolfo del Ghirlandaio e acquistata presso i Niccolini dalle Gallerie nel 1819, vantando al tempo un'attribuzione a Leonardo da Vinci (...) R. Spinelli, *La Monaca degli Uffizi: una vedova di Casa Rinieri*, in corso di pubblicazione', Ivi, nota 173.

<sup>21</sup> Spalletti, 'Scheda P329', cit., p. 196; Falciani, 'Cat. n. 3', cit., p. 84. Nella scheda online del catalogo degli Uffizi si fornisce l'informazione che fu acquistata dal mercante romano Felice Cartoni (cfr. quanto riportato in nota 8).

<sup>22</sup> L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, M. Capucci (a cura di), in 3 volumi, Firenze, Sansoni, 1968-1974, volume 1(1968), pp. 99-100.

<sup>23</sup> Ivi, p. 538.

<sup>24</sup> Per le tre edizioni della *Storia Pittorica* del Lanzi (il primo tomo nel 1792, la prima edizione completa del 1795-1796 e la stampa del 1809) si rimanda alla trattazione specifica del Capucci: ivi, rispettivamente alle pp. 466, 468 e 473.

<sup>25</sup> Cfr. nota 21.

<sup>26</sup> *L'imperiale e reale Galleria Pitti illustrata per cura di Luigi Bardi regio calcografo dedicata a S.A.I. e R. Leopoldo Secondo Granduca di Toscana*, in 4 volumi, Firenze, Galileiana, 1837-1842, illustrazione in bianco e nero e scheda in volume 2 (1839) [senza numerazione di scheda e di pagina].

che secondo il Lanzi è tra i lavori più pregiati di colui che effigiò il *Cenacolo delle Grazie*, i quali si scambiano con quelli del Sanzio.<sup>27</sup>

Alla metà del secolo, l'edizione vasariana Le Monnier con il commento di Carlo Milanese, Carlo Pini e Gaetano Milanese, segnala ancora *La Monaca* di Palazzo Pitti come un'opera di Leonardo ma dà anche la misura della confusione all'epoca esistente intorno a un altro dipinto di Leonardo, la *Ginevra Benci* (Washington D.C., National Gallery of Art, olio su tavola, 38,1x37 cm, Inv. 1967 6. I. A).<sup>28</sup> I commentatori dell'edizione, pur non discutendo l'autografia leonardesca della *Monaca*, contestano però la sua identificazione con la *Ginevra Benci* di Leonardo, che aveva all'epoca già lasciato Firenze.

E' la stessa Ginevra de' Benci ritratta di profilo dal Ghirlandajo nel coro di Santa Maria Novella. *Dove oggi si trovi questo ritratto dipinto da Leonardo, è quistione*. Gli annotatori del Vasari tradotto in tedesco vorrebbero riconoscerlo in quello d'ignota donna, veduta quasi di faccia (detta *la monaca* di Leonardo), che sotto Ferdinando III dalla casa Niccolini passò per compera nella R. Galleria dei Pitti; e del quale si vede un intaglio nel Vol. II della detta Galleria illustrata e incisa [...]. Ma se il bellissimo dipinto de' Pitti non cade dubbio che sia di Leonardo, non sapremmo peraltro così facilmente persuaderci che e' sia la Ginevra.<sup>29</sup>

In effetti la *Ginevra Benci* si trovava già a questa data - di sicuro almeno dal 1733, ma forse anche da prima - nella collezione del principe Wenzel del Liechtenstein a Vienna dove era però attribuito a Lucas Cranach, come dimostra il catalogo della collezione del 1780.<sup>30</sup> Non è dato sapere allo stato attuale delle ricerche quando l'opera lasciò Firenze, le fonti più antiche (*Il libro di Antonio Billi*,<sup>31</sup> *L'Anonimo Magliabechiano*,<sup>32</sup> *Le vite* del Vasari del 1550)<sup>33</sup> lo menzionano ma non ne danno la collocazione. Il dipinto sarebbe approdato nel Novecento da quella collezione alla National Gallery di Washington D.C., dove tuttora si trova.

