

12) Secondo la datazione proposta opportunamente dal Boschetto, subito prima dell'altra 'Adorazione' di Hampton Court; *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milano 1963, tavv. 36-40.

13) Riferita al Bordon " per motivi di stile ", dalla Canova, riprendendo un'attribuzione del Bode e di A. Venturi; *op. cit.*, p. 102 e fig. 14.

14) Nella 1^a ed. del *Catalogo della Mostra Giorgione e i giorgioneschi*, a cura di P. ZAMPETTI, Venezia 1955, n. 71. pp. 160 s.

15) CANOVA, *op. cit.* pp. 4 s.

16) Salvo l'altro caso di esegesi giorgionesca per le origini del Bordon, costituito dal 'Nudo al Fonte' già in una collezione londinese ed ora forse a Genova (CANOVA, *op. cit.*, pp. 53 e 102, fig. 104): ma anche questo caso bordoniano farebbe allora problema di formazione, rientrando nel contesto giorgionesco dell'inizio del '500 per il fatto di inserirsi stilisticamente bene fra alcuni quadretti di analogo formato e contenuto. Come il 'Satirello musicante' della Alte Pinakothek e la 'Ninfa con un satiro' della collezione Schweyzer di Zurigo (*Giorgione e i giorgioneschi*, cit., 3^a ed., 1955, nn. 28, pp. 64-65, 56 pp. 132-133); ed anche la 'Cerere' degli Staatliche Museen di Berlino-Dahlem e la 'Venere e Marte' del Museo di Brooklyn (*ibid.*, n. 44 pp. 100-101, n. 91 pp. 202-203). A proposito dell'orientamento cronologico di tale opera la Canova propende per un'epoca più avanzata vedendone lo stile in rapporto allo Schiavone.

17) CANOVA, *op. cit.*, p. 7.

18) *Id.*, *ibid.*, p. 81 e fig. 5.

19) *Id.*, *ibid.*, p. 78 e fig. 6.

20) BOSCHETTO, *op. cit.*, tav. 7.

21) *Id.*, *ibid.*, tavv. 10-12.

22) *Id.*, *ibid.*, pp. 40-41.

23) Come si può constatare da opere quali il 'Riposo in Egitto' di Northwick Park (CANOVA, *op. cit.*, p. 109 e fig. 26) o la 'Sacra Conversazione' di Los Angeles (*Id.*, *ibid.*, p. 82 e fig. 30).

24) Dal PALLUCCHINI, nel 1944, in *La Pittura veneziana del Cinquecento*, Novara, II, p. VI.

LA 'SCHIAVA TURCA' DEL PARMIGIANINO

NEL SUO PERCORSO, così legato e coerente, il Parmigianino rivela, fin dai precocissimi inizi, una sua scrittura personalissima, tanto nel momento di ammirata adesione al Correggio di San Giovanni, cui unisce, specie nella seconda cappella a sinistra, pazzie degne del Beccafumi, quanto nei dipinti precedenti e coevi, dal piccolo 'Presepe' della Galleria Nazionale di Parma, allo 'Sposalizio di Santa Caterina' ora a Bardi, al quadro a tre mani di Modena, agli affreschi di Fontanellato, al 'Ritratto di Galeazzo Sanvitale' a Napoli, eseguiti prima della sua partenza per Roma, cioè fino ai vent'anni. Tale scrittura, per i contatti successivi, nel periodo romano e nel bolognese, con i grandi manieristi toscani, acquista sempre maggiore coerenza e scioltezza; a questo chiaro percorso faceva eccezione, fino ad ora, il 'Ritratto di giovane donna' conservato nella Galleria Nazionale di Parma e noto col suggestivo titolo: 'La schiava turca'.

Questo dipinto, prima dell'attuale restauro, era tutto improntato, in contrasto alla sua abituale pittura, scandita sui colori brillanti ed esaltatamente contrastati, con cangiantisimi nelle vesti e violente luci nelle carni rosate, su una tonalità fumosa della figura, avvolta e come ottusa da un velo nerastro che dava un aspetto monocromo al volto, alle vesti, ai veli, al ventaglio, ai gioielli, e perfino al fondo, il quale formava tutt'uno con l'attacco delle maniche ed assorbiva, in una appiattita monotonia, ogni profondità ed ogni rilievo.

Un dipinto la cui paternità, senza la qualità altissima che si intravedeva tra il fosco delle nere vernici, e senza l'antico *pedigrée*, si sarebbe dovuta mettere in dubbio.

