

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 46 (1989)

Heft: 1

Artikel: La facciata della casa dei Serodine ad Ascona

Autor: Segre Rutz, Vera

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168982>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La facciata della casa dei Serodine ad Ascona

di VERA SEGRE RUTZ



Fig. 1 Ascona, la facciata di casa Serodine.

La casa dei Serodine di Ascona fu restaurata e ampliata nel 1620 per iniziativa del capofamiglia Cristoforo e ad opera di suo figlio Giovanni Battista, secondo quanto dice un'iscrizione incisa sulla pietra in chiave al portale.¹ Recenti ricerche incentrate sul personaggio più illustre della famiglia, l'ultimogenito dei cinque figli maschi di Cristoforo, Giovanni Serodine, hanno reso noti alcuni documenti sulle attività svolte durante l'emigrazione a Roma da Cristoforo, che risulta essere oste e commerciante di vini, occasionalmente anche finanziatore nel campo edile.² Nonostante i contorni

della sua personalità rimangano ancora mal definiti, non parrebbe ormai giustificato ricercare in lui l'architetto o ideatore del nuovo assetto della casa di Ascona.³ Purtroppo sono ancora più scarsi i dati concreti che si possano raccogliere intorno alla figura di Giovanni Battista, scultore e stuccatore, spesso confuso nel passato con il fratello Giovanni.⁴ Nato nel 1589 o 1590 e morto nel 1624, Giovanni Battista è citato in un documento giudiziario del 1616 come vittima di un'aggressione notturna subita per le strade di Roma insieme all'architetto siciliano Vincenzo La Greca,



Fig. 2 Roma, S. Francesca Romana, timpano della facciata con scultura di Giovan Battista Serodine.

attivo al cantiere della villa Pinciana dei Borghese. Da questo labile indizio si deduce che egli abbia gravitato in quell'ambiente.⁵ Una tradizione non universalmente riconosciuta lo vuole autore nel 1614 della statua della Madonna in marmo travertino in cima al frontone di S. Francesca Romana, opera difficile da giudicare perché collocata a grande altezza e in cattivo stato di conservazione (Fig. 2).⁶ Per il resto le tracce della sua produzione si perdono nel mare magnum delle imprese decorative realizzate a Roma in quei decenni. Specialmente nel campo degli stucchi, terreno di confine fra arte e artigianato, è molto frequente che non si conosca l'autore di opere qualitativamente anche assai pregevoli (Fig. 3).⁷ Di fronte a una personalità tanto inafferrabile ed evanescente come Giovan Battista Serodine, la critica ha preferito legare gli stucchi della facciata asconese al nome del fratello meglio conosciuto Giovanni, quasi alla ricerca di una riprova dell'altezza del livello artistico.⁸ La probabile collaborazione fra i due appare corroborata da un documento del 1623, che li vede affittuari di una bottega in comune a Roma.⁹ D'altronde Giovanni, noto soprattutto come pittore, è descritto in calce al suo quadro «Chiamata dei figli di Zebedeo» come «sculptor et architectus pariter et egregius». ¹⁰ Già il Baglione, unico fra i biografi seicenteschi a riportare notizie su Giovanni Serodine, testimoniava che egli avesse intagliato «anche in marmo con grandissima diligenza varie cose»¹¹, accreditando l'ipotesi largamente seguita di un intervento del genio giovanile di Giovanni sulla mirabile facciata di Ascona, a dispetto del testo dell'iscrizione già citata.¹² Purtroppo non basta a risolvere una questione attributiva tanto ardua in mancanza di notizie più approfondite sull'attività dei fratelli Serodine come scultori e stuccatori, la recente scoperta del contratto stipulato da Giovanni per la decorazione (dipinti e stucchi) della calotta absidale della chiesa della Concezione a Spoleto.¹³

Fig. 3 Roma, S. Giovanni dei Fiorentini, cappella Sacchetti, particolare degli stucchi del sottarco, opera di ignoto.

L'edificio, dietro la nobile facciata (Fig. 1), ha dimensioni modeste e la sua planimetria irregolare fa supporre l'aggregazione di nuclei preesistenti.¹⁴ L'interno, posteriormente rimaneggiato, si presenta piuttosto disomogeneo e non pare frutto di un progetto architettonico organico. L'esterno invece, ad eccezione dell'aggiunta del sopralzo e della modifica del portone d'accesso alla bottega di destra, conserva sul fronte verso la piazza della chiesa parrocchiale l'aspetto raggiunto con le trasformazioni volute dai Serodine nel 1620.

La struttura architettonica della facciata di casa Serodine è armonicamente proporzionata e chiaramente leggibile nella sua tripartizione verticale e orizzontale.¹⁵ La decorazione plastica è profondamente integrata nel tessuto architettonico: i bassorilievi formano due fasce marcapiano che segnano la spartizione modulare in senso orizzontale della facciata, mentre la preminenza dell'asse centrale è affidata almeno in egual misura alla forza plastica del gruppo della Vergine quanto allo sviluppo in crescendo delle aperture verso il centro. Appare notevole l'assimilazione dei principi architet-





Fig. 4 Roma, S. Pietro, particolare della facciata di Carlo Maderno.

