

Zeitschrift: Bollettino della Società storica locarnese
Herausgeber: Società storica locarnese
Band: 4 (2001)

Artikel: L'incoronazione della Vergine di Giovanni Serodine
Autor: Giussani, Alessandra
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1034263>

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: 03.02.2026

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

L'Incoronazione della Vergine di Giovanni Serodine

ALESSANDRA GIUSSANI

1. La pala dell'*Incoronazione della Vergine* che Giovanni Serodine realizzò verso il 1630 (ill. 1) è collocata dal 1633 nella chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Ascona. I motivi della sua presenza in questa chiesa potrebbero essere dati per scontati, vista l'origine asconese di Serodine. L'artista viveva a Roma e di tanto in tanto tornava per dei soggiorni ad Ascona¹. Non sappiamo dove Serodine abbia realizzato l'opera. Probabilmente fu il padre a trasferire la tela ad Ascona dopo la prematura morte del figlio nel 1631, portando quindi un capolavoro di uno dei più grandi artisti del Seicento italiano² in un borgo di un territorio periferico. Tuttavia, anche se così fosse, non si tratta di un dipinto semplicemente importato che, grazie al cartellino, acquisti l'attinenza; si tratta bensì di un dipinto del tutto concepito e creato per Ascona. I soggiorni di Serodine nel paese natale dovettero infatti offrire l'occasione del proficuo contatto con i committenti, Giovanni e Antonia Bettetini di Ascona³.

Volgendoci alla genesi del dipinto, rileviamo innanzitutto come i suoi fattori costitutivi sono idealmente presenti proprio nel luogo in cui esso è collocato: uno è da vedere nell'ubicazione stessa dell'opera, l'altro nella sua fonte pittorica. Fattori esterni alla mera materialità del dipinto, sono intimamente connessi al suo esistere, poiché rappresentano, in maniera profondamente indissolubile, da un lato il suo destino – la ragione per cui in ultima analisi fu commissionato – e dall'altro la sua origine – l'idea da cui prese inizio il suo corso –. Per quanto concerne il primo fattore rileviamo che, malgrado i committenti desiderassero e facessero fare l'opera per loro devozione – lo dicono attraverso il cartellino –, essa fu realizzata e destinata ad un altare maggiore. Siamo perciò interrogati circa la funzione pubblica che il dipinto doveva rivestire nel suo essere vettore di una comunicazione e di una espressione artistica appartenenti ad una realtà sociale e religiosa ben precisa. La fonte pittorica della pala è immediatamente individuata, perché tuttora presente nella medesima chiesa, proprio dietro

1. Bibliografia essenziale sull'artista vedi R. CHIAPPINI, *Giovanni Serodine: la pittura oltre Caravaggio*, Milano 1987 e G. PAPI, R. CONTINI, *Giovanni Serodine e i precedenti romani*, Lugano 1993.
2. È l'autorevole giudizio di Roberto Longhi, vedi R. LONGHI, *Giovanni Serodine*, in «Paragone», n. 7, 1950, p. 3.
3. I nomi dei committenti e donatori della pala alla chiesa di Ascona nel 1633, stanno sul cartellino posto in basso a destra che porta l'iscrizione: «GIO. BETTATINO D.SCHONA ET ANTONIA SUA MOLIE FFP. LORO DEVOZIONE NE L'AO 1633. GIO SERODINE D.A. PINSE».



Ill. 1. Giovanni Serodine, *Incoronazione della Vergine*, 1630 circa, Ascona, Chiesa parrocchiale Santi Pietro e Paolo.

la stessa pala. Si tratta dell'affresco cinquecentesco del coro (ill. 2) che con tutta probabilità i committenti vollero rinnovare, chiedendo di mantenere lo stesso soggetto senza intervenire direttamente sull'affresco, ma optando per una tela che lo venisse a coprire.

La genesi della pala di Serodine è dunque legata al processo di riattualizzazione di un'opera – particolarmente affascinante dal momento che quest'ultima è stata conservata – che ci pone di fronte ad un'interessante operazione di *filtraggio*. Serodine infatti a partire da un'immagine, che sotto il profilo estetico doveva aver svolto il suo compito, ne elabora un'altra, attraverso il filtro costituito da tutto ciò che è il nuovo secolo, con i mutamenti sopraggiunti, con vicende e personaggi nuovi, con mentalità e esigenze diverse, e il conseguente mutato modo di vedere e sentire l'arte, la quale aveva essa stessa proceduto in uno sviluppo delle sue componenti stilistiche, compositive e iconografiche. Le analogie e le differenze, che le due opere presentano, ci offrono un insieme di fattori che, analizzati alla luce dei relativi contesti, consentono di presupporre la ricezione che artista e committenti ebbero della fonte pittorica, come pure delle ragioni che li indussero alla nuova produzione. L'introduzione, l'eliminazione, la messa in evidenza di un aspetto piuttosto che di un altro permette di far emergere con più evidenza il senso complessivo dell'opera.

L'ipotesi più plausibile è che la pala di Serodine proponga una rappresentazione della Chiesa come essa si concepiva nei primi decenni del XVII secolo, nella quale la dimensione pubblica abbraccerebbe quella privata dentro l'ambito storico che è quello della Controriforma.

Tale ipotesi è stata verificata – tenendo conto che la tesi della rappresentazione ecclesiale ci è parsa pertinente pure per l'affresco – attraverso lo studio incrociato di diverse tematiche che la pala propone, quali la storia religiosa e artistica dell'immagine del Volto santo nel corso del Cinquecento e del primo Seicento, l'iconografia dei santi Pietro e Paolo che sorreggono il velo, il tema della visione e dell'apparizione della Vergine sull'albero.