A questa data (metà Ottocento) *La Gioconda* si presenta ormai con la sua iconografia e sono gli stessi Milanese, Pini e Milanese a confermarcelo con la segnalazione delle sue molte copie ormai ben individuate e sparse nelle collezioni italiane ed europee. Fra esse è anche la copia di Roma, da cui siamo partiti, pervenuta frattanto forse nella collezione Torlonia:

---

<sup>27</sup> Tanzini in *L'imperiale e reale Galleria Pitti*, cit. (n.n.); la nota 15 a piè pagina recita: 'Così il Bottari - Appartenne a' Marchesi Niccolini da' quali l'acquisto il Granduca Ferdinando III'.

<sup>28</sup> National Gallery of Art, 'Leonardo da Vinci. Ginevra de' Benci [obverse], c. 1474/1478', <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50724.html> (15 novembre 2021).

<sup>29</sup> G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti, di Giorgio Vasari pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, in 14 volumi, Firenze, Felice Le Monnier, 1846-1870, volume 7 (1851), p. 29, nota 2.

<sup>30</sup> Per le vicende collezionistiche della *Ginevra Benci*, oltre la scheda della National Gallery of Art, 'Leonardo da Vinci. Ginevra de' Benci [obverse], cit., cfr. anche F. Zöllner, 'Scheda VIIa' in: idem, *Leonardo da Vinci (1452-1519). Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln, Taschen, 2003, pp. 218-219; e C. Bambach, *Leonardo da Vinci rediscovered*, in 4 volumi, New Haven-London, Yale University Press, 2019, volume 1, p. 113.

<sup>31</sup> 'Ritrasse la *Ginevra* di Amerigho Benci, tanto bene finita, che ella propria non era altrimenti' (C. Frey (a cura di), *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Berlin, Grote, 1892, p. 51).

<sup>32</sup> 'Ritrasse in Firenze dal naturale la *Ginevra* d'Amerigo Benci, la quale tanto bene finì, che non il ritratto, ma la propria *Ginevra* pareva' (A. Ficarra (a cura di), *L'Anonimo Magliabechiano*, Napoli, Fiorentino, 1968, p. 121).

<sup>33</sup> 'Ritrasse la *Ginevra* d'Amerigo Benci, cosa bellissima' (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*, Luciano Bellosi & Aldo Rossi (a cura di), Torino, Einaudi, 1986, p. 551).

Oggi questo ritratto [*Monna Lisa*] si conserva nel Museo del Louvre, ma sfiorato grandemente da un cattivo restauro. È una giovane donna in mezza figura, veduta di faccia, con capelli sciolti, un velo in testa, e col seno alquanto scoperto. Siede sur una seggiola a braccioli, in uno dei quali posa il braccio e la mano destra, e ad essa sovrappone la sinistra. Dietro a lei è una spagliera di muro, dalla quale si vede una campagna spogliata e montuosa. Francesco I pagò questa tavola 4000 scudi d'oro, che equivalgono a 45,000 franchi. Di questo ritratto si conoscono molte copie; ed alcune eccellenti: come in Firenze in casa Mozzi; nel Museo di Madrid; nella Villa Sommariva sul Lago di Como; presso il Torlonia a Roma; a Londra presso Abramo Hume, e presso Woodburn; e nell'Ermitage di Pietroburgo venutovi da Houghtonhall; e finalmente havvene un'altra copia nella Pinacoteca di Monaco, della quale si vede una litografia nel Vol. II dell'opera: *La Galleria di Monaco Illustrata*, 1817-1821 (in tedesco).<sup>34</sup>

Sull'autorità delle note dell'Hugford al Bottari e la menzione fattane dal Lanzi, da tutti gli studiosi ed eruditi del secolo successivo *La Monaca* fu considerata opera di Leonardo e solo alla fine dell'Ottocento se ne mise in dubbio l'autografia, passando per diverse attribuzioni.<sup>35</sup> Infine, negli anni Settanta del Novecento, l'opera fu trasferita da Palazzo Pitti agli Uffizi, dove tuttora si trova.<sup>36</sup>

