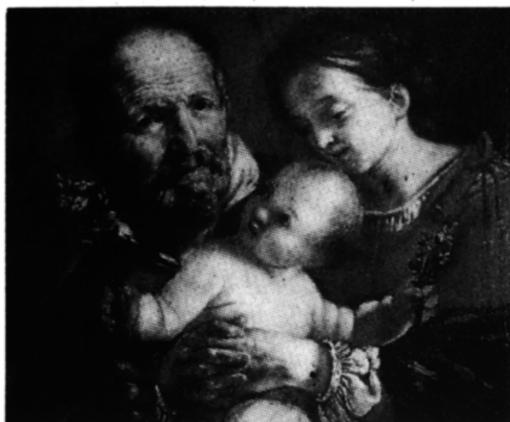


SEICENTO Canton Ticino: Serodine alla Pinacoteca Züst di Rancate

Un disperato del colore

Dipingeva in modo violento, persino grezzo

di MINA GREGORI



«Ritratto di ragazzo» e la «Sacra famiglia» di Serodine (particolare)

Dopo la mostra del 1987 di Roma e di Locarno, Rancate riprende il discorso su Giovanni Serodine (1600?-1630), partendo dagli interrogativi aperti e che Gianni Papi ha affrontato in questi anni. Le sue opinioni permettono di distanziare in modo più convincente le opere del pittore. Papi e Roberto Contini, autore di uno dei due saggi del catalogo, hanno setacciato musei e chiese della provincia mettendo sul tappeto alcune nuove proposte di dipinti. Il primo ha cercato di individuare le frequentazioni del Serodine, anche per dare ragione del suo modo anomalo di dipingere.

Il principale merito di questi studi risiede nell'aver riportato alla luce aspetti del caravaggismo di cui conosciamo (o crediamo di conoscere) i protagonisti più in vista e gli sbocchi internazionali registrati dal Nicolson, molto meno la trama dei fatti e le loro relazioni.

L'ambiente in cui si mosse il Serodine a Roma è quello del secondo e del terzo decennio del '600, folto di eventi artistici e di commissioni per le chiese. Un filone, apparentemente meno sostenuto proprio per il suo carattere dimesso, ci conduce al centro del movimento naturalistico e ci svela lo sbocco forse più profondo e fatale dell'eredità caravaggesca. Sia per le inclinazioni pauperistiche dei religiosi che commissionarono le opere, sia per vocazione propria, alcuni pittori, che non appartennero alla «manfrediana methodus» seguita dai nordici, rappresentano le storie sacre ambientandole in interni spogli come antri o botteghe sterrate di poveri artigiani e impersonandole nel loro essere privo di orpelli idealizzanti, con una verità di fronte alla quale si resta disarmati e conquistati.

Uno di questi fu Orazio Borgianni, che apre la mostra con il frammento della mirabile *Visione di San Francesco* di Sezze, il solo rimasto dalla barbara distruzione del 1976.

Il Borgianni fu forse il primo, dopo il Caravaggio delle *Sette opere di misericordia*, e certamente il più grande avanti il Serodine, a dipingere quadri religiosi dove i temi della carità cristiana, divenuti attuali nel periodo della Controriforma, si vestono di panni caravaggeschi. Nel suo capolavoro, il *San Carlo Borromeo che visita gli appestati*, il motivo pauperistico è esposto con una evidenza a cui lo stesso Caravaggio non era mai pervenuto.

Il Borgianni è anche il primo a usare un linguaggio adatto per questi soggetti poveri, che non vuol essere raffinato, in un aspro rifiuto che si manifesta, come vide Roberto Longhi nel 1914, nelle pennellate poco elaborate, e nella privazione del disegno che muove dal Caravaggio e passa con l'uso della luce agli altri

pittori ai quali il Serodine appare legato. Tra questi, Giovan Francesco Guerrieri ha date notevolmente precoci. Ebbe un notevole peso sulla scena romana e un giro di potenti protettori, come i Borghese, con i quali risultava in relazione anche il Serodine e il Gramatica. Con quest'ultimo il cerchio si chiude, entrando in causa per numerose notizie che lo legano al ticinese e per i quadri di Frascati e di Napoli, di solito a lui attribuiti, che presentano una diversa personalità e un'altra faccia della pittura povera, quella di destinazione monastica.