Quest'ultimo tema rappresenta la grossa novità rispetto all'affresco⁴.

4. L'enucleazione delle differenze e delle analogie non può essere qui presentata in modo esauriente, ci limiteremo a qualche osservazione. Il confronto necessiterebbe infatti di molto più spazio, già solo per il fatto che la descrizione dell'opera di Serodine, vista la sua complessità e la sua elaborazione, si presta a una lettura sempre più approfondita. È importante però notare che, al di là degli aspetti puramente stilistici che non si prestano evidentemente al confronto, molte delle scelte che Serodine effettua fanno del suo dipinto un'opera tipicamente seicentesca e caravaggesca, rispetto alle diverse modalità rappresentative del suo modello, che lo definiscono come opera lombarda del Cinquecento. A questo riguardo consideriamo per esempio il fatto che Serodine elimina mandorla e aureole. Sono segni iconografici dell'ultraterreno ancora tipici nel Cinquecento, ma che nell'ambito della ricerca naturalistica vengono eliminati. Bisogna inoltre tenere presente che la pala d'altare ha avuto un notevole sviluppo nel Cinquecento. Serodine lavora con gli strumenti di una tradizione arricchita, in un momento in cui la pala ha raggiunto un certo tipo di codificazione. Vedi per approfondimento sulla realtà della pala d'altare A. CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993.



Ill. 2. Scuola luinesca, *Incoronazione della Vergine*, Ascona, Chiesa parrocchiale Santi Pietro e Paolo.

Strutturalmente la pala di Serodine riprende la composizione a due registri dell'affresco con i relativi temi: nel registro superiore (o celeste) avviene l'Incoronazione della Vergine sulle nuvole in un concerto angelico, mentre in quello inferiore (o terrestre) i santi Pietro e Paolo sorreggono il velo del Volto santo. Subito però ci accorgiamo che nella pala sono state aggiunte nuove presenze: oltre a Dio Padre – rappresentato in maniera esplicita nell'atto d'incoronare la Vergine –, nel registro inferiore trovano posto quattro nuovi santi, Giovanni evangelista, Antonio abate, Carlo

Borromeo e Sebastiano, con l'aggiunta, sullo sfondo, di alcuni tronchi d'albero. Con le figure dei santi e dei tronchi, Serodine innesta una serie di elementi essenziali per la creazione di un'unità all'interno dell'opera: se infatti i due registri sovrapposti non presentano, pur restando distinti, una cesura netta, come invece accade nell'affresco, è grazie, lo vedremo, proprio alla messa in gioco di questi nuovi elementi. Gli stessi, perché investiti di un ruolo primario, sono inoltre portatori di unità anche a livello di significato.

Occorre sottolineare che il confronto tra i due dipinti non può essere effettuato unicamente a partire dalla scena dell'*Incoronazione*, perché una differenza fondamentale tra le due opere emerge dalla diversa concezione dello spazio figurativo che struttura le due rappresentazioni in rapporto alla realtà architettonica del luogo sacro che le ospita. Mentre Serodine lavora in uno spazio chiaramente definito, che trova i suoi confini nella cornice, gli esecutori dell'affresco lavorano tenendo conto di altre sezioni pittoriche. L'*Incoronazione* cinquecentesca appartiene infatti ad un ciclo che occupa la struttura architettonica del coro pentagonale e dell'arco trionfale della chiesa. È accompagnata ai suoi lati da due riquadri che vedono Pietro protagonista: a sinistra *Pietro salvato dalle acque* e a destra la *Consegna delle chiavi a Pietro*. Non sappiamo come il ciclo continuasse – e se continuasse – nel catino absidale, poiché nel 1770 il pittore asconese P. F. Pancaldi vi dipinse la *Gloria della Vergine*⁵. Sulle due lesene dell'arco trionfale sono raffigurati in nicchie in *trompe-l'oeil*, uno di fronte all'altro, *San Giovanni Battista* e

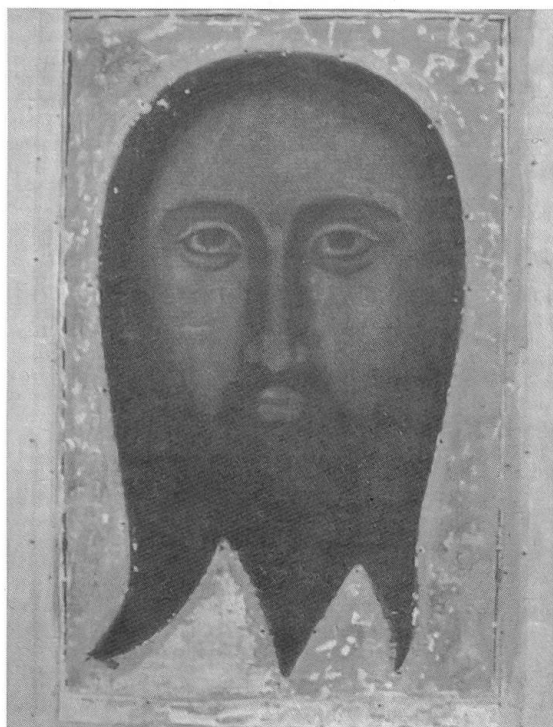
5. L'intervento settecentesco fu peraltro compromesso verso la fine XIX secolo da una pessima operazione di «restauro». Vedi V. GILARDONI, *L'Alto Verbano. Il Circolo delle isole (I monumenti d'arte e di storia del Cantone Ticino, vol. 2)*, Basilea 1979, p. 116.