La storia della *Monaca* di Leonardo si rivela fondamentale per comprendere quell'indicazione della copia della *Gioconda* nell'inventario settecentesco di Maria Laura dal Pozzo come 'una Monaca'. Solo un pittore toscano poteva identificare infatti a quella data, 1771, una copia della *Gioconda* di Leonardo come *La Monaca*, riferendosi evidentemente ad uno dei pochi dipinti del maestro di Vinci, o almeno ritenuto tale, ancora a Firenze. Tale scambio di identità per l'epoca non presupponeva una sua minore valutazione, anzi. Della *Gioconda* a Firenze, oltre la testimonianza del Vasari, non era rimasto più nulla, né era del tutto chiara ai più la sua iconografia. La stessa descrizione di Vasari dell'opera, per quanto importante perché basata su fonti di prima mano che poté interrogare, forse gli stessi protagonisti (Francesco del Giocondo morì nel 1538 e Lisa, la protagonista del ritratto, ancora più tardi) o contemporanei a loro vicini che avevano visto il dipinto a Firenze o in Francia, è assolutamente generica riguardo alla sua posizione e allo sfondo perché non conobbe Leonardo né fu mai in Francia:<sup>37</sup>

Prese Leonardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto, la quale opera oggi è appresso il Re Francesco di Francia in Fontanableo; nella qual testa chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perché quivi / erano contrafatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipignere. Avvenga che gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo, et intorno a essi erano tutti que' rossigni lividi et i peli, che non senza grandissima sottigliezza si possono fare. Le ciglia per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali. Il naso, con tutte quelle belle aperture rossette e tenere, si

<sup>34</sup> Vasari, *Le vite [...] pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, cit., p. 31, nota 1; l'illustrazione della *Gioconda* della *Galleria di Monaco illustrata* (in tedesco) è in *Königlich Baierischer Gemälde-Saal zu München und Schleissheim, in Steindruck von Piloty, Selb & Co*, 2 volumi, München, [s.e.], 1817-1821, vol. II, (n.n). Il grassetto è mio.

<sup>35</sup> Per la sua storia attributiva dalla fine Ottocento cfr. Spalletti, 'Scheda P329', cit., p. 196; Falciani, 'Cat. n. 3', cit., pp. 81-84 e nota 7.

<sup>36</sup> Sulla storia della Galleria Palatina è ancora molto valido M. Chiarini & M. Mosco (a cura di), *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, 23 settembre 1982-31 gennaio 1983)*, Firenze, Centro Di, 1982.

<sup>37</sup> Sulla 'Monna Lisa' come personaggio storico si veda adesso l'attento lavoro di ricostruzione storico fatto da G. Pallanti, *Monna Lisa. Mulier ingenua. Con documenti originali sul matrimonio, i figli, il testamento del marito*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004; e M. Kemp & G. Pallanti, *Mona Lisa. The People and the Painting*, Oxford, Oxford University Press, 2017. Sulla genericità della descrizione della *Gioconda* di Vasari che non si sofferma sulla sua disposizione e sullo sfondo cfr. invece F. Zöllner, *Leonardos Monna Lisa. Vom Porträt zum Ikone der freien Welt*, Berlin, Wagenbachs, 2006, p. 15.



vedeva essere vivo. La bocca, con quella sua sfenditura con le sue fini unite dal rosso della bocca con la incarnazione del viso, che non colori ma carne pareva veramente. Nella fontanella della gola, chi intentissimamente la guardava, vedeva battere i polsi: e nel vero si può dire che questa fuzzi dipinta d'una maniera da far tremare e temere ogni gagliardo artefice e sia qual si vuole. Usòvi ancora questa arte, che essendo Mona Lisa bellissima, teneva mentre che la ritraeva, chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessero stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura a i ritratti che si fanno. Et in questo di Lionardo vi era un ghigno tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo, et era tenuta cosa maravigliosa, per non essere il vivo altrimenti.<sup>38</sup>

Solo nel terzo decennio del Seicento Cassiano dal Pozzo darà una descrizione accurata dell'iconografia della *Gioconda* che vide dal vivo ma il suo resoconto, come è noto, rimase manoscritto.<sup>39</sup> Poco dopo doveva apparire una delle prime restituzioni iconografiche del dipinto, in un progetto ancora legato al Dal Pozzo.