tonici e compositivi espliciti dal Maderno nella facciata di S. Susanna a Roma, che risale al 1603. Un'analisi dei singoli elementi decorativi utilizzati ad Ascona conferma una piena adesione al repertorio che troviamo puntualmente esibito, con poche varianti, sulle facciate delle fabbriche romane del Maderno (Fig. 4).¹⁶ Tuttavia l'impaginazione complessiva della facciata di Ascona non trova facilmente riscontri né a Roma né in area locale. In ambito ticinese, pur trattandosi della patria di innumerevoli stuccatori, soltanto in un altro caso, la loggetta della Caccia della Casorella di Locarno, la facciata di un palazzo privato fa mostra di una decorazione a stucco altrettanto ricca.¹⁷ Occorre per altro osservare che la loggetta, in conformità alle esigenze di una committenza nobiliare, si caratterizza per ben maggiore eleganza architet-

tonica rispetto a casa Serodine, con la complessa articolazione dei pilastri, della trabeazione e la snella colonna in pietra al centro. Gli stucchi poi, disposti con classica simmetria, sviluppano una tematica esclusivamente decorativa e araldica (anche nei due bassorilievi del fregio sotto le finestre, che alludono agli animali presenti sugli stemmi delle famiglie Orelli e Lussy), mentre a casa Serodine ci troveremo confrontati con un programma iconografico a spiccato intento didattico-morale. Ancora a Locarno, alla casa dei Canonici (1600 ca.) e a Melano, a casa Canavesi (fine '600), abbiamo due esempi di decorazione a stucco, limitata però all'incorniciatura delle finestre sormontate da busti, che riflette un gusto anticheggiante.¹⁸ A Morcote, la casa già dei Paleari, affacciata sul lago, offre una combinazione di questa tipologia di decorazione delle finestre a busti – qui imperatori romani identificati dalle iniziali dei nomi – con un affresco votivo dalla ricca cornice a stucco al centro della facciata, secondo una tradizione piuttosto largamente testimoniata in Ticino.¹⁹ Nei rimanenti casi la decorazione a stucco di esterni di architetture profane ha uno sviluppo episodico, come l'applicazione di uno stemma su un portale, e non ambisce ad articolare un discorso architettonico.

Gli esempi romani di architettura profana decorata a stucco si sogliono far risalire al famoso modello raffaellesco di palazzo Branconio Dell'Aquila.²⁰ A palazzo Spada l'artista piacentino Giulio Mazzoni, allievo di Daniele da Volterra, ha decorato intorno al 1585 le pareti del grandioso cortile rivestendole di motivi liberamente ispirati alla tradizione classica (festoni, girali, satiri, scene di caccia, mostri marini, statue di divinità mitologiche inserite in nicchie) secondo un gusto archeologico che costituisce uno dei termini più caratteristici del Cinquecento romano.²¹ La facciata è meno



Fig. 5 Roma, palazzo Spada, facciata, scuola di Giulio Mazzoni.



Fig. 6 Roma, palazzo Mattei, il cortile, di Carlo Maderno.

raffinata nell'esecuzione ed è attribuita alla scuola del Mazzoni. Qui troviamo sui timpani triangolari che sovrastano le nicchie con le statue degli imperatori romani coppie di figure semisdraiate secondo uno schema decorativo analogo a quello che si vede sulla facciata di Ascona.²² Il repertorio plastico di palazzo Spada non è strettamente classico, ma è il frutto di un'elaborazione capricciosa e preziosistica, tipicamente tardorinascimentale, della classicità. Le proporzioni imponenti del palazzo, per altro, la sua solida scansione architettonica con il vigoroso bugnato del pian terreno e le cornici molto risentite fanno apparire la decorazione a stucco come un sottile disegno sovrapposto in superficie per ingentilire la massa dell'edificio (Fig. 5). Nel cortile di palazzo Mattei, costruito dal Maderno in diverse fasi fra il 1598 e il 1617, bassorilievi e statue antiche ritrovati durante gli scavi per le fondamenta sono inseriti nella solenne intelaiatura architettonica mediante cornici a stucco classicheggianti, eseguite dai collaboratori del Maderno, in gran parte ticinesi. Codesti stucchi caratterizzano l'aspetto dell'ambiente, ma non assumono un ruolo strutturale determinante (Fig. 6).²³ È più sistematico l'uso della decora-



Fig. 7 Roma, casino Rospigliosi, la facciata di Giovanni Vasanzio.

zione plastica nelle architetture del Vasanzio, atte a celebrare il fastoso gusto archeologico di una raffinatissima committenza (Fig. 7).²⁴

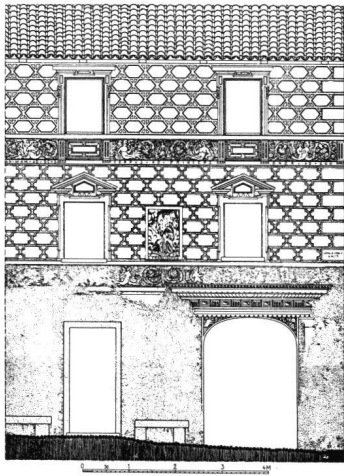
Ricorderemo a Roma un altro palazzo cinquecentesco dalla facciata ampiamente rivestita di stucchi e di proporzioni più modeste rispetto agli esempi citati, quindi forse più adatto a un confronto con la casa Serodine di Ascona. Situato in via dei Banchi Vecchi, fu fatto costruire dal milanese Giovan Pietro Crivelli intorno al 1540; in seguito divenne la prima residenza cardinalizia di Sisto V (Fig. 8).²⁵ Il prospetto si sviluppa su quattro piani nettamente divisi dall'aggetto di forti cornici. L'esuberante decorazione, che esclude l'ultimo piano, man mano salendo si fa meno rilevata. Prevalgono i motivi classicheggianti (putti, festoni, loriche e trofei), che alludono ai fasti dell'antichità romana; al piano nobile ritroviamo sui frontoni delle finestre, laddove ancora si conservano, figure di ignudi semisdraiate. I bassorilievi raffigurano scene tratte dalla storia romana, universale modello di virtù.