In passato il Papi ha visto la possibilità che in questi dipinti si celasse il Serodine ancora giovane, ma oggi è più cauto. Nella sua audace ricerca ha pensato e ritiene tuttora

che il pittore di Ascona sia invece presente nella cappella Razzanti in San Francesco a Matelica, negli stucchi, e negli affreschi e in una tela dipinti certamente dalla stessa mano. Il quadro è alla mostra e la composizione anomala, se vogliamo maldestra (ma che fu ripresa dal Cagnacci), è un'interpretazione priva di regole del raro soggetto del *Miracolo della fornace*. Il modo violento e persino grezzo di usare il colore fa pensare a uno dei *desperados* dello squadrone caravaggesco.

Queste proposte e verifiche sono novità che faranno discutere. È certo che non si tratta di una rassegna convenzionale, ma che serve a mescolare diversamente le carte e a esplorare più a fondo la compagine caravaggesca nelle sue zone apparentemente marginali all'establishment artistico, in cui vissero e operarono pittori senza regole, ma scopritori di altre verità. Nei due

quadri di Ascona e nell'*Elemosina di San Lorenzo* venuta dall'abbazia di Casamari il Serodine emerge come il più potente e il meno addomesticato del gruppo. Anche il suo modo corposo, da settentrionale, di intendere il colore lo distingue sia dal Guerrieri che dal Gramatica e lo avvicina ai nordici che lavoravano a Roma. Lo schema del *San Pietro leggente* ricorda lo Stomer, mentre la grandiosa dalmatica del *San Lorenzo* è un omaggio al Rubens della Valli-cella. Il pittore di Anversa gli fu maestro anche per gli impasti più elaborati del *San Pietro leggente* e del *Ritratto del padre*, ma il mirabile groviglio che ne risulta non consente riscontri in nessun altro pittore.

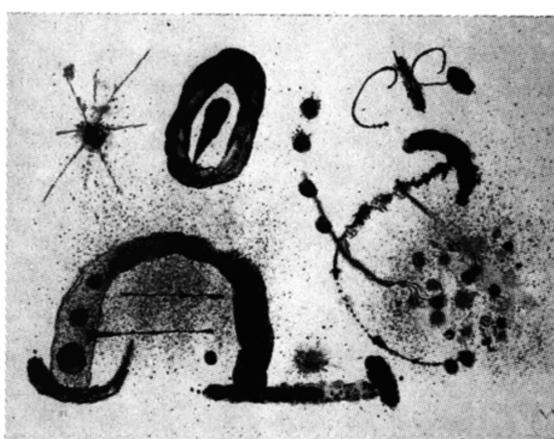
GIOVANNI SERODINE
Pinacoteca Züst
Rancate, sino al 30 nov.

CENTENARI Reggio Emilia: 125 opere di grafica dell'artista spagnolo al Teatro Valli

Italia in corsa per il "Toto Miró"

Un pittore memorabile per un "business" mondiale

di SEBASTIANO GRASSO



«La figlia del giardiniere» di Joan Miró, in mostra a Reggio Emilia

Non stanca, Miró. Anche se, per il centenario della nascita e il decennale della morte (1893-1983), ce lo hanno infarcito in tutte le sale. Mostre, convegni, dibattiti, discussioni, omaggi, tombe. Un grande business mondiale. Spagna, Stati Uniti, Francia, Cecoslovacchia, ecc.

Poteva mancare l'Italia? Mai e poi mai. E così anche noi abbiamo avuto il nostro Miró d'annata. Titolo: *Dalla figurazione al gesto*. Tutta grafica: 125 opere dal 1933 al '66. Si inaugura, stamane, a Reggio Emilia. Catalogo (Charta) con testi di Borrás, di d'Amico, di Parmiggiani che intervista Adami e dello stesso Miró (il discorso tenuto, nel '79, all'università di Barcellona, in occasione del dottorato *honoris causa*: non si poteva scegliere meglio?).

Miró non stanca, si diceva. E' sempre gradevole, poetico, accattivante, misterioso, rituale. E spettacolare. Con un continuo gioco drammatico e soave, tempestoso e dolcissimo. Per altri aggettivi dovremmo ricorrere all'ausilio d'un dizionario. Insomma, Miró è così e così.