Il quadro infatti, che solo dal 1928 — per una permuta con due tavole ducentesche, una delle quali firmata "Meliore toscano", — è, insieme ad un vasto ritratto della Famiglia di Don Filippo di Borbone del pittore



FIG. I — PARMA, GALLERIA NAZIONALE
 PARMIGIANINO: LA SCHIAVA TURCA (CON UN SAGGIO DI PULITURA)

Baldrighi, nella Galleria Nazionale di Parma, proviene dalle raccolte medicee del Cardinale Leopoldo ed è descritto per la prima volta nell'inventario degli Uffizi del 1675: "Ritratto di giovane donna con turbante in capo, con la sinistra tiene un pennacchio, di mano del Parmigianino",.

Non v'era quindi che un mezzo per verificare la continuità della tradizione, che attribuiva costantemente dal Seicento il quadro al Mazzola, e il contrasto tra le peculiarità stilistiche che si intravedevano tra le ombre nerastre e il senso di falso e di appiattimento che destava l'opera a prima vista: iniziare la pulitura — e ringrazio il prof. Francesco Arcangeli per i suggerimenti e gli incoraggiamenti in tale senso — per scoprire il colore e la grafia autentici.

Il Prof. Renato Pasqui, che da sette anni restaura con perizia e cautela grandissima le opere della mia giurisdizione, ha quindi iniziato a fare dei prudenti saggi nel fondo come nel volto e nelle vesti ed ha constatato che era facile rimuovere la vernice scura che ottundeva la figura della donna, per cui bisognava dedurre che l'applicazione era relativamente recente e che l'annerimento era dovuto non al tempo ma ad una leggera tinta nocce aggiunta alla vernice stessa.

Quale fosse la ragione di questo illogico trattamento si è potuto comprendere osservando lo spiacevole contrasto risultante, a pulitura iniziata (fig. 1), tra lo sfondo di un nero pesante e compatto, che i leggeri solventi adoperati non intaccavano, e i colori vivaci riguadagnati nel viso e nelle vesti.

Si è allora soprasseduto alla pulitura del fondo, evidentemente dipinto ad olio in tempo molto antico — che, esaminato alla luce di Wood, ha rivelato, sotto la pesante tinta detta, un'altra meno densa a larghe pennellate strisciate, sotto le quali si indovinava un terzo strato — e si è continuato lo "scoprimento", della figura ritrovando finalmente il vero aspetto della 'Schiava turca' — denominazione recente, data probabilmente per il "turbante", (invero non è un turbante ma una rete d'oro che raccoglie i capelli), allora in gran voga tra le dame dell'Italia del Nord, e per la catenella al braccio. Il volto, non più ottebrato, ha riacquisito, si è detto, i colori intensi, cari alla maniera e particolarmente al Mazzola (*tav. II*) con l'arrossamento delle gote, incurvate nel sorriso da una lieve fossetta, le lumeggiature bianche sulla fronte, sul naso, ai lati delle labbra e sul mento, il perfetto arco delle sopracciglia, il fine modellato delle orecchie, l'ombra trasparente del mento sul collo e la luminosità del colore perlaceo della carne alla sommità del seno; questo traspare dal corsetto di velo trapunto d'oro e variegato di giallo-arancione, in concordanza con la rete d'argento e d'oro, conchiusa a sommo da un cammeo con Pegaso alato, che trattiene i capelli sfuggenti in brevi ciocche le quali proiettano un'ombra lieve sulla fronte. Il tono argenteo ritorna, appannato d'ocra nell'ombra, nel ventaglio di piume retto dalla mano allungata con un semplice cerchietto d'oro all'anulare, già volgarmente e grossolanamente rifatto sulla vernice nera che aveva ottuso l'originale; sulla mano ricade il bianco polsino, pieghettato come il grembiule, simile a quello della 'Cortigiana Antea'. Spiccano, per contrasto, le maniche a sbuffo di pesante seta azzurro-notte, tagliate per lasciar scorgere le sottomaniche di un tono leggermente più chiaro, che sembravano, sotto la vernice, di un omogeneo bruno nerastro già tutt'uno col fondo. Per fortuna, meno qualche lieve abrasione nel collo e sul petto, il colore originario non era stato alterato e manomesso dalle successive sovrapposizioni e dalle vaste ridipinture specie nel grembo che, per fortuna, nascondevano, però, solo lievi mancanze.

Ma giunto a questo punto il restauro dimostrava due cose essenziali: da una parte reinseriva chiaramente il dipinto nell'opera del Parmigianino tra la fine del periodo bolognese e il secondo parmense, coincidendo ad esempio con la 'Madonna di Santa Margherita', che ha gli stessi contrasti tra il colore acceso delle carni e le lumeggiature violente, con la 'Madonna della rosa', con quella dal "Collo lungo", e, particolarmente, con la ritrattistica dal '30 al '40 — così la 'Cortigiana Antea' nel Museo di Capodimonte a Napoli e la 'Contessa Gozzadini' nel Museo Storico Artistico di Vienna — ma d'altra parte risultava squilibrato, in quanto la figura era come imprigionata e chiusa entro il fondo sordo di un nero opaco e bituminoso.

Per fortuna, il breve spazio sotto il gomito destro della rappresentata, ove, evidentemente, continuava il colore del fondo, aveva ritrovato il tono originario di un tenero verde unito, in quanto non era stato sovrapposto, come nel resto, il colore ad olio, ma solo la vernice, per fortuna, facilmente asportabile. Era quindi logico pensare che anche sotto lo spesso strato nerastro esistesse il colore originario pur se vi era da dubitare che fosse molto rovinato.

Poichè la rimozione con solventi troppo forti sarebbe stata pericolosa, si è proceduto, con pazienza infinita, millimetro per millimetro, allo scoprimento col bisturi del fondo verdino, identico appunto a quello già visibile sotto il gomito, con mancanze di colore invero trascurabili che si sono riprese a tratteggiare a tempera (*tav. II*).

Una riprova, se ce ne fosse stato bisogno, che il fondo nero era stato sovrapposto arbitrariamente, sta nel fatto che esso aveva coperto in parte le gote dando al viso rotondo una forma più allungata. La rimozione in questo punto è stata particolarmente difficile e si è preferito, per non asportare il colore originario, lasciare una lieve ombra nera ancora visibile ad una attenta osservazione lungo il segno delle gote.

Quanto al colore, ora ritrovato, del fondo è, come tutto il resto, perfettamente consono al fare del Parmigianino, che ama dare ai suoi dipinti sfondi di cielo o panneggi colorati, al pari dei manieristi coevi, specie i fiorentini, uno dei quali, il Bronzino, riprenderà a decenni di distanza, per i suoi ritratti, questo tono verde-grigio del fondo: così nel 'Ritratto di Laura Battiferri' a Palazzo Vecchio a Firenze, nel quale, come nella 'Schiava turca', il senso arcano che lo spazio-ambiente proietta sulla figura le conferisce una vibrazione impalpabile di ariosa luminosità e di malizioso mistero.

A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE

NOTA PER CARAVAGGIO

NON CI ADDENTREREMO per la spinosa e complessa questione della cronologia delle opere giovanili del Caravaggio, largamente trattata dai critici moderni dell'artista ed ampiamente sottolineata, con l'ausilio di mezzi anche radiografici di indubbia suggestione, da Edoardo Arslan in *Arte Antica e Moderna*, 1959, n. 6; contemporaneamente, cioè, alla pubblicazione del II volume del *Catalogo dei Dipinti della Galleria Borghese*, in cui non abbiamo potuto perciò tenere conto di quegli accertamenti e di quelle deduzioni.

Noi siamo convinti che una definitiva collocazione delle opere del Caravaggio, nel tempo della sua prima giovinezza, potrà essere data solo da documenti, che non dovrebbero mancare; e speriamo che non solo per caso, ma attraverso una precisa, sistematica ricerca, si possa addivenire alla esatta definizione dei tempi lombardi e romani del Caravaggio, ora così sottilmente frazionati tra il 1584 e il 1595. Il giovanissimo apprendista (il Caravaggio aveva 11 anni quando entrò nella bottega del Peterzano con un contratto che lo vincolava per quattro anni), doveva pure avere data già qualche prova delle sue attitudini e vocazioni, se egli, e non ad esempio il fratello Battista, venne affidato agli insegnamenti del Peterzano. Noi stessi saremmo fortemente tentati di metterci a queste ricerche d'archivio in modo sistematico, attorno al Peterzano, attorno al Cavalier d'Arpino, puntando su quei possibili rinvenimenti che potrebbero dare, infine, risultati conclusivi.

Ma in condizioni di pura deduzione dalle opere (pur attenendoci a quanto proposto dal Longhi), per un artista