Fig. 8 Roma, casa Crivelli, la facciata.

La facciata di casa Serodine rientra senz'altro in questo filone di gusto decorativo classicheggiante, che vedeva impegnate nel vivo della tradizione romana, sempre rinnovata dal contatto con il patrimonio archeologico, numerose maestranze di stuccatori e scultori lombardi. Resta tuttavia un caso abbastanza isolato quanto al programma iconografico, a carattere prevalentemente religioso-morale. D'altra parte oggi rimane ben poco del volto che avevano assunto le città italiane nel tardo Rinascimento, quando si era diffusa la moda di decorare le case in esterno con stucchi, ma soprattutto affreschi e graffiti (Fig. 9). Esplorando gli studi intorno alle facciate dipinte, condotti in gran parte sulle fonti letterarie, si rileva come non solo a Roma prevalessero soggetti tratti dal repertorio classico, storico o mitologico, spesso intessuti di allusioni allegoriche, e come la tendenza fosse ad imitare i rilievi degli archi, delle colonne o dei sarcofagi antichi.²⁶ Abbiamo però anche qualche rara testimonianza di decorazioni di edifici privati con temi tratti dal repertorio biblico e sacro in genere. Ad esempio a Roma fonti seicente-

Fig. 9 Gentilino, casa Somazzi-Bottani, particolari della facciata a graffito.



sche ricordano una facciata «vicino a Banchi» con «l'istoria di Davida e Saulle», eseguita da Giovanni de'Vecchi (ca. 1536–1614); si ricostruisce l'esistenza di due facciate con la venuta dei Magi, una attribuita a Bramante e una di Vincenzo Tamagni da S. Gimignano (1492–1529); vicino alla Chiesa Nuova «un'istoria della Trasfigurazione del Redentore» di Matteo da Leccio (†1572–1585); sulla casa di Messer Tizio da Spoleto, situata accanto alla chiesa di S. Eustachio, Federico Zuccari (1542 ca.–1609) dipinse le storie dello stesso santo.²⁷ Polidoro da Caravaggio, insieme a Maturino, decorò l'esterno del collegio religioso Capranica con un programma del tutto consono alle funzioni dell'edificio: le Virtù teologiche e Roma incoronata dalla Fede alata in forma di Vittoria, di fronte a cui si prostrano gli infedeli maomettani e le forze diaboliche, ad esaltare la supremazia della Sede Apostolica minacciata dall'Islam e dallo scisma protestante.²⁸ Un altro caso, questa volta a Siena, è segnalato da Erwin Panofsky, che richiama l'attenzione su un disegno del Beccafumi (riferibile approssimativamente al 1530) per una facciata dove sono raffigurati alcuni profeti, l'ebbrezza di Noé (forse si trattava della bottega di un vinaio), la presentazione di Cristo al tempio e un'ulteriore scena veterotestamentaria di interpretazione incerta.²⁹

Possiamo inferire dagli esempi riportati, che nei secc. XVI–XVII la committenza, seppure raramente, sceglieva anche temi sacri per la decorazione delle fronti di abitazioni private, di solito quando sussisteva un legame con la professione o con il nome del proprietario, oppure con una chiesa vicina.

La decorazione esterna di casa Serodine parrebbe dominata dalla sentenza in latino «VIRTUTE DUCE» incisa nel timpano dell'apertura centrale superiore. Al centro della facciata si inserisce in un'edicola il gruppo della *Vergine e del*

Bambino con due angeli seduti sul timpano spezzato, come si vede spesso a coronamento di un altare o sull'ingresso di un edificio sacro. Ai lati si sviluppano nei bassorilievi le storie del *Peccato Originale*, con la conseguente *Cacciata dal Paradiso* e l'invio del *messaggio di Davide a Betsabea* con il *rimprovero di Nathan*. Le prime due scene sono costruite su modello della composizione delle medesime alle Logge Vaticane, a parte l'inserzione dello scheletro con la falce, che parrebbe d'ispirazione più nordica.³⁰ Il *Bagno di Betsabea* con Davide che la osserva dal suo palazzo dà una versione piuttosto pudica della scabrosa vicenda, dove le figure dei due protagonisti e la disposizione delle quinte architettoniche potrebbero ancora derivare dalla stessa scena raffigurata alle Logge Vaticane (Fig. 10).³¹ Tuttavia, sia alle Logge che negli altri cicli italiani tardo-cinquecenteschi, in verità non numerosi, della storia di Davide e Betsabea, manca la scena del rimprovero di Nathan, che dà al ciclo di Ascona un tono moraleggiante, di riflessione sul peccato carnale, la punizione divina e la penitenza (Fig. 11).³² La scena del Bagno di Betsabea, isolata, era entrata a far parte di un repertorio che indulgeva sull'aspetto della seduzione³³ (Fig. 12), ma nella cultura figurativa d'Oltralpe l'episodio è spesso chiaramente identificato come «vanitas» e associato a un «memento mori». ³⁴ In ambiente controriformista lombardo, invece, abbiamo trovato notizia di due quadri (di Daniele Crespi e di Pier Francesco Mola rispettivamente) con le figure a mezzo busto di Nathan e David, che testimoniano una certa diffusione del tema come soggetto di meditazione legato al concetto della penitenza.³⁵ Abbiamo già fatto cenno ai bassorilievi del piano inferiore, dove si alternano agli opulenti encarpi le allegorie delle *Quattro Stagioni*. Rimangono da segnalare i resti di decorazione a graffito che ornano il fianco meridionale di casa Serodine, non più affacciato sul