La questione, invece, ha un suo lato interessante: il peso che Miró dava alla grafica. All'incisione, soprattutto, da lui «considerata una tecnica retta da leggi proprie». Come cominciò? Scrive la Borrás: «Tramite i poeti, giacché fu per un'opera di Tristan Tzara, *L'arbre des voyageurs*, che Miró realizzò le sue prime

quattro litografie». Successivamente, nel '33, si misura con *Enfances* di Georges Hugnet, con *Dafni* e *Cloe* di Longo Sofista, e così via.

Un nuovo «vocabolario segni-co»? Il *mangiatore del sole* si muove col blu, col rosso e col nero. La *nebulosa* pare una *plaza de toros* vista dall'alto. I *guardaboschi* sembrano perdersi nei meandri d'una foresta grigia. La danza barbara si tinge di nero su fondo verde-pallido, con squilli di rosso e di giallo.

Poteva, in questa rassegna, mancare un omaggio a Miró da parte di artisti italiani? L'occasione, si sa, fa l'uomo ladro. Ci sono Adami e Manfredi, Chersicla e Tadini, Tedeschi e Pozzati, Licata e Cuniberti, Lavagnino e Della Torre, Benati e Pace, Cavalli e Ruggeri, Benedini e Tommaso Casella. Qualcuno c'entra come i famosi cavoli a merenda. Però è pronto a dire che si tratta degli altri. Volete sapere chi e come? Andateli a vedere e decidete da soli.

JOAN MIRÓ
Teatro Valli
Reggio Emilia, sino al 14 nov.

ANTOLOGICA Ventinove opere di Adriano Alunni esposte in una galleria di Roma

Il mondo attraverso l'oblò di Capitan Nemo

di ERMANNO KRUMM



«Bidonville» (1979) di Adriano Alunni, esposta a Roma

Lontani dai ricatti ideologici e dai forti richiami di schieramento, questi difficili anni '90 offrono, almeno in campo artistico, una grande libertà. Ogni personalità formata — per i giovani le cose sono più difficili — è oggi totalmente libera nella propria ricerca. Col risultato che si manifestano esperienze assolutamente in margine alle grandi suddivisioni, come per esempio astratto e figurativo, e spesso fuori dai maggiori centri urbani.

È un movimento centrifugo, rispetto alle linee dominanti, che coinvolge anche i tempi. Come grandi stelle comete che incrociano le loro code, resti dei maggiori movimenti dei decenni scorsi si intersecano in una nuova e ritardata contemporaneità. La passione per il passato recente, quasi una fedeltà, si allinea al progetto del futuro. Di questa particolare situazione di sfasatura la mostra antologica di Adriano Alunni (Città di Castello, 1928) è esemplare. La povertà delle *Bidonville* degli anni '70 è

rappresentata con un'astrazione realistica, tagliente, come se lo sguardo entrasse nel vivo dei volumi, nella lucida follia del quotidiano. Questi oli, di una figuratività incisa (Marcello Venturoli in catalogo, parla di «resa ottica»), si riconnettono ai recentissimi acrilici in forma di oblò. La loro tinteggiatura minuta è rea-

lizzata con la tecnica domestica del rullo da duco-tone. Le stesure liquide e impreziosite fissano il mondo delicato d'un naturalista.

Nel mezzo, nella produzione degli anni '80, Alunni sembra abbandonarsi alla nostalgia per la grande tradizione avanguardista. Ed ecco il ritorno al grande concittadino, Alberto Burri.

Così in *Quadrato bianco* o nella *Grande tela* ('87-'88), gli spessori materici del colore, indagati trent'anni prima da Burri, e i segni filiformi di una sperimentata pittura «linguistica», convergono sulla tela con la gioiosa leggerezza di un terreno familiare.

La serie delle *Bidonville* e quella degli *Oblò* si conferma, però, come lo spazio più autonomo e originale. All'incrocio fra una resa figurativa di dettagli e un'astrazione di macchie contornate e fissate dal chiaroscuro delle ombre, questo spazio si colloca in una zona di frontiera. Qui sta l'attualità e la forza espressiva di un'esperienza pittorica che sa ridare importanza allo sguardo. È forse questo il maggior significato della serie, delle osservazioni marine: come da tanti oblò, un capitan Nemo smalizzato e felice conduce le proprie osservazioni su *Coralli* e *Fiamme sommerse*.