Sant'Andrea, mentre sull'arco, l'*Annunciazione* e, al suo culmine, il *Padre Eterno*. L'*Incoronazione* cinquecentesca esige perciò una lettura aperta alle relazioni che si instaurano fra le varie sezioni.

2. La composizione dell'opera di Serodine mette in evidenza il Volto santo. Molti sono i dettagli che concorrono a situarlo al centro dell'attenzione. Esso si trova nell'asse di simmetria del dipinto e nel mezzo dello spazio pittorico del registro terrestre, circondato dalle figure dei santi, disposte in sua funzione. Il velo occupa una buona parte del registro e, bianchissimo, spezza la tonalità bruna terrosa dominante. Il Volto appare completamente isolato sul tessuto bianco ed è stilisticamente contrastante: assolutamente frontale, dritto, fisso, come nessun altro viso nel quadro.

Il velo del Volto santo è innanzitutto un oggetto per Pietro e Paolo che lo tengono tra le mani: un drappo che veicola un'immagine di Cristo. Lo spettatore è rinvio immediatamente al famoso referente di quell'oggetto: l'icona di Roma chiamata Veronica – *vera icona* –. La presenza di una realtà figurativa dentro la realtà figurativa costituisce un caso interessante di *quadro nel quadro*⁶ e l'esistenza di un prototipo fa sì che l'immagine stessa debba essere considerata nel suo statuto di copia.

La Veronica non è il solo prototipo. Essa appartiene al gruppo delle icone



di Cristo dette *acheropite*, termine che tradotto letteralmente dal greco significa «non fatto da mano umana». La loro creazione è infatti attribuita ad un intervento divino. Quelle che in particolare ora consideriamo hanno origine da un'impronta del volto di Cristo prodottasi miracolosamente su un panno di lino. I due principali prototipi del mondo bizantino ortodosso e del mondo occidentale cattolico sono rispettivamente il *mandylion*⁷ di Edessa e la Veronica. In Occidente giunsero due immagini che avevano la pretesa di essere il *mandylion* di Edessa: l'Edesseno di Genova (Genova, San Bartolomeo degli Armeni) (ill. 3) e l'Edesseno di San Silvestro in Capite (Vaticano, Sala

Ill. 3. Sacro Volto di Genova, convento di San Bartolomeo degli Armeni.

6. A. CHASTEL, «Le tableau dans le tableau», in *Fables, formes, figures*, vol. 2, Paris 1978.

7. Il termine deriva dalla parola araba *mandil* che significava «salvietta».

della Contessa Matilde). La Veronica presenta invece un'altra origine⁸. Fatto fondamentale è che tutte le acheropite sono sempre accompagnate da varie elaborazioni di una leggenda che ne narra le origini e la storia. Tali immagini costituiscono perciò un fenomeno in cui la realtà figurativa non prescinde da quella letteraria.

La leggenda della Veronica riconduce la prima ubicazione dell'immagine in Palestina. Questa giunse in seguito a Roma dove, almeno dalla seconda metà del XII secolo, fu conservata in San Pietro. L'immagine è legata, dall'inizio del XIV secolo, al noto racconto della salita al Calvario, che narra dell'incontro di Veronica con Cristo, a cui la donna asciugò il sudore dal volto con un panno sul quale rimase miracolosamente impressa la sua effigie. Un'altra leggenda, non legata alla narrazione della Passione, l'aveva preceduta. Riportiamo qui la versione che ci trasmise Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea*, secondo cui una matrona di nome appunto Veronica, proprietaria del ritratto di Gesù ricevuto da lui stesso in dono, fu raggiunta in Palestina da Venusiano. Costui era stato inviato dall'imperatore Tiberio, sofferente di lebbra, a cercare quel «medico capace di curare le malattie con la sola parola». Cristo era però già morto. Veronica si mise allora a disposizione per andare a Roma assieme a Venusiano con il ritratto-reliquia, che guarì e convertì l'imperatore⁹.

Il *mandylion* di Genova è custodito dal XIV secolo nel convento di San Bartolomeo degli Armeni (ill. 3). La più antica elaborazione della leggenda che accompagna l'icona è stata redatta nel IV secolo all'interno della *Doctrina Addai*. Iacopo da Varazze ne ha ripreso parzialmente i contenuti, narrando che Abgaro re di Edessa, malato di lebbra, avendo saputo dei prodigi compiuti da Gesù e del pericolo che correva di fronte ai giudei, lo invitò a corte per essere da lui curato e per offrirgli nel contempo protezione. Gesù gli rispose con una lettera che doveva portare a termine il compito per cui era stato mandato e che non poteva quindi giungere da lui, ma che una volta asceso al cielo gli avrebbe inviato uno dei suoi discepoli. Abgaro non volle attendere e inviò a Gesù un pittore. L'artista però, di fronte allo splendore

8. Anche la Sacra Sindone, l'icona del Salvatore del Laterano e il Crocifisso di Lucca sono acheropite. La Sindone si differenzia dalle acheropite che stiamo considerando per il fatto che non rappresenta il corpo vivo di Cristo; invece l'icona del Salvatore per il fatto che non è costituita da un panno impresso, ma da una tavola dipinta inizialmente da un uomo e portata a termine da angeli. Il catalogo della mostra intitolata *Volto di Cristo*, svoltasi a Roma nel 2001, offre una buona sintesi dello stato attuale delle ricerche sulle acheropite, riservando ad ognuna di esse una sezione approfondita e articolata. Vedi G. MORELLO, G. WOLF, *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, (Electa) 2000.

9. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, edizione a cura di A. e L. VITALE BROVARONE, Torino 1995, p. 290. Da secoli l'icona della Veronica non è più visibile. Bertelli pensa che doveva assomigliare moltissimo, come schema generale al *mandylion* di San Silvestro in Capite, e perciò doveva trattarsi di un volto bello e sereno (C. BERTELLI, *Storia e vicenda dell'immagine edessena*, in «Paragone», n. 217, 1968, p. 4). Di questa bellezza sembra volerci testimoniare Dante che nella *Vita Nuova* evoca una «bellissima figura» (*Vita Nuova*, XL, 1).

che emanava dal volto di Cristo, era incapace di ritrarlo. Fu Gesù a venirgli in aiuto: «prese la veste di lino del pittore, se la pose sul viso e vi impresse così la sua immagine, che mandò al re Abgar, che la desiderava»¹⁰.

Fino all'epoca in cui visse Serodine, per un cattolico o un ortodosso, le leggende identificano chiaramente l'icona quale prova della verità dell'avvenimento cristiano, nella misura in cui il rimando all'Incarnazione del Verbo divino appare con evidenza: poiché realizzata nel contatto diretto con il corpo di Cristo, l'icona assume l'importante statuto di reliquia. La rappresentazione dell'immagine di Cristo connessa alle acheropite si presenta allora quantomeno problematica per gli artisti, che si trovano in competizione con un'immagine «non fatta da mano d'uomo». I testi tuttavia affrontano la questione della raffigurazione del divino, da un lato giustificandola immediatamente (anche di fronte a ogni fenomeno iconoclasta), e dall'altro, assumendola quale prova della dignità dell'arte, visto che il divino stesso volle lasciare la sua concreta immagine attraverso un autoritratto. L'iter iconografico della vera icona fu immenso e prese vie complesse, adattandosi agli sviluppi teologici e culturali, secondo le mentalità, le problematiche, le esigenze di ogni epoca o popolo.

Quando non è mera riproduzione, il Volto santo compare sempre corredato dagli elementi forniti dalle acheropite stesse e dai testi relativi (i quali possono essere interpretazioni contemporanee all'artista) che ne descrivono la natura molteplice di icona, di ritratto, di autoritratto e di reliquia.

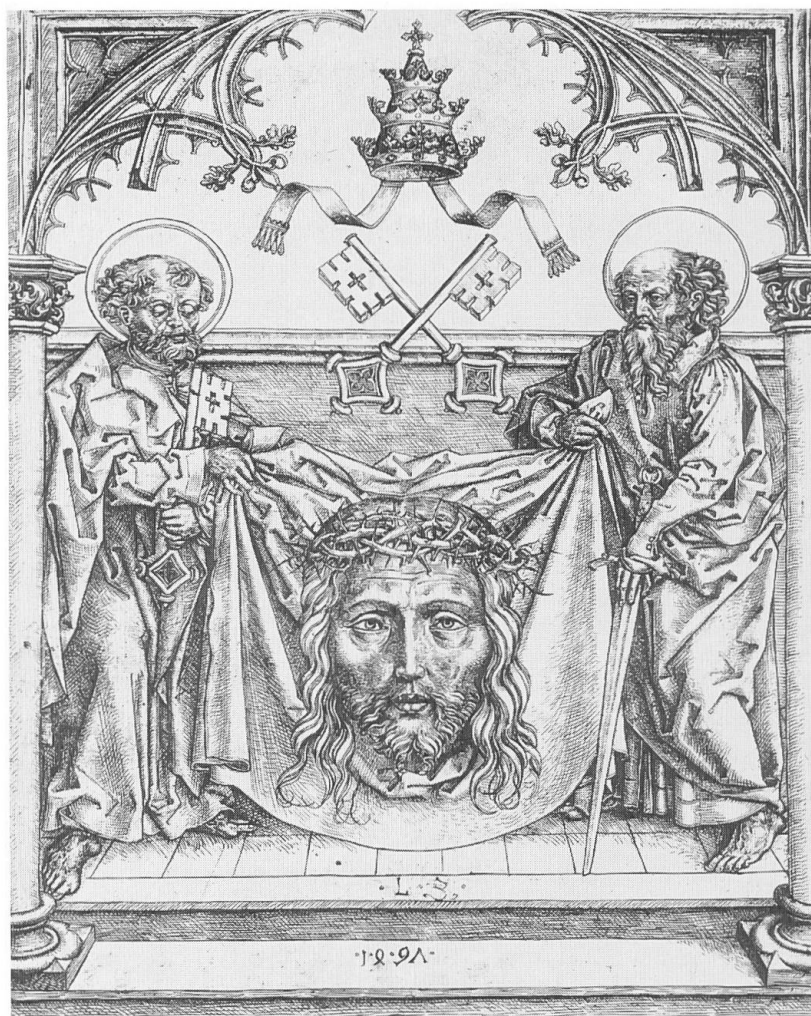
Ciò che accomuna tutte le versioni dei racconti è la specificazione della natura del «supporto», che è sempre un tessuto (panno, asciugamano, tunica e simili), e della «tecnica esecutiva», che è sempre un'impronta miracolosamente prodotta da Cristo: una traccia di sé che Egli lascia *impressa* nel tessuto. Questi dati, utilizzati in vari modi in ambito figurativo, hanno permesso un preciso e necessario rimando al prototipo.