La sua prima restituzione iconografica (se si eccettuano le copie cinquecentesche già esistenti e quelle realizzate nella prima metà del Seicento) si deve infatti all'incisione di Charles Errard che accompagnò alla metà del XVII secolo la traduzione francese di Roland Fréart Sieur de Chambray del *Libro di Pittura* di Leonardo in Francia.<sup>40</sup> L'incisione era però priva di ogni accenno allo sfondo e stampata in reverso!<sup>41</sup> Essa non accompagnava l'edizione italiana del trattato per cui tutte le ristampe successive derivate da questa ugualmente non la contemplavano. Si ritrovano, tuttavia, in quelle originate dalla traduzione francese.<sup>42</sup> Infine, un primo accenno al paesaggio dietro al ritratto si deve al Richardson (figlio) nel 1722.<sup>43</sup>

Sebbene celebrata e descritta dal Cinquecento in poi, della *Gioconda* sembra essersi persa la memoria iconografica reale a Firenze nel Settecento dove esperti e conoscitori celebravano anche altri dipinti ritenuti all'epoca di Leonardo come appunto *La Monaca*. Proprio tenendo negli occhi *La Monaca* fiorentina il pittore

---

<sup>38</sup> Vasari, *Le vite*, (1550) 1986, cit., p. 552.

<sup>39</sup> BAV, Barb. lat. 5688, ff. 193v-194r, *Legatione del Sig.r Cardinale Barberino in Francia Descritto dal Commend.re Cassiano del Pozzo*, consultabile online su [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Barb.lat.5688](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.5688) (25 novembre 2021).

<sup>40</sup> L. da Vinci, *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en françois par R.F.S.D.C.*, Paris, Jacques Langlois, 1651, p. 94 il capitolo CCLXXXVII tratta significativamente di 'Ce qu'il faut faire pour que les visages ayent du relief avec de la grace' ('De' visi che si debbono fare, che habbino rilievo con gratia').

<sup>41</sup> Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, cit., p. 120. Sulle incisioni che accompagnarono la prima edizione a stampa del *Trattato della pittura* di Leonardo nel 1651 in Francia cfr. adesso: J. Bell, 'Part Two. Charles Errard and the Illustrations', in: C. Farago, J. Bell & C. Vecce, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura. With a Scholarly Edition of the Italian Editio Princeps (1651) and an Annotated English Translation*, Leiden-Boston, Brill, 2018, volume 1, pp. 332-369.

<sup>42</sup> Si veda a mo' di esempio la ristampa napoletana dell'opera all'inizio del Settecento, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci nuovamente dato in luce, colla vita dell'istesso autore scritta da Raffaele du Fresne e di nuovo ristampato, corretto, ed a maggior perfezione condotto*, Parigi-Napoli, Giacomo Lanclous-Francesco Ricciardo, 1651/1733; il capitolo MCCLXXXVII, senza l'incisione della *Gioconda*, è a p. 76. L'incisione della *Gioconda* accompagnò invece la prima traduzione tedesca del trattato (Leonardo da Vinci, *Tractat von der Mahlerey*, Nürnberg, Johann Christoph Weigel, 1724) ed è riproposta in Farago, Bell & Vecce, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura*, cit., volume 1, p. 386, Fig. A.13. Per la discussione circa la possibilità di riconoscere l'iconografia della *Gioconda* anche in un'illustrazione a corredo della *Vita di Leonardo da Vinci* di Trichet du Fresne nella stessa edizione (Paris, Jaques Langlois, 1651) cfr. invece volume 1, p. 544, nota 196.

<sup>43</sup> 'The *Jocunda* spoken of at large by Vasari in the *Life* of this Master. I consider'd it with the utmost Attention, Landskip, and every Part, and find it the same as my Father's in every respect; the same Particularity in the Colouring of the Hands, as distinguish'd from that of the Face: so that at that distance I could remember no difference, nor can I tell which I should chuse.' (J. Richardson & J. Richardson, *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc.*, with Remarks, by Mr. Richardson Sen. and Jun., London, J. Knapton at the Crown in St. Paul's Church Yard, 1722, p. 16); Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, cit., p. 121.



