

UN DIPINTO DI LUDOVICO CARRACCI

NEL 1582, l'Università di Parigi, Facoltà di medicina, acquistò un ritratto (0,98 × 0,80, non firmato) di Ambroise Paré, attribuito al Porbus; in un angolo c'era l'iscrizione seguente, dipinta in giallo: AMBROISE PARÉ AN. DNI. 1570 AETA. 56. Il Louvre, nel 1903, tentando un restauro, cancellò questa scritta evidentemente falsa e trovò al suo posto, dipinto in bianco: COELVM NON SOLVM ANº DNI 1593 AETA. 46. Noé Legrand ha identificato il personaggio nel dott. Gaspare Tagliacozzi (*Bull. Soc. Hist. de Méd.*, 1909, pag. 372); e allora si comprende la massima prudente sul *Cielo non la Terra* di quell'innovatore "divino", nell'arte di guarire, esposto ai corrucchi dell'Inquisizione.

Per altro, l'autore di questo ritratto, d'un carattere eccezionale, non è ancora identificato e le particolarità che l'hanno fatto prestare a Bartolomeo Passerotti perdono il loro peso quando si pensa che il ritratto è datato un anno dopo la morte di questo pittore bolognese. Comunque è certo che la scuola di Bologna si riveli precisa in ogni traccia; ed ecco che è facile venire a Ludovico Carracci, il quale può offrire verosimilmente la sua paternità; questa opera, d'ampio e ad un tempo lirico realismo, si avvicina al ritratto d'un grande naturalista bolognese, Ulisse Aldovrandi, conservato nella Accademia Carrara di Bergamo e attribuito appunto al Carracci; lo stile vi è identico. Identico fino al punto che all'osservatore non iniziato viene il dubbio d'essere dinanzi a due ritratti — sotto angolo diverso — d'uno stesso personaggio.

Il colore, il disegno profondo, l'impostazione di certi particolari, il chiaroscuro, sono concordi a indicare una via parallela.

È pur vero che discutere dell'autenticità dei ritratti di Ludovico Carracci è come entrare in un cenacolo di dotti alessandrini; ma fino a quando non si sarà scalzata l'attribuzione bergamasca dell'*Ulisse Aldovrandi*, legittimo sarà il nostro riferimento del ritratto di Gaspare Tagliacozzi.

Questa pittura, su legno, è oggi perfettamente restaurata; oltre la vera leggenda dello scudo, nel cielo luminoso appare, appena visibile, il segno ebraico יהוה (*Jahveh*).

Aggiungiamo che, di Carracci o no, questo ritratto di Tagliacozzi a Parigi onora il genio italiano, e la fulgida storia della nostra medicina: Tagliacozzi, infatti, oltre a essere quel grande anatomista che ognuno sa, è il creatore della chirurgia plastica che oggi ci ritorna rumorosamente d'oltre Atlantico.

Gaspare Tagliacozzi, allievo di Cardano, nacque a Bologna nel 1546 e fu professore in questa città di chirurgia, anatomia e medicina teorica. Fu solo nel 1586, in una lettera magistrale a Gerolamo Mercuriale, che egli annunciò il suo metodo di chirurgia estetica, anticipando d'un secolo la via a Dieffenbach e urtandosi nello stesso tempo con le autorità religiose.

Nella doviziosa vendita dello *Zunftthaus zur Meise* di Zurigo, dell'ottobre scorso, era esposto il suo gran libro: *De curtorum Chirurgia per insitionem*, stampato a Venezia nel 1597, ricco di xilografie d'un interesse scientifico e artistico di prim'ordine. Due anni dopo Tagliacozzi moriva.

Tra i suoi più grandi avversari bisogna citare i chirurghi Fallope e Paré. Il ritratto di quest'ultimo, come abbiamo visto, fu onorato sotto le sembianze di Tagliacozzi nella pittura della Facoltà di Medicina di Parigi; errore di attribuzione ma piccola rivincita del destino.

LO DUCA

BIBLIOGRAFIA

1. MUTIO. *Oratio. Bon. habita*, Bologna 1599. ¹⁾
2. Catalogo dell'*Exposition des Alsaciens-Lorrains*, 1874, n. 967: ritratto di Ambroise Paré, attribuito a Porbus il Vecchio (1540-1580).
3. *Bulletin de la Société d'histoire de Médecine*, Parigi 1909.
4. NOÉ LEGRAND, *Un faux portrait d'Ambroise Paré...*, Parigi 1909.

¹⁾ *In utraque medenti arte, pene divinus* ("nelle due parti dell'arte di guarire, quasi divino").



BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA – LUDOVICO CARRACCI: ULISSE ALDOVRANDI



PARIGI, FACOLTÀ DI MEDICINA – LUDOVICO CARRACCI: GASPARE TAGLIACOZZI

5. NOÉ LEGRAND, *Les collections artistiques de la Faculté de Médecine de Paris, Inventaire raisonné*, Parigi 1911, pag. 50-51, tav. 9 [senza indicazioni d'autore, né di scuola].

6. Catalogo dell'*Exposition des Collections Artistiques de la Faculté de Médecine de Paris* [pref. di Paulig Valéry, cat. di Charles Sterling], Parigi 1935, pag. 8-9: *Gabriel (sic) Tagliacozzi* e tavola.

CRONACHE D'ARTE:

RECENSIONI

ROVERE - VIALE - BRINCKMANN: *FILIPPO JUVARRA*, O. Zucchi, Milano, 1937.

LA MOSTRA del Barocco piemontese tenutasi a Torino lo scorso anno è fra le tante esposizioni turistiche che si promuovono troppo frequentemente in nome dell'arte una delle pochissime che abbiano avuto una profonda ragion d'essere ed abbia richiesto da parte degli organizzatori una visione precisa e larga, una preparazione minuta, una facoltà di collegamenti ideali che presuppongono la nozione esatta di tutto un movimento artistico.

Vista nella cornice smagliante del Barocco piemontese, fra Stupinigi e la Venaria Reale, tra la decorazione squisita della Filarmonica, che non teme neppure il Settecento veneziano, e i segni frequenti della potenza costruttiva dello Juvarra che Torino conserva, essa rappresentava veramente un capitolo inedito della storia dell'arte italiana. Momento interessantissimo, e per l'evoluzione di un grande temperamento di artista che dalle più briose forme baroccheggianti passa ad un classicismo di romana grandezza, e per la creazione di una architettura locale tipica malgrado l'interferenza con l'arte francese, che vale la pena di vagliare e precisare senza fermarsi alle apparenze, e infine, per la fisionomia nuova che quest'arte ha dato a tutta una regione d'Italia.

Se non è stato pubblicato il Catalogo della Mostra, forse perchè la novità della materia e il senso di responsabilità degli organizzatori impegnava a far cosa degna di tanta iniziativa, ne siamo ripagati con signorile larghezza dalla pubblicazione di questo primo volume su Filippo Juvarra, la figura centrale del Barocco piemontese. Pubblicazione di non comune eleganza, veramente celebrativa di un avvenimento memorando e di una sovrana figura di artista, doviziosa di mirabili illustrazioni che riproducono un materiale quasi tutto inedito, con testate e finali che riflettono lo stesso mondo d'immagini e di forme. Ma anche volume sostanziale che costituisce un considerevole apporto storico e critico.

Con molta opportunità sono innanzi tutto ristampate le biografie dello Juvarra, quella redatta da Scipione Maffei e quella dell'anonimo pubblicata da Adamo Rossi; l'una e l'altra non facili ad aversi sott'occhi. Segue il catalogo dei disegni dello Juvarra compilato da G. B. Sacchetti, infine una canzone di G. B. Passeri indirizzata al suo "maestro di architettura",.

Su queste basi, su documenti editi ed inediti, su notizie tratte d'ogni fonte Lorenzo Rovere e Vittorio Viale

danno un amplissimo regesto della vita e delle opere dello Juvarra. Sviluppato per settanta grandi pagine, in un dettato serrato e concentrato quale è proprio di siffatte ricapitolazioni, è facile rendersi conto, anche da questi contrassegni esterni, ch'esso non si limita a riassumere obiettivamente le notizie e i dati, ma sintetizza, commenta, dibatte; è in sostanza, il nucleo vitale di una monografia benchè esposta in forma riassuntiva. Tutte le questioni fondamentali intorno al grande maestro hanno una disamina stringata e insieme completa, e anche certi particolari sono indagati e precisati con ogni cura, con precisa informazione. Così è toccata la questione del nome, che nei documenti compare sotto varia grafia: Honara, Yuvara, Junaro, Guivaro, Juvara, Juvarra. E diversa è anche l'ortografia delle segnature per mano dell'artista, in cui, però, ricorre costantemente la forma Juvarra con J e doppio erre; ed è questa la grafia che conviene adottare seppure contrasti con quella finora in uso.

Il regesto tratta dell'artista fin dai lavori alla chiesa di San Gregorio a Messina fra il 1701 e il 1703 circa, dopo i quali si trasferì a Roma, ove ebbe rapporti con Carlo e Francesco Fontana, ed entrò nel 1708, al servizio del cardinale Ottoboni per il quale eseguì soprattutto scenografie ma anche un piccolo teatro ed altri lavori. Pare che in questo tempo egli abbia apprestati alcuni disegni per lampade in San Pietro, giovandosi della tradizione paterna di argentiere. Gli anni passano, l'attività si fa più vasta e varia. Vengono commissioni dall'estero, oltre che da varie parti d'Italia. Nel 1714 entra in rapporti con Vittorio Amedeo II, neo re di Sicilia. Comincia con questo avvenimento un'era nuova nella vita e nell'arte dello Juvarra. Il re lo chiama a Messina, ma poi lo conduce seco a Torino. E per il Piemonte ormai Juvarra lavora, salvo brevi interruzioni, come per la costruzione della nuova sacrestia vaticana. Egli comincia dalla Venaria Reale, la cui chiesa è una delle più grandiose costruzioni del primo Settecento, per la chiarezza della visione, la vastità dell'impianto, i rapporti solenni delle masse, il brio nella soluzione dei particolari. Il regesto precisa fra dati contrastanti che soltanto nel 1722 essa venne iniziata, e se non nel 1724 certamente nel 1726 fu terminata. Scorrendo il testo si segue il sorgere di tutte le fabbriche piemontesi una dopo l'altra, da San Filippo a Santa Cristina, a Palazzo