Il velo del Volto santo che Serodine ha dipinto gioca proprio sul rapporto tra il «supporto» e la «tecnica», creando un paradosso, per quanto concerne «il risultato». Il tessuto segue il movimento naturale fornito dai due punti di sostegno – le mani degli apostoli – e mostra al centro una linea di piegatura, segno che resta in un panno piegato e poi disteso. Fatto sorprendente, l'immagine di Cristo nella sua frontalità e immobilità (che appare in forma di maschera¹¹, cioè senza collo né spalle, con i capelli che gli cadono ai lati) non segue questo movimento, ma ne è completamente indipendente, quasi appartenesse ad un livello di realtà diverso rispetto al resto. La non compenetrazione tra volto e tessuto presenta il paradosso di un'immagine che non necessita fisicamente di un supporto.

10. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea...*, pp. 868-870.

11. A. GRABAR, *La sainte face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague 1931, p. 33.

Serodine non inventa qualcosa di nuovo, ma dimostra una profonda sensibilità riguardo alle problematiche che la rappresentazione della *vera icona* solleva. L'iconografia che propone il distacco tra l'immagine del Volto e il tessuto, già individuabile in Occidente nel XIII secolo, diventa il tipo dominante nei secoli XIV e XV¹². Illustriamo un esempio tra i tanti: l'incisione del Meister LCZ del 1497, che presenta appunto il *quadro nel quadro*, dove il volto appare senza equivoco indipendente nel suo misterioso librarsi nell'aria davanti al velo (ill. 4)¹³. Il volto non è rappresentato come appare nei *mandylion* e cioè come un volto *impresso* nel tessuto, al contrario viene fuori dal tessuto, è *ex-presso*. Tale esito tiene probabilmente conto del fatto che il *mandylion* è una reliquia: in questo senso la copia cerca una soluzione che tematizzi l'inerte mistero dell'Incarnazione.



Ill. 4. Meister LCZ,
Il Sacro Sudario
sostenuto
dai Santi Pietro
e Paolo, 1497.

12. A. GRABAR, *La sainte face...*, p. 15.

13. Cristo ha qui la corona di spine. Il motivo nasce dalla leggenda della Veronica. Vedi A. CHASTEL, *La Véronique*, in «Revue de l'art», n. 40-41, 1978, pp. 73-74 e V. I. STOICHITA, *La Veronica de Zurbaran*, in «Morba-Arte», n. 11, 1991, p. 73.

All'epoca di Serodine la rappresentazione del Volto santo assume connotati particolarmente interessanti: le icone antiche di Cristo (e di Maria e degli apostoli) diventano oggetto di profondo e vasto interesse nella cattolicità¹⁴. La devozione per il Volto santo aveva avuto tale diffusione, che nel XVI secolo divenne facile bersaglio della contestazione del culto delle immagini. Se per i cattolici rappresentava il mistero della verità di Cristo, per i riformati rappresentava il pretesto ideale per sollevare ironie e sarcasmi circa le superstizioni cattoliche.

Le accuse in proposito da parte protestante condussero la Chiesa a interrogarsi con coscienza nuova circa il valore delle acheropite. La questione prendeva peso all'interno della più vasta ridefinizione della propria identità cattolica, apostolica e romana in polemica appunto con la Riforma. Gli attacchi alle immagini antiche di Cristo e degli apostoli venivano considerati come una minaccia alla verità della tradizione apostolica, a vantaggio dell'affermazione del principio della Rivelazione basata unicamente sulle Scritture.

La Chiesa perciò si preoccupò di valorizzare e di proteggere al suo interno le acheropite nel loro valore di reliquia. Sono significativi in questo senso alcuni episodi: tutte le icone furono incorniciate in sontuose cornici; il reliquiario della Veronica nel 1606 fu solennemente traslato nella sua definitiva sistemazione sotto la cupola della basilica di San Pietro; si cercò inoltre di epurarle da credenze e tendenze superstiziose ingombranti. Nel 1617 Paolo V proibì di eseguire copie fedeli della Veronica e nel 1629 Urbano VIII ordinò di bruciare ogni copia identica ancora esistente.

In ambiente ecclesiastico si era contemporaneamente diffuso il desiderio di comprendere la realtà delle acheropite anche in una direzione scientifica e storica. Carlo Borromeo, rappresentato nella pala del Serodine e personalità quasi contemporanea ai committenti (i quali furono testimoni della sua canonizzazione avvenuta nel 1610), partecipò in prima linea al recupero del valore delle acheropite. Nutriva egli stesso una personale venerazione per la Sacra Sindone: si era recato a Torino nel 1578 all'ostensione ufficiale della Sindone e ne possedeva una copia¹⁵. Teneva una corrispondenza con il cardinale Gabriele Paleotti di Bologna, il quale, dapprima scettico riguardo all'autenticità della Sindone, dopo un viaggio che appositamente effettuarono insieme a Torino nel 1582, diede immediatamente incarico a Ulisse Aldovrandi di eseguire delle ricerche a carattere storico sulla Sindone¹⁶.

14. C. DUFOUR-BOZZO, *Il sacro volto di Genova*, Genova 1974, p. 67.

15. L'aveva ricevuta in dono, come reliquia a contatto, dal duca Emanuele Filiberto di Savoia. Vedi CINGOLI et al., «Le copie della Sindone conservate a Bologna», in L. COPPINI, F. CAVAZZUTI, *La Sindone: scienza e fede. Atti del II Convegno nazionale di sindologia*, Bologna 1983, p. 395.

16. Aldovrandi approdò al volume *De ritu sepeliendi apud diversas nationes*. Vedi P. PRODI, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bologna 1984 (1 edizione: 1962), p. 62.

Al viaggio aveva partecipato pure Alfonso Paleotti, cugino e futuro successore di Gabriele. Anch'egli si mise allo studio e pubblicò nel 1598 il volume *Explicatione del Sacro Lenzuolo* e, nel 1616, la *Historia admiranda de Jesu Christi crucifixi stigmatibus sacrae sindoni impressis*¹⁷.