Giovanni Sorbi identifica come tale, senza ombra di dubbio, la copia della *Gioconda* dal Pozzo (Fig. 1), restituendoci con la sua stima del quadro il contesto storico critico dell'epoca senza il quale non saremmo più in grado di leggere il documento. E non è sorprendente la sovrapposibilità cronologica dei documenti: il 1771, oltre che l'anno dell'*Inventario* dei dipinti di Maria Laura, è anche l'anno dell'edizione delle *Vite* del Vasari Livorno-Firenze con le note dell'Hugford. Le note, come si è detto, fotografano a questa data fatti e circostanze noti in quegli anni a Firenze. Offuscata la memoria dell'iconografia esatta della *Gioconda* essa può essere ormai confusa con *La Monaca*. Il fatto non stupisce dato che il Settecento è il secolo in cui la fama della *Gioconda* conosce uno dei suoi punti più bassi anche in Francia. Trasferita da Fontainebleau a Versailles e lì collocata in una onorata posizione nel palazzo privato del re - ma pur sempre appartata - non sarebbe tornata al Louvre prima della fine del Settecento con la risistemazione del Museo che fu completato soltanto nel 1797.<sup>44</sup>

Ma chi è Giovanni Sorbi, il pittore incaricato di fare una stima della collezione dei dipinti dal Pozzo Boccapaduli nel 1771 e che identifica la copia della *Gioconda* come *La Monaca*? Su di lui sono poche le testimonianze, si conosce la sua data di nascita a Siena nel 1695 ma non quella di morte. Fu allievo a Siena del pittore Giuseppe Nicolo Nasini (1657-1736) e successivamente a Bologna di Giuseppe Maria Crespi detto 'lo Spagnolo' o 'lo Spagnoletto' (1665-1747). Una delle imprese del Nasini<sup>45</sup> suo maestro fu quella di partecipare a Firenze alla decorazione di Palazzo Pitti con Ciro Ferri (1634-1689), un pittore che conosceva dunque molto bene la città e il suo ambiente artistico. Sorbi, suo allievo, fu attivo oltre che a Siena, anche a Bologna e a Roma. Diverse opere sono ricondotte al suo nome in varie chiese in queste ed altre città dalle fonti più antiche.<sup>46</sup> In particolare poi, partecipò con due dipinti, il suo autoritratto e quello del suo maestro, Giuseppe Crespi, alla collezione del medico pistoiese Tommaso Puccini (1669-1727) che aveva raccolto fra la fine del Seicento e i primi tre decenni del Settecento gli autoritratti dei principali pittori viventi, toscani e non.<sup>47</sup> Il Puccini, dopo la sua formazione a Pisa si trasferì ed operò a Firenze, dove, come il padre (Giuseppe Puccini, medico alla corte del granduca Ferdinando II), fu egli stesso medico di corte in rapporto con la corte medicea del granduca Cosimo III e del principe Ferdinando a contatto con la quale sviluppò un interesse per l'arte divenendo mecenate e collezionista. L'elenco della sua collezione, contenuto in una nota conservata alla Biblioteca Laurenziana dell'anno 1725, annoverava al numero 74 l'autoritratto del Sorbi.<sup>48</sup> La collezione, acquistata poi dall'abate Antonio Pazzi, fu da questi venduta alla Galleria degli Uffizi nel 1768 circa e vi pervenne in questo modo dove si trovano ancora i dipinti.<sup>49</sup> Proprio la presenza dei due dipinti nella collezione Puccini rappresenta anche il più sicuro punto di contatto fra il Sorbi e Firenze. Il ritratto del

---

<sup>44</sup> Kemp & Pallanti, *Mona Lisa*, cit., p. 122; per la storia dell'esposizione della *Gioconda* nelle collezioni reali francesi si veda la ricostruzione sugli antichi inventari di C. Scallièrez, *Leonard de Vinci*. La Joconde, Paris, Musée du Louvre. Département des Peintures, 2003.

<sup>45</sup> Sul pittore cfr. 'Nicolò Nasini', in Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs*, cit., 1999, volume 10, p. 99.

<sup>46</sup> Per un elenco delle sue opere cfr. 'Giovanni Sorbi', in: U. Thieme & F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, in 37 volumi, Leipzig, 1907-1950, volume 31 (1937), p. 289.

<sup>47</sup> Su questo personaggio storico e la formazione della sua collezione fondamentale è il contributo di G. Leoncini, 'Antefatti della collezione Pazzi', in: *Paragone*, XXIX, 345 (1978), pp. 103-118, da non confondere con l'omonimo Tommaso Puccini (1749-1911), direttore delle Gallerie fiorentine.

<sup>48</sup> 'Nota di ritratti di Pittori fatti di lor propria mano, che si ritrova aver messo assieme Tommaso di Giuseppe Puccini di Pistoia abitante in Firenze, e dietro a ciascuno di essi ritratti sta posto un numero per poter venire in cognizione del nome e cognome di esso pittore; cominciata la raccolta nel 1695' (Leoncini, *Antefatti della collezione Pazzi*, cit., p. 103).

<sup>49</sup> Per la storia di questa collezione si veda invece S. Meloni Trkulja, 'La collezione Pazzi (autoritratti per gli Uffizi): un'operazione sospetta, un documento malevolo', in: *Paragone*, XXIX, 343 (1978), pp. 79-123.

suo maestro reca ancora sul retro il cartellino originale 'F. 1733 / Giovanni Sorbi Senese'.<sup>50</sup> Le modalità di acquisizione da parte del collezionista per la maggior parte dei dipinti, secondo la testimonianza malevole di Giuseppe Bianchi, direttore della galleria Granducale fra il 1752 e il 1769, alla data del 1767 circa, lasciano infatti pochi dubbi. Secondo il suo racconto, ai pittori stranieri di passaggio per Firenze che trovavano ospitalità in casa del Puccini veniva richiesto di lasciare il proprio autoritratto all'ospite, un modo per incrementare la sua collezione di ritratti di pittori viventi del Settecento:

Il Puccini mercante, e Pittore si approfittò di tali pittori, che abitazione tenevano in Sua casa, con farsi fare il loro proprio ritratto, e come erano mani incognite in Firenze, facevali copiare altri ritratti per farli credere di quei tali, ed alcuni ne fece da per se con darli patina antica.<sup>51</sup>

Benché questo resoconto è forse frutto di un equivoco dovuto ad un caso di omonimia con un restauratore di dipinti, Tommaso Puccini, attivo a Firenze negli stessi anni,<sup>52</sup> la presenza dell'autoritratto del Sorbi nella collezione Puccini rende abbastanza credibile un soggiorno fiorentino dell'artista e presuppone in ogni caso contatti con l'ambiente artistico della città. Un soggiorno alla fine degli anni Venti sembrerebbe supportato anche dalla datazione stilistica dei due dipinti. Il Puccini morì nel 1727 come si è ricordato; a quella data l'autoritratto del Sorbi vi era già entrato, anzi, stando alla datazione della nota, vi era già dal 1725. Se ci furono altri soggiorni a Firenze possiamo solo ipotizzarlo. Certo l'attività svolta a Roma (anche come 'perito pittore') suggerisce una sua produttività abbastanza continua nella città eterna.<sup>53</sup> Il Giovanni Sorbi, se come indicano gli attuali documenti noti su di lui era nato alla fine del Seicento, aveva al momento della stima della collezione Dal Pozzo Boccapaduli la veneranda età di circa 76 anni e una formazione decisamente toscana, tale da fargli riconoscere nella copia della *Gioconda La Monaca* di Leonardo.

Questa vicenda proietta un'ombra sulla fama del ritratto di donna più celebrato al mondo sia pure solo per pochi decenni ancora.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde „Mona Lisa“ zur Verkörperung einer dämonisch gedeuteten Weiblichkeit. [...] Gautier und Paters Vorstellungen entstanden mehr als drei Jahrhunderte nach der Vollendungen von Leonardos „Mona Lisa“. Sie können als Produkt romantischer Phantasien gelten und prägen zum Teil auch heute noch unsere Auseinandersetzung mit dem wohl berühmtesten Bild der westlichen Kultur.<sup>54</sup>

## Parole chiave

Rinascimento, Leonardo, Gioconda, fortuna critica, copia

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 119; la stessa autrice nella scheda del catalogo degli Uffizi data invece l'opera al 1720 ca. e riporta un'altra segnatura: 'Gius. Crespi / Copia fatta dal S.r Sorbi' (Meloni Trkulja *Gli Uffizi*, cit., p. 1009).

<sup>51</sup> Meloni Trkulja, 'La collezione Pazzi', cit., pp. 81-82.

<sup>52</sup> Leoncini, 'Antefatti della collezione Pazzi', cit., pp. 109-110.

<sup>53</sup> Si veda l'elenco delle opere realizzate a Roma dal Sorbi riportate nella voce del Thieme e Becker sulla base delle fonti antiche (cfr. nota 46).

<sup>54</sup> Zöllner, *Leonardos Monna Lisa*, cit., pp. 7-8. Per un excursus sul ruolo della *Gioconda* nel Novecento durante la Guerra fredda e il suo status di 'icona del mondo libero', ivi, pp. 77-89.



Fig. 1: Bottega di Leonardo, *La Gioconda*, olio su tavola (trasportata su tela), 70x50,5 cm, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, in deposito presso la Camera dei Deputati (riproduzione da: *Leonardo a Roma Influenze ed eredità*, 2019, p. 296).



Fig. 2: Ridolfo del Ghirlandaio (attr.), *Ritratto di sconosciuta (La monaca)*, olio su tavola, 65x48 cm., Firenze, Galleria degli Uffizi, (riproduzione da: *L'amore, l'arte e la grazia: Raffaello, la Madonna del Cardellino restaurata*, 2008, p. 82).

**Maria Forcellino** è affiliata all'Università di Utrecht, prima ancora è stata fellow al KNIR, Professore aggregato e ricercatore incardinato di *Storia dell'arte moderna* all'Università degli Studi di Salerno. Suoi campi di ricerca sono il Rinascimento e il Settecento, su cui ha pubblicato ampiamente in Italia e all'estero in volumi e riviste peer reviewed. È autrice, fra gli altri, di *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, Viella, 2009; con C.L. Frommel di *Michelangelo's Tomb for Julius II. Genesis and Genius*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2016 (pubblicato anche in italiano, francese e tedesco nel 2014); è co-autrice di *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità. Catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020)*, Roma, Bardi Edizioni, 2019. Nel 2021 ha pubblicato 'La Gioconda Torlonia della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini: una provenienza Dal Pozzo?', in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Rendiconti CDXVIII*, 1-2 (2021), pp. 91-120.

Universiteit Utrecht  
Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek (ICON)  
Trans 10  
3512 JK Utrecht  
Utrecht University (Netherlands)  
m.forcellino@uu.nl

#### SUMMARY

### 'A Nun, a Work of Leonardo da Vinci'

This essay, starting from a fragment of information concerning a copy of the *Gioconda (Mona Lisa)* from the unpublished 1771 Roman inventory of the collection of paintings by Maria Laura Dal Pozzo Boccapaduli, reconstructs the critical fortune in the eighteenth century of an important sixteenth-century painting nowadays exhibited in the Uffizi (Ridolfo del Ghirlandaio, *Portrait of a Woman (The Nun)*, oil on panel, 65x48 cm, Inv. 1890, no. 7380).

The work is a portrait of a woman whose author is discussed but was in the eighteenth and nineteenth century believed to be a Leonardo autograph. The portrait was well known to fellow artists and connoisseurs in eighteenth-century Florence. This research makes clear that the work is also documented in the art literature field as belonging to the Niccolini collection. For the austere shape of her clothes, the woman on the panel was considered to be 'a nun' for a long time and therefore known as 'Leonardo's Nun'. Its fame also reached Rome when a Tuscan artist, Giovanni Sorbi, who had been called to draw up the inventory of the Dal Pozzo Boccapaduli paintings, identified the copy of the *Gioconda* from the collection (Leonardo da Vinci's workshop, *La Gioconda*, oil on panel transferred to canvas, 70x50,5 cm, Rome, National Galleries of Ancient Art, Palazzo Barberini, Inv. 864) as 'Leonardo's Nun', attributing to her a very high price (500 scudi). The confusion between the *Nun* and the *Mona Lisa* in the eighteenth century testifies the little knowledge that the public had until that date of the iconography of the *Gioconda*, even among connoisseurs, in Florence and abroad.