

Giovanni Serodine

«Che Giovanni Serodine non sia soltanto il più forte pittore del Canton Ticino ma uno dei maggiori di tutto il Seicento italiano è affermazione che fu lungamente impedita da ragioni di ordine vario. Esterno, come lo smarrimento progressivo e la ubicazione troppo eccentrica delle poche opere; interno, e più decisivo, l'orientamento dottrinale del gusto, durato per oltre due secoli, in favore dei precetti accademici e perciò sempre in grave sospetto di fronte ad ogni inclinazione naturalista». Il lusinghiero giudizio espresso da Roberto Longhi nella sua monografia immediatamente successiva all'eco suscitata dalla grande mostra dedicata al Serodine nel 1951 alle Isole di Brissago, avrebbe dovuto fornire occasione e stimolo per avviare finalmente l'operazione di recupero critico del solo nostro pittore che ha saputo issarsi su posizioni di assoluta avanguardia, schiudando inediti e preziosi orizzonti all'arte europea.

Tuttavia da allora nessuno studio organico è venuto a portar nuova luce sull'artista, assai considerato dagli addetti ai lavori ma finora quasi sconosciuto al grosso pubblico.

La rassegna promossa dal Museo di Locarno (Casa Rusca 14 marzo - 17 maggio) intende riaprire il discorso sul Serodine, alla luce di nuovi ritrovamenti documentari e della scoperta di alcune opere inedite, ma soprattutto rivalutare in sede critica la figura del grande artista di origine asconese, nato a Roma nel 1600.

L'approccio del Serodine alla pittura avviene nel 1623 allorché, abbandonata l'attività di stuccatore al seguito del fratello Giovanni Battista, decora lo spazio absidato della Chiesa della Concezione di Maria a Spoleto offrendo un'interpretazione in chiave esistenziale del testo sacro raffigurando l'Assunzione di Maria con un linguaggio di forte impronta realista - seppur venato da alcune incertezze compositive e da qualche asistematicità strutturale - estraneo agli effetti luministici caratteristici del caravaggismo allora imperante. Il suo successivo avvicinamento ai moduli espressivi del naturalismo - pensiamo alle due tele asconesi «I figli di Zebedeo» e l'«Invito ad Emmaus» dipinti nel 1625 e al successivo risultato pieno del «Miracolo di Santa Margherita» oggi al Prado, eseguito nello stesso anno - assume perciò un rilievo assai significativo in quanto operato sulla spinta di un'autentica adesione sentimentale ad un messaggio e un atteggiamento come quelli del Merisi che necessitavano, per essere compresi nella loro eccezionale carica innovatrice, di approcci ben altrimenti radicati anche della più fedele e perfetta registrazione formale.

Ma ancor più importante e stupefacente è il fatto che il Serodine, appena venticinquenne, consegua per via intuitiva la più alta comprensione della lezione caravaggesca pur ignorandone gli estremi esiti stilistici raggiunti dal maestro a Malta e in Sicilia. Più che di influssi si dovrebbe parlare di meditazioni parallele. Tuttavia mentre il furore polemico spinge il caposcuola, soprattutto durante il periodo romano di più radicato egualitarismo naturalistico, ad una pittura spesso

deliberatamente provocatoria, il Serodine riesce a riportare il discorso su di un tono di maggior comprensione e di meditata partecipazione, in definitiva a renderlo più autentico. Ed è proprio in virtù di una maggior disponibilità a confrontarsi con la realtà minore che appaiono in nuce già nelle sue prime opere i sintomi del superamento della matrice caravaggesca.

Siamo nel 1626. Nel breve svolgere di due anni, dalle tele asconesi ai dipinti laurenziani, il Serodine è approdato a moduli espressivi precorritori, che lo hanno inserito al vertice della produzione romana del tempo. Lo ha fatto in modo estremamente coerente sviluppando organicamente i pochi insegnamenti ricevuti in gioventù dal fratello Giovanni Battista di professione stuccatore. Ma soprattutto, e anche da questo emerge la sua grande statura di artista, ha agito seguendo una meditata strategia di progressive elaborazioni formali (l'iniziale messa a fuoco del ritratto psicologico perseguita soprattutto ne «I figli di Zebedeo»); la scelta di un'impaginazione aperta e coinvolgente studiata ne «L'elemosina di San Lorenzo» e nella «Decollazione del Battista» e infine l'exasperazione della dialettica tra luce ed ombra stupendamente raggiunta ne «L'incontro dei Santi Pietro e Paolo sulla via del Martirio») indubbiamente tra loro complementari. Un traguardo pittorico conseguito in piena coscienza, grazie ad una personale, intensa applicazione.

Difficile perciò ipotizzare la presenza alle spalle del giovane di una guida. Orazio Borghianni, da molti considerato il suo maestro è ormai morto da un decennio, il caravaggismo attraversa attorno al 1620 una forte crisi umana e d'identità: tra i suoi esponenti nessuno possiede la necessaria statura morale, ancor prima che artistica, per porsi quale punto di riferimento per il Serodine, che nonostante la relativa popolarità, è senza dubbio il miglior pittore di Roma.

La critica è quindi ricorsa per definire il carattere della sua pittura, fondata sulla schiettezza del racconto, sul corposo rilievo

delle figure rese con caldo cromatismo, sull'approfondimento psicologico dei personaggi, ad artisti come Domenico Feti e Bernardo Strozzi, attivi in zone periferiche dell'Italia del nord. Ma anche in questo caso l'accostamento trova pochi appigli validi: il rigore della ricerca serodiniana, di tutt'altro tenore rispetto alle intuizioni coloristiche e al calligrafismo di effetto dei due colleghi, evidenzia il carattere fuorviante di una simile ipotesi che appare ancor meno sostenibile, se si pensa all'ulteriore sviluppo maturato dal discorso serodiniano attorno al 1628 con gli altissimi esiti del «Ritratto del padre» e del «San Pietro in carcere», allorché la comprensione dello spazio scenico consente all'artista un maggiore e più diretto confronto con la realtà. La principale conseguenza della nuova visione investe l'uso del lume. Non si tratta più del bagliore accecante, strategicamente indirizzato, che illumina per un istante la scena, carpando alle tenebre espressioni e stati d'animo dei vari personaggi, ma di un lume in apparenza di minor intensità, proteso però ad abbracciare l'intero episodio. Il confronto dialettico tra luce ed ombra viene superato nella prospettiva di un rapporto immediato tra luce e materia iniziatosi già nella «Vergine dei Mercenari» in cui, per la prima volta, l'artista raggiunge una completa autonomia d'espressione non solo formale ma etica e morale, della quale l'arte caravaggesca è certo ancora premessa irrinunciabile ma non più fonte diretta.

Nella pletora di facitori d'arte giunti a Roma nel primo trentennio del Seicento, il Serodine è l'unico capace di sventare il pericolo di un riassorbimento accademico della protesta caravaggesca, senza per questo scivolare, nel tentativo di tradurla in un più comprensibile linguaggio di destinazione popolare, verso un'irreversibile degradazione stilistica e di contenuti. Al contrario riesce nella straordinaria impresa di mantenere vivo lo spirito innovatore portato dal Merisi, corroborandolo con il contributo della propria pittura ma soprattutto di una personale meditazione sull'aspetto terreno della nostra esistenza, per trasmettere poi questo impagabile patrimonio ai maggiori e più sensibili spiriti dell'imminente epoca barocca.

Rudy Chiappini

Figura femminile allegorica.