Di questo volumetto ci interessa il frontespizio (ill. 5), perché propone, nell'ambito della rappresentazione del Volto santo, una esplicita e rara messa in relazione tra il tipo di ritratto *impresso* e quello *espresso*, a cui si aggiunge l'importante raffigurazione della Sindone. La triade in questione ci offre l'occasione di approfondire, nel contesto del pensiero dell'epoca, il senso del paradosso del Volto *espresso* di Serodine.



Ill. 5. Alfonso Paleotti, *Historia admiranda*, Baldassarre Belleri, 1616.

17. Vedi M. FANTI, *Genesi e vicende del libro di Paleotti*, in L. COPPINI, F. CAVAZZUTI, *La Sindone...*, pp. 369-379 e DUFOR BOZZO, *Il Sacro Volto...*, p. 101.

Il titolo di Aldovrandi è incorniciato dal disegno di una struttura architettonica con due colonne che sostengono un frontone. Davanti a quest'ultimo è raffigurato il *Sacro Lenzuolo* retto da due putti, e ancora più avanti appare la figura di Cristo nella posa iconografica del Risorto, che mostra le stigmate e il cui capo emana dei raggi. Davanti alle colonne volano due angeli. Quello di sinistra trasporta un velo con un ritratto di Cristo *impresso* nel tessuto, poco percettibile, eseguito con un fine tratteggio, identico a quello del disegno della Sindone. L'angelo di destra ha tra le mani un velo che presenta invece un ritratto *espresso*, che viene fuori dal tessuto, il cui disegno è definito e esplicito, come lo è quello del corpo del Risorto, e come quest'ultimo emana anch'esso dei raggi, che lo distanziano ulteriormente dal velo.

Le iscrizioni dei piedistalli segnalano che il frontespizio mette in gioco la questione della visibilità di Cristo¹⁸. All'interno di questo tema trovano senso i due tipi di rappresentazione dell'immagine del *mandylion*, che a loro volta, nelle relazioni che abbiamo appena osservato, inducono ad accostare la visibilità di Cristo al concetto della sua Presenza reale. La Sindone per il fatto che è reliquia trasmette visivamente la fisicità di Cristo, autenticando la sua Incarnazione. Poiché incorpora nel tessuto un'immagine che non è stata mediata da alcuno strumento artistico, trattiene la vera e propria impronta di quel corpo, offrendo la possibilità di vedere un'«ombra» di Cristo. Questo per analogia e per la natura del *mandylion* è vero anche per il Volto *impresso*. La rappresentazione della figura di Cristo davanti alla Sindone aggiunge un tassello alla questione, perché mostra quel medesimo corpo ancora vivo. Ma è vivo in un modo diverso, essendo Cristo risuscitato. Ricordiamo quanto detto poc'anzi a proposito del Meister LCZ, e cioè che una delle piste seguite nella riproduzione di un'acheropita è quella di cercare di tematizzare il mistero dell'Incarnazione. Agli occhi della fede l'Incarnazione di Cristo continua attraverso la sua Risurrezione. Il riferimento alla Risurrezione, nel frontespizio di Paleotti, chiarifica quindi il senso del Volto espresso. Dimostra come effettivamente certi tipi di rappresentazione del Volto santo tendano ad affrontare la questione della Presenza di Cristo. In questo senso può essere compreso il paradosso del ritratto che si sgancia dal suo supporto¹⁹.

18. Il piedistallo della colonna di sinistra porta l'iscrizione: «Faciem meam videre non poteris», quello di destra: «Posteriora mea videbis» (Es 33, 23).

19. Che un'acheropita potesse effettivamente essere considerata segno della Presenza reale di Cristo ci è testimoniato da una fonte scritta di Juan Acuna de Adarve del 1637 circa la *Santa Faz* della cattedrale di Jaén; vedi STOICHITA, *La Veronica...*, p. 76.

Non ci siamo soffermati sul tipo di ritratto di Cristo che Serodine realizza. Ma vogliamo fare in proposito un'osservazione. Ritroviamo lo stesso volto di Cristo in almeno altre due opere di epoche vicine: una miniatura del 1599 di G.B. Castello il Genovese, a cui la regina Margherita d'Austria aveva commissionato una copia del *mandylion* di Genova (ill. in DUFOUR-BOZZO, *Il Santo Volto...*, p. 75), e un olio su marmo datato della seconda metà del XVII secolo di anonimo tedesco (ill. in MORELLO, WOLF, *Il Volto di Cristo...*, p. 153).

3. Un aspetto importante da considerare riguardo al quadro nel quadro è relativo ai motivi per cui sono Pietro e Paolo a sostenerlo. La storia della Veronica è connessa, fin dai tempi della sua presenza nell'urbe, alla funzione cultuale, in particolare alla liturgia processionale. Sul finire del XIII secolo la Veronica veniva mostrata alla folla dei pellegrini in San Pietro e il culto a lei dedicato giunse al massimo riconoscimento con l'indizione del primo giubileo del 1300, quando Bonifacio VIII proclamò che chi si fosse recato, oltre che alle basiliche, all'ostensione della Veronica, avrebbe ricevuto l'indulgenza plenaria. Niccolò IV nel 1289 sancì la preminenza della Veronica nel pellegrinaggio a San Pietro e prescrisse che, in assenza del papa da Roma, il Volto santo fosse portato in processione da un cardinale vescovo²⁰.