Fig. 10 Ascona, casa Serodine, particolare della facciata con Davide che osserva il bagno di Betsabea.

lago dal 1821, quando gli venne addossato un fabbricato, fin da allora «per uso di albergo».³⁶ In una stanza del piano superiore dell'attuale Albergo Elvezia, ai due lati di una finestra dal timpano triangolare, sono visibili due figure allegoriche simmetricamente disposte. La figura a sinistra (giovane alata, con in capo l'alloro, un sole al centro del petto, in una mano una lancia e nell'altra il mondo) corrisponde perfettamente alle descrizioni di allegorie della *Virtù*

fornite dall'Iconologia del Ripa, diffusissima summa di figurazioni simboliche pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593.³⁷ La figura di destra, invece, con l'elmo e la vittoria alata in mano, corrisponderebbe ad un'allegoria della città di Roma stessa (Fig. 13).³⁸ Le raffigurazioni di *Virtù*, solitamente identificate in maniera più specifica (*Temperanza, Prudenza, Giustizia, etc.*) erano un soggetto di larghissima diffusione nella pittura parietale di esterni e di interni fra il Cinque e



Fig. 11 Ascona, casa Serodine, particolare della facciata con il rimprovero di Nathan a Davide.

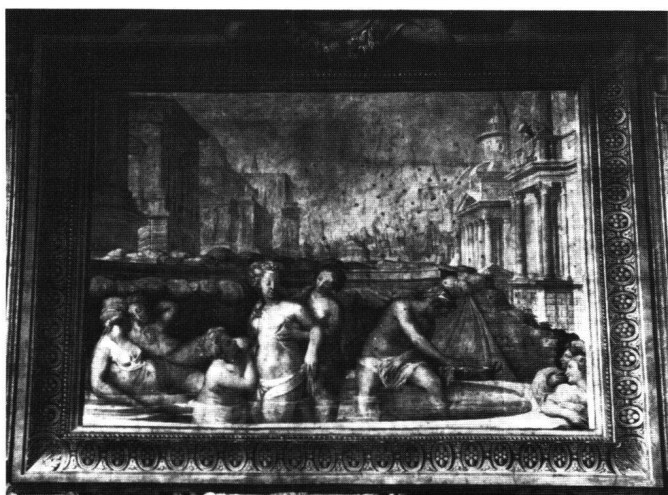


Fig. 12 Roma, casa Sacchetti, Betsabea al bagno di Francesco Salviati.

il Seicento³⁹; nel caso di Ascona ci si può chiedere se queste allegorie formino un programma iconografico organico insieme agli stucchi della facciata, riconducibile al motto «VIRTUTE DUCE», già ricordato. In Ticino rimangono altri esempi di motti iscritti sulle facciate di alcune delle case più notevoli dei secoli XVI-XVII, le quali spesso erano dimore di famiglie di artisti affermati, ma tali motti non hanno apparentemente un rapporto diretto con la decorazione. Citeremo ad esempio la casa Somazzi-Bottani a Gentilino, già appartenuta alla famiglia Donini, con le scritte a graffito «MELIUS EST MORRI [sic] QUAM VIVERE TUERE / VIRTUS OMNIA PROMEAT / OMNIA VICIT ET NOS CELI AMOR / ANIMAM AD DEUS CORPUS AD PRINCEPS ONOR AD EGO», casa Gaggini a Bissone, con la scritta «SOLI DEO ONOR ET GLORIA», e casa Solari a Carona con la scritta dipinta «AD ONOREM DEI GLORIA» (Fig. 14).

Abbiamo provato a confrontare la casa dei Serodine con altre case di artisti italiani dello stesso ambito cronologico, per verificare se il tipo di decorazione, spesso molto più esuberante della norma, potesse ricondurre a qualche eventuale tendenza comune.⁴⁰ È risultato di particolare interesse scoprire che il motto «VIRTUTE DUCE» domina anche nella sala terrena di palazzo Zuccari a Roma, laddove è raffigurata l'apoteosi del celebre pittore e principe dell'Accademia di S. Luca Federico Zuccari, accompagnato da Apollo e Minerva.⁴¹ L'intera decorazione di palazzo Zuccari è informata a un forte significato teorico imperniato sul concetto di «virtus», la cui realizzazione era uno degli scopi programmatici precipui dell'Accademia di S. Luca, non nel senso di una semplice eccellenza della pratica artistica, ma di un comportamento etico atto a favorire il miglior sviluppo possibile del singolo nel riconoscimento delle gerarchie vigenti.⁴² Recenti studi sul programma iconografico di palazzo Zuccari hanno approfondito la questione della scelta del tema della virtù, che in tale contesto è sviluppato

mediante l'esempio di Ercole.⁴³ Nel processo di affermazione sociale dell'artista, intorno alla metà del XVI secolo egli raggiungerebbe un tale prestigio da porsi, al pari degli intellettuali umanisti, come rappresentante privilegiato della «virtus». Infatti per primi gli umanisti fiorentini avevano incominciato a far decorare le proprie dimore con programmi iconografici di valore contenutistico (come gli «*exempla virtutis*» dell'Accademia Valdarnina di Poggio Bracciolini). Il ruolo del Vasari poi fu decisivo nel fissare i temi atti ad esprimere la dignità specifica dell'artista: le Virtù, le Arti, la Fama, la Fortuna, etc. Già Filarete, per altro, nella sua Sforzinda, aveva concepito la casa dell'artista «Onitoan» come dimora della «virtus», che campeggiava al centro della facciata.⁴⁴ Un'altra allegoria sul tema della «virtus» era stata dipinta negli anni 1572-8 da Raffaellino sulla facciata della casa di Francesco da Volterra descritta dal Baglione: la Virtus prende per mano Ercole e il Genio e insieme si recano al tempio dell'Eternità, situato in alto. Ercole si lascia alle spalle i piaceri mondani rappresentati da un suonatore di liuto e da una coppia di amanti. Un disegno dello Zuccari, infine, riprende questo stesso tema dell'eroe che sceglie la via difficile della virtù, guidato da Minerva e destinato ai



Fig. 13 Ascona, casa Serodine, allegoria di Roma.

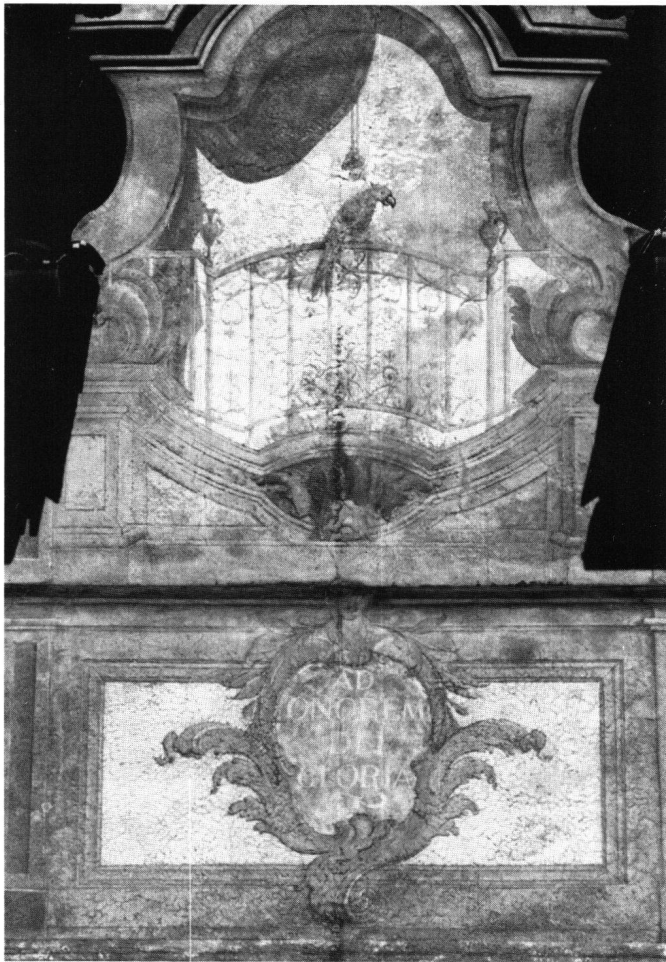
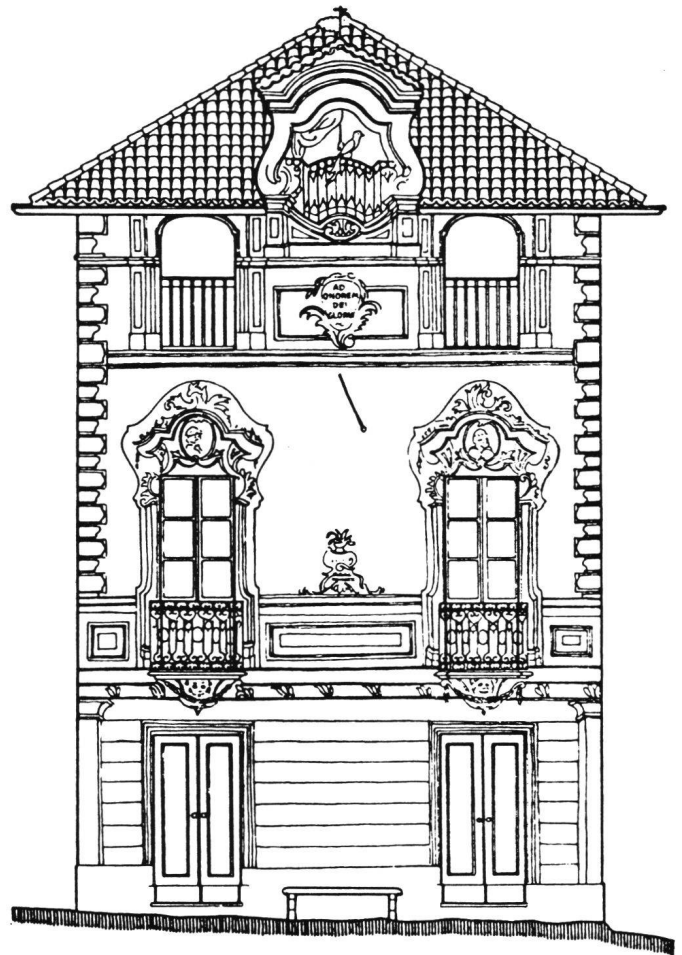


Fig. 14 Carona, casa Solari-Wenger. Particolare della facciata e proiezione verticale.



templi dell'Onore e della Fama, mentre sull'estrema sinistra si vede la caduta nell'abisso di chi era stato tentato di salire sull'albero della conoscenza.

Considerando questa complessa elaborazione del tema della «virtù» nell'ambiente artistico romano della fine del Cinquecento si sarebbe indotti a leggere in questo senso la facciata di casa Serodine. In questo caso il gruppo della Vergine e del Bambino al centro potrebbe indicare la via della virtù che salva dal peccato e dalla morte dell'anima. L'antitesi di Eva e Maria era un tema antico, ma molto

ricorrente nei testi devozionali post-tridentini.⁴⁵ La storia di Davide e Betsabea è decisamente meno ricorrente, ma non meno emblematica della fragilità della natura umana e dell'inesorabilità della punizione divina. Negli esempi romani il tema della «virtù» era risolto con simboli e allegorie che attingevano al repertorio mitologico classico, ad Ascona invece prevale la simbologia cristiana. Non dimentichiamo che il figlio primogenito di Cristoforo Serodine, Andrea, era gesuita, laureato in ambo le leggi e in seguito divenne arciprete di Ascona: andrebbe senz'altro riconsiderata la sua possibile influenza su un programma decorativo dall'accento didattico-morale tanto forte.

NOTE

- ¹ «CHRISTOPHORUS SERODINUS / RESTAURAVIT ET AMPLIAVIT / JO BAPTISTA EJUS FILIUS FECIT / ANNO MDCXX».
- ² *Serodine, la pittura oltre Caravaggio*, catalogo della mostra di Locarno e Roma 1987, soprattutto il capitolo «Le origini» di RUDY CHIAPPINI e l'Appendice documentaria a cura di SERGIO CORRADINI.
- ³ Un'iscrizione apposta al «Ritratto del padre» di Giovanni Serodine (Lugano, Museo Civico) ne testimonierebbe l'attività

- di capomastro, ma è poco conclusiva in quanto mutila: «ALL'ILL.MO CAP.TRO ET ... CHRISTHORO SERODINE ASCONA».
- ⁴ Il primo a distinguere l'attività dei due fratelli fu SIRO BORRANI, *I fratelli Serodine di Ascona*, Intra 1924.
- ⁵ *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*, 2: L'alto Verbano (Il circolo delle Isole), di VIRGILIO GILARDONI, Basilea 1979, p. 57, no. 88. - Catalogo (cit. no. 2), pp. 29 et 139.
- ⁶ SIRO BORRANI (cit. no. 4), p. 24 riferisce di aver trovato l'attribu-

zione aggiunta a mano nella copia del Baglione della Braidense. Lo seguono ROBERTO LONGHI, *Giovanni Serodine*, Firenze 1954, p. 24 e RUDY CHIAPPINI (cit. no. 2), p. 29. – WALTER BUCHOWIECKY, *Handbuch der Kirchen Roms*, 3 voll., Vienna 1967–1974, non fa menzione del Serodine alla voce «S. Francesca Romana» e l'attribuzione è ignorata da tutta l'abbondante tradizione guidistica. – LUIGI SIMONA, *L'arte dello stucco nel Cantone Ticino*, parte I, Il Sopraceneri, Bellinzona 1938, p. 11, attribuisce al Serodine anche la decorazione del «portichetto della caccia» di Casa Rusca presso il Castello di Locarno e il monumento funebre ai fratelli Vacchini nella parrocchiale di Ascona, del 1622. – VIRGILIO GILARDONI (cit. no. 5), pp. 174–182, riporta una tradizione popolare che vorrebbe Giovanni Battista Serodine autore del disegno della chiesa della Madonna della Fontana e della statua di stucco della Madonna del latte ivi custodita.

- 7 Citiamo, per fare un esempio che si presterebbe ad un confronto stilistico con i rilievi di casa Serodine, gli stucchi anonimi del sottarco della cappella Sacchetti in S. Giovanni dei Fiorentini a Roma, databili al 1622–23. – L. SALERNO L. SPEZZAFERRO, M. TAFURI, *Via Giulia*, Roma 1973, pp. 238–239. – E. SCHLEIER, *Disegni di G. Lanfranco (1582–1647)*, Firenze 1983, pp. 90–92.
- 8 Cfr. soprattutto VIRGILIO GILARDONI, (cit. no. 5), pp. 58–62 e GIOVANNI TESTORI, nel Catalogo (cit. no. 2), pp. 14–23.
- 9 Catalogo (cit. no. 2), Appendice documentaria, p. 140, no. 23.
- 10 Catalogo (cit. no. 2), p. 100.
- 11 GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal pontificato di Gregorio XIII nel 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.
- 12 Ricorderemo qui che Cristoforo Serodine nel proprio testamento del 1626 minaccia di diseredare i figli sopravvissuti (Andrea e Giovanni) se avessero «ardire di levare o far levare l'epitaffio fatto sopra la porta della mia casa posta in Ascona» (Catalogo [cit. no. 2], p. 143).
- 13 Cfr. SERGIO CORRADINI, *Nuovi documenti su Giovanni Serodine e sulla Chiesa spoletina della Concezione*, in: *Paragone* 355, 1979, pp. 89–124. – BRUNO TOSCANO, *Rischio e calcolo nel primo Serodine*, nella stessa rivista, pp. 3–27.
- 14 VIRGILIO GILARDONI, (cit. no. 5), p. 52 pubblica una pianta dell'edificio disegnata dal Rahn. Lo studio che Gilardoni ha dedicato alla casa dei Serodine nell'ambito del suddetto volume (pp. 51–64) rimane fondamentale per l'acutezza dell'analisi stilistica e la precisione descrittiva.
- 15 ALDO CRIVELLI, *La casa Serodine di Ascona*, in: *Rivista Storica Ticinese* 22, 1941, pp. 505 e 525, ha verificato una ripartizione modulare della facciata, che forma quasi un quadrato perfetto.
- 16 In particolare il capitello ionico festonato con una piccola maschera al centro, quale vediamo ad Ascona sulla lesene angolare del primo piano della facciata, riprende fedelmente il capitello michelangiolesco del Campidoglio, che riprodotto nelle edizioni romane del trattato del Vignola ampliate dal Villamena, è una costante del lessico del Maderno (facciata di S. Pietro, portale di Trinità dei Monti, S. Maria in Aquiro, cortile di pal. Mattei, cortile di pal. Rusticucci), ma anche di tanti altri architetti attivi a Roma fra la fine del 500 e il principio del 600, come Giacomo Della Porta, Domenico Fontana, Carlo Lambardi, Vasanzio. Anche gli encarpi di derivazione classica come si vedono ad Ascona, con i nastri svolazzanti (forse esemplati in origine su modello di quelli del Pantheon) decorano le facciate di S. Susanna, S. Pietro, S. Maria in Aquiro, la cappella Aldobrandini in S. Maria sopra Minerva, la facciata di pal. Patrizi, tutte opere romane del Maderno, ma si tratta di un motivo assai sfruttato anche da altri architetti. Lo stesso discorso vale per i simboli araldici che costellano la facciata di casa Serodine: aquile, monti, stelle, che sono fra i più diffusi della Roma di quei decenni. Ritroviamo ad esempio aquile inserite nei timpani della finestre in modo del tutto analogo a qui sulla facciata della casa romana dello stesso Maderno, in via dei Banchi Nuovi, o a palazzo Pio in Campo dei Fiori. Anche le figure metà umane-metà girali fitomorfi

che ornano il fregio inferiore a bassorilievo rientrano in un repertorio assai diffuso nell'ornamentazione sia scultorea che pittorica di tipo classicheggiante. Tuttavia ad Ascona ciascuna figura è molto ben individualizzata con accenti di verismo anatomico. Molto probabilmente si tratta di un'allegoria dello scorrere del tempo o delle stagioni, poiché i quattro personaggi appaiono invecchiare progressivamente da sinistra verso destra. Qualche altra realizzazione in stucco di un tema allegorico tanto comune come le Quattro Stagioni si trova anche in Ticino: a Riva San Vitale nell'atrio superiore di casa Limoni e a Somazzo sopra Salorino sotto forma di busti sopra le finestre di un'antica casa lungo la strada principale del villaggio.

- 17 LUIGI SIMONA (cit. no. 5), p. 11 attribuisce a Serodine anche gli stucchi della Casorella di Locarno. La finezza dell'esecuzione potrebbe giustificarlo, ma concordiamo qui con VIRGILIO GILARDONI (*I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*, I: Il circolo di Locarno, Basilea 1973, pp. 75–82), che consiglia prudenza nell'attribuzione dato lo stato troppo lacunoso delle ricerche sul contesto degli stucchi ticinesi.
- 18 Ricordiamo anche il caso già citato (no. 16) di Somazzo sopra Salorino.
- 19 Ricorderemo la modesta casa già dei Casella a Casoro, la casa già di Pietro Lombardo a Carona e due case seicentesche a Bioggio.
- 20 P. N. PAGLIARA, *Classicismo o maniera? Il palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello ricostruito in base ai documenti*, in: *Controspazio* 5, Nov. 1973, pp. 68–92.
- 21 A. PETTORELLI, *Giulio Mazzoni da Piacenza, pittore e scultore*, Roma 1921. – T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984.
- 22 Il Mazzoni probabilmente lo desume dagli ignudi in stucco di Daniele da Volterra sui frontoni della Sala Regia in Vaticano (1548). Il motivo in origine michelangiolesco deriva della decorazione dei sarcofagi classici o, secondo il DE TOLNAY, *Michelangelo*, Firenze 1951, dall'arco di Settimio Severo.
- 23 N. CAFLICH, *Carlo Maderno*, Monaco 1934. – G. PANOFKY-SOERGER, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 2, 1967–68, pp. 109–188. – H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*, Londra 1971.
- 24 J. MANDL, *Zur Baugeschichte und Ausstattung des Casino Rospigliosi in Rom*, in: *Festschrift H. Egger*, Graz 1933. – G. J. HOOGENWERFF, *Giovanni van Santen architetto della Villa Borghese*, in: *Roma* 6, 1928, pp. 1–12 e 49–63.
- 25 A. PETTORELLI (cit. no. 21) attribuiva anche casa Crivelli al Mazzoni, mentre la PUGLIATTI (cit. no. 21) nega qualsiasi legame.
- 26 ROLF KULTZEN, *Bemerkungen zum Thema Fassadenmalerei in Rom*, in: *Festschrift Luitpold Dussler*, Monaco/Berlino 1972, pp. 263–274. – A.A.V.V., *Genua picta*, Genova 1982. – ALESSANDRO MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969. – *Hans Holbein. Die Zeichnungen*, Catalogo della mostra di Basilea (Kunstmuseum) 1988, a cura di CHRISTIAN MÜLLER.
- 27 WERNER HIRSCHFELD, *Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Halle 1921.
- 28 ALESSANDRO MARABOTTINI (cit. no. 26), pp. 112–113.
- 29 ERWIN PANOFKY, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, pp. 216–224.
- 30 Per esempio è famosa la silografia di Hans Holbein che accosta la Morte alla Cacciata dal Paradiso (Basel, Kupferstichkabinett: HANS HOLBEIN, *Todesbilder*, Lione 1562). Per le Logge Vaticane cf. NICOLE DACOS, *Le logge di Raffaello*, Roma 1977.
- 31 Cf. NICOLE DACOS, (cit. no. 30).
- 32 Ancora una volta l'immagine più vicina che abbiamo potuto trovare al «Rimprovero di Nathan» asconese è un'incisione di Hans Holbein (Basel, Kupferstichkabinett, ill. no. 40 dell'Antico Testamento, Lione 1543), dove oltre a Nathan e a Davide si aggiunge l'illustrazione della parabola dei pastori.