ADRIANO ALUNNI
Galleria La Borgognona
di via del Corso 525
Roma, sino al 3 ottobre

OTTOCENTO La tradizione del paesaggio partenopeo e i suoi antecedenti. Giacinto Gigante e la Scuola di Posillipo al Museo Castelnuovo di Napoli

Dipingere, come Turner, il grande spettacolo del Vesuvio

di RENATO BARILLI

Forse è questa la volta buona che Giacinto Gigante (1806-1876) troverà la giusta consacrazione di paesaggista fra i più grandi del primo '800, nell'intero ambito europeo. L'occasione è la mostra, costruita attorno a lui e alla Scuola di Posillipo, al Museo di Castelnuovo, a cura di Nicola Spinosa e Luisa Martorelli (catalogo Electa-Napoli), nella quale sono esposte anche le donazioni Dentice e Astarita.

Veramente, sembra che il merito tradizionale di aver forgiato il prototipo del paesaggio italiano spetti agli stranieri: dai tempi del Poussin e del Lorrain, con la ripresa ad opera del van Wittel e della sua scuola; e un olandese è di turno anche alle origini dell'episodio napoletano. Infatti, si attribuisce ad Antonio van Pitloo (1790-1837) il ruolo di fondatore della Scuola di Posillipo. Prima di fissarsi ai piedi del Vesuvio, il Pitloo era stato anche a Parigi, alle lezioni del Bertin, frequentate pure da Corot, più giovane di sei anni, da cui un possibile legame con l'arte del francese.

Esisteva dunque una robusta tradizione di paesaggio italico, anche nella

versione del Golfo, o delle vedute marine in genere, col connesso rischio, tuttavia, di vederle degenerare in stereotipi, facilitati, questi, dallo stesso genere della «topografia», che chiedeva una descrizione circospetta, slavata, più «disegnata» che pittorica, anche se ammorbida da stesure tonali. E certo, la variante partenopea, in questo quadro ben concertato, poneva di suo l'esigenza di un colorismo più ardente. Ma in sostanza, anche per valutare i vari membri della Scuola di Posillipo, il metro da adottare è di chiedersi se e in quale misura essi si liberino appunto dagli impianti stereotipati per passare a una pittura di corpo, lasciandosi alle spalle il luminismo, e Illuminismo, settecentesco, per adottare il Naturalismo ottocentesco. E il Pitloo è maestro a tutti i propri lungo questa strada, seguito, più o meno, da Achille Vianelli, Salvatore Fergola, Gabriele Smargiassi, solo per ricordare i membri più an-



A sinistra: «Sotterranei del Palazzo Donn'Anna». Sotto: «La fortezza di Gaeta». Accanto: «La guglia di San Gennaro» (particolare)



ziani del sodalizio, nati tutti a cavallo dei due secoli. Giacinto Gigante, in apparenza, sembra quasi fare un passo indietro, tornare cioè al magro impianto topografico; del resto, egli opererà quasi esclusivamente per tecnici anch'esse magre, intellettuali, come l'acquarello, la matita, la tempera, con tutt'al più qualche botta di biacca; ma ciò che lo riscatta è l'ampiezza

za dello spettacolo che egli sa abbracciare, con tagli vasti che si aprono al mondo, e chiedono anche una disseminazione di punti focali. I suoi colleghi, più giovani o più anziani, riducono la veduta entro il solito budello piramidale, mentre lui la apre, la decentra; se esamina delle grotte naturali, queste si scindono immanicabilmente in due o tre antri, così come succede alle arcate dei disegni architettonici; i motivi vegetali ardono qua e là con improvvise accensioni, come se tanti focherelli minacciassero da più parti l'integrità del paesaggio.

E che dire di una luminosità che, certo, si diffonde serena per ogni dove, ma che poi ama raprendersi, quasi coagularsi all'improvviso su un muro di casa, o su un tratto di mare, o su un groviglio di corpi umani, quasi illeggibili per la fretta con cui vengono tratteggiati?

Di nuovo si ha l'impressione che l'artista, buon artificiere, abbia de-

posto dappertutto come tanti piccoli fornelli esplosivi, collegandoli fra loro con lunghe micce e che a un tratto si diverta a farli detonare simultaneamente, punteggiando la sua composizione con molti «botti», acri e minuti, delicati e pungenti.

GIACINTO GIGANTE E LA SCUOLA DI POSILLIPO
Museo di Castelnuovo
Napoli, sino al 7 gennaio