È dunque attestato che era il papa stesso a mostrare la Veronica alla cristianità. A partire da questo avvenimento storico è pensabile il nascere del tema iconografico dei santi Pietro e Paolo che reggono la *vera icona*. Il passaggio simbolico che rimpiazza il papa reale con il predecessore per eccellenza e primo papa Pietro – indissociabile da Paolo²¹ – rende il valore dell'immagine universale e atemporale: la Chiesa romana, attraverso le sue «colonne», presenta al mondo l'unica sua ragione d'esistere. Soggiace l'idea di diffusione del cristianesimo effettuata tramite la Chiesa e l'idea che solo attraverso questa si possa conoscere e *vedere* Cristo.

Il gruppo presente nell'affresco cinquecentesco, e poi in Serodine, esattamente così come lo vediamo, era già stato diffuso attraverso le guide dei pellegrini dei giubilei del 1450 e del 1475, di cui abbiamo un esempio con l'incisione già considerata del Meister LCZ (ill. 4)²².

La somiglianza che esiste tra i tre volti dipinti è stupefacente: le loro proporzioni, i loro tratti, le ombre, le luci, e le espressioni sono identiche. Doveva circolare una stampa oppure una descrizione di Cristo o una descrizione dell'acheropita che Serodine e gli altri due artisti, dentro una medesima aspirazione di rappresentare Cristo secondo canoni di bellezza ideale, hanno tramutato, raggiungendo un risultato sorprendentemente comune.

20. M. MACCARONE, *L'indulgenza del Giubileo e la Basilica di San Pietro*, in A.M. ROMANINI (a cura di), *Roma anno 1300*, Roma 1983, pp. 733, 739-740.

21. Dal III secolo almeno la Chiesa unisce nella stessa solennità la festa di San Pietro e quella di San Paolo, considerandoli Padri della Fede. Pietro fu scelto da Cristo a capo della Chiesa; Paolo, dopo la sua fulgorante conversione, dedicò la sua vita alla diffusione della conoscenza di Cristo, fondando numerose chiese. Entrambi subirono il martirio a Roma. Vedi J. FEDER, *Missel quotidien des fidèles*, Tours 1961, p. 1186.

Un'importante mostra è stata loro dedicata a Roma nel 2000. Vedi A. DONATI (a cura di), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo della Cancelleria, 2000.

22. Una recente scoperta della pergamena «Lettera dello scrittore pontificio Silvestro» del 1300 (Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca) mostra un immenso Volto santo miniato affiancato da Pietro e Paolo. Oltre a rappresentare la più antica copia «romana» della Veronica, è pure uno dei più antichi documenti iconografici in cui compare la «triade» in questione (MORELLO, WOLF, *Il Volto di Cristo...*, pp. 108, 123.)

4. Una delle differenze sostanziali tra la pala e il suo modello consiste, abbiamo visto, nell'introduzione da parte di Serodine di nuove figure di santi e dei tronchi d'albero nel registro inferiore.

I gesti, gli sguardi, le espressioni dei santi creano movimento all'interno del quadro e un'efficiente comunicazione tra i vari livelli di realtà all'interno dell'opera, e cioè tra la realtà figurativa a loro assegnata nel registro terrestre, quella dell'immagine nell'immagine e quella del registro superiore – riservato alla corte divina –, raggiungendo anche la «reale» realtà dello spettatore. Essi incitano infatti lo spettatore a muoversi verso e nella finzione figurativa, conducendolo dapprima nel loro spazio, e poi verso il velo e poi, più su, verso la realtà celeste. Giovanni, Pietro e Paolo – e con loro Cristo – fissano lo spettatore: attraverso questo proiettarsi fuori dal quadro instaurano con chi guarda un rapporto dialogico. Paolo in particolare poi, con l'eloquente gesto del braccio, dirige lo sguardo dello spettatore verso la scena superiore. Essa è l'oggetto della visione di Antonio, Carlo e Sebastiano, che sono interamente assorbiti da ciò che stanno vedendo: tutto nel loro corpo – occhi, bocca, mani – è diretto verso l'alto ed esprime il loro stato visionario. La visione che lo spettatore ha del cielo si fonde con quella dei santi, che per la loro gestualità sottolineano il carattere soprannaturale dell'apparizione. Serodine, attraverso i santi, introduce il tema della visione: Maria incoronata dalla Trinità ne è l'oggetto.

I tronchi, alla stregua dei santi in adorazione, sono tramite figurativo tra i due registri. Di per sé essi non significano nulla, non assumono nessun valore se non quello che viene conferito loro dalle relazioni che intrattengono con gli altri elementi del sistema. Le loro fronde sono nascoste dalle nuvole. Addirittura, le nuvole sembrano sostituirle, creando una «zona di passaggio» tra le due realtà; nel medesimo tempo sono supporto della corte celeste e fronde.

Queste «nuvole-fronde» velano e rendono ambigua la posizione di Maria (è in piedi? è inginocchiata?)²³.

L'idea che va sempre più imponendosi è che questi tronchi non siano una semplice soluzione scenografica, ma che contribuiscano alla messa in scena dell'apparizione e all'approfondimento del senso complessivo dell'opera. Ci siamo chiesti se non vi si celassero delle esigenze da parte della committenza. Lo studio di altri dipinti in cui l'albero appare associato alla Vergine ha dato sostegno all'ipotesi. In opere di Lotto²⁴, Moretto (ill. 6)²⁵,

23. Sul ruolo della nuvola nell'iconografia cristiana vedi H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Parigi 1972.