- ³³ Rientrano in quest'ambito le tre versioni del tema di Paris Bordone (Colonia Wallraf-Richartz Museum, Baltimore Walters Art Gallery, Amburgo Kunstmuseum). Cf. ELISABETH KUNOTH-LEIFELS, *Über die Darstellungen der «Bathseba im Bade»*, Essen 1962. – CARLO GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in: Tiziano e Venezia, Venezia 1976.
- ³⁴ Mi riferisco soprattutto a una tempera a grisaille su legno d'abete di Nicolas Manuel Deutsch (Basilea, Kunstmuseum, Amerbach-Kabinett 1662) che riporta sul retro del «Bagno di Betsabea» una «Fanciulla con la Morte», ma per altri casi consimili cfr. ELISABETH KUNOTH-LEIFELS (cit. no. 33).
- ³⁵ A. PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, vol. I, Budapest 1956, pp. 147–154. – GIORGIO NICODEMI, *Daniele Crespi*, Milano 1930. – W. ARSLAN, *Opere romane di Pier Francesco Mola*, in: Bollettino d'arte 1928, 57, pp. 55–80.
- ³⁶ SIRO BORRANI (cit. no. 4), p. 23. – Il Ticino offre numerosi esempi di case decorate a graffito, fra cui ricorderemo soprattutto casa Somazzi-Bottani a Gentilino (1510) e casa Laurenti a Carabbia (XVII sec.). Casa Paleari a Morcote presenta la stessa combinazione di una facciata decorata a stucco e l'altra, minore, a graffito, che troviamo ad Ascona.
- ³⁷ Cfr. CESARE RIPA, *Iconologia*, Roma 1603, pp. 508–512.
- ³⁸ Cfr. NICOLE DACOS (cit. no. 30), per le allegorie di «Roma» negli stucchi delle Logge Vaticane.
- ³⁹ Cfr. WERNER HIRSCHFELD (cit. no. 27) e A.A.V.V. *Genua picta* (cit. no. 26).
- ⁴⁰ Penso soprattutto alle facciate della casa di Leone Leoni a Milano (cfr. UGO NEBBIA, *La casa degli Omenoni in Milano*, Milano 1963) e di Palazzo Zuccari a Roma. – Cfr. inoltre il recente volume *Künstlerdenkmäler*, a cura di EDUARD HÜTTINGER, Zurigo 1985.
- ⁴¹ Per la storia di questo motto di origine ciceroniana (Familiares X, 3, 2), adottato per l'incoronazione di papa Leone X, riprodotto su una medaglia di suo fratello Giuliano II de' Medici (1513), entrato negli Emblemata dell'Alciati (1531) e largamente conosciuto negli ambienti artistici, rimandiamo a RUDOLF WITTKOWER, *Chance, Time and Virtue*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, no. 4 1938, pp. 313–321.
- ⁴² Cfr. il discorso per l'inaugurazione dell'Accademia di S. Luca tenuto dallo Zuccari il 14 novembre 1593, in: FEDERICO ZUCCARI, *Scritti d'arte*, a cura di D. Heikamp, Firenze 1961, pp. 14–16.
- ⁴³ KRISTINA HERRMANN-FIORE, *Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus*, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 18, 1979, pp. 35–112.
- ⁴⁴ FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, pp. 264, 531, 564. – Cfr. G. GOEBELS, *Poeta faber*, Heidelberg 1971, pp. 36–37.
- ⁴⁵ Su questo tema cfr. E. GULDAN, *Eva und Maria*, Graz/Colonia 1966. In un testo molto diffuso in Italia come quello del gesuita VINCENZO BRUNI (edito più volte sia in latino che in italiano), *Meditationes in septem praecipua festa Beatae Virginis, Coloniae Agrippinae 1599*, il rapporto di antitesi fra Eva e Maria è ricordato molto frequentemente (pp. 9–11, 18, 23, 86, etc.).

PROVENIENZA DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1–8, 10–13: Fotografie di Alfred Rutz, Melide.
Fig. 9, 14: Provenienza dei disegni: La Casa Borghese nella Svizzera, vol. XXVI, *Cantone Ticino I: Il Sottoceneri*, Zurigo 1955², Tavole 124, 114.

RIASSUNTO

Nell'analisi che proponiamo ci siamo posti soprattutto il problema di trovare possibili modelli per una facciata tanto riccamente decorata, cercando confronti in ambito ticinese e a Roma, dove la famiglia Serodine si era trasferita. Di particolare interesse è risultato il confronto con altre case appartenute ad artisti del periodo tardo-manierista, spesso caratterizzata da un'ornamentazione esuberante e programmi iconografici complessi. Rispetto agli esempi dell'Italia centrale, ad Ascona domina la tematica religioso-devozionale, quasi un'amplificazione delle più tradizionali immagini votive che coinvolge l'intera facciata in un discorso architettonico e plastico articolato in un linguaggio classico maturo, ad alto potenziale espressivo.

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Analyse steht vor allem das Problem im Vordergrund, mögliche Vorbilder für eine so reich dekorierte Fassade zu finden. Es werden Vergleiche in der Tessiner Umgebung und in Rom, wohin die Familie Serodine ausgewanderte, angestellt. Besonders aufschlussreich hat sich der Vergleich mit anderen Künstlerhäusern der spätmanieristischen Zeit erwiesen. Oft waren diese durch eine üppige Ausschmückung und komplexe ikonographische Programme ausgezeichnet. Entgegen den mittellitalienischen Beispielen wird in Ascona die religiös-andächtige Thematik bestimmend. Es vollzieht sich eine Ausweitung der traditionellen Votivbilder. Die ganze Fassade wird zu einer architektonischen und plastischen Einheit von reifer Klassizität und starker Aussagekraft.