24. Lorenzo Lotto, *Pala di Asolo*, 1506 Asolo, Duomo (ill. in CHASTEL, *La pala d'altare...*, p. 231.).

25. Il Moretto realizza due pale dove la Vergine compare sull'albero. Nel 1525 la Pala del noce (ill. 6) e vent'anni più tardi quella oggi alla cappella del Palazzo Vescovile di Brescia (*Madonna in gloria con il Bambino, San Giovanni evangelista vegliardo, il beato Lorenzo Giustiniani e l'allegoria della Divina Sapienza*, 1545-50) vedi G. DELL'ACQUA et al., *Alessandro Bonvicino il Moretto*, Brescia 1988.

Petrus Christus²⁶ incontriamo una presenza rilevante dell'albero, a cui è effettivamente assegnato – all'interno del sistema compositivo – il ruolo d'evocatore di circostanze, di racconti e di devozioni appartenenti all'area culturale dei committenti.

Documenti conservati all'archivio parrocchiale di Ascona hanno confermato l'ipotesi, rivelando che i committenti, Giovanni e Antonia Bettetini facevano parte della *Confraternita della Beatissima Maria Vergine della Quercia*²⁷. Ad Ascona sono conservate opere pittoriche della Confraternita: nella chiesa di Santa Maria della Misericordia vi è un affresco di anonimo, datato del 1510, raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Rocco e Sebastiano*²⁸ e, sempre nella medesima chiesa troviamo *La pala della*

Madonna della quercia attribuita a un pittore fiorentino del XVI secolo (ill. 7)²⁹. A Santa Maria delle Grazie a Ronco sopra Ascona, è collocata *La pala della Madonna della quercia in gloria*³⁰.



Ill. 6.

Moretto, *Madonna in gloria col bambino e San Giovanni Battista fanciullo, e i santi Pietro, Lorenzo, Caterina d'Alessandria, Paolo e un donatore*, anche detta *Madonna della noce*, 1525, Manerbio, chiesa parrocchiale di San Lorenzo.

26. Petrus Christus faceva parte della Confraternita «zum durrem Baum», la cui fondazione è attribuita a Filippo il Buono che, prima della battaglia di Saint Riquier (1421), chiese soccorso alla Vergine pregando davanti a un'immagine di costei appesa ad un albero disseccato. Vedi E. GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotif*, Graz-Colonia 1966, pp. 150, 227.

27. Giovanni Bettetini svolse addirittura la funzione di «sindaco» della Confraternita, sicuramente nel 1630, nel 1632 e nel 1642.

28. Ill. in GILARDONI, *L'Alto Verbano...*, p. 153

29. Gilardoni non esclude che possa essere una copia del pittore locale Domenico Poroli (GILARDONI, *L'Alto Verbano...*, p. 155).

30. L. DAMIANI CABRINI, *Copie e diffusione di modelli illustri nella Lombardia Svizzera fra Cinque e Seicento*, in O. BESOMI, C. CARUSO (a cura di), *Cultura di élite e cultura popolare nell'arco alpino tra Cinque e Seicento*, Boston, Basilea, Berlino 1995, pp. 136-137, ill. 12.

Questa particolare devozione per la Madonna fu importata nella regione di Ascona attraverso la migrazione da Viterbo, nella cui campagna si era sviluppato a partire dall'inizio del XV secolo un luogo di culto attorno ad una quercia e ad un'immagine raffigurante la Madonna. Due sono le versioni della leggenda. Una narra di un pittore che, dopo aver collocato l'immagine sulla quercia, vide crescere rami di vite che ne duplicarono le foglie. L'altra narra invece di un vignaiolo, tale Battista Clevario, che pose l'immagine sulla quercia invocando la Vergine affinché proteggesse la sua vigna. Fatti miracolosi non meglio precisati si produssero in quel momento e furono immediatamente attribuiti all'immagine. Attorno alla quercia si costruì dapprima un altare e poi un santuario³¹.

Pensiamo che Serodine con quei tronchi dia un segno dell'esistenza della Confraternita della Quercia,



mostrandone contemporaneamente la devozione, che prendeva origine da una manifestazione mariale. È pensabile che crei un luogo nel registro inferiore del quadro – attraverso la messa in scena degli alberi –, dove situare la scena dell'apparizione della Madonna in atto d'essere incoronata. Il luogo si configura boschivo, isolato, extra-urbano: sono i tratti caratteristici dei luoghi predisposti ai contatti con il soprannaturale, in cui solitamente l'immaginario collettivo situava le apparizioni della Madonna³².

Ill. 7. Anonimo, *Madonna della Quercia*, XVI secolo, Ascona, Santa Maria della Misericordia.

31. M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1972, pp. 251-252.

32. Le visioni, in particolare quelle mariali, erano tra i fenomeni più caratteristici della sensibilità religiosa tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'epoca moderna. Si tratta di un fenomeno ricorrente nelle popolazioni della regione alpina. Vedi O. NICCOLI, *Madonne di montagna. Note su apparizioni e santuari nelle valli alpine*, in BESOMI, CARUSO, *Cultura di élite...*, pp. 94-121. La regione di Ascona non è esente da questo fenomeno. Troviamo un esempio nel santuario della Madonna della Fontana, la cui origine rimanda non a una visione, bensì a un intervento miracoloso della Madonna, avvenuto, secondo la tradizione, nel 1428 in favore di una giovane contadina muta. Vedi GILARDONI, *L'Alto Verbano...*, pp. 173-175 e G. BUETTI, *Note storico religiose delle chiese e parrocchie della Pieve di Locarno* (1902) e della Verzasca, *Gambarogno, Valle Maggia e Ascona* (1906), Locarno 1969, pp. 497-498.

Le origini di tali fenomeni, ma anche di una ricchissima tradizione iconografica di alto livello, sono connessi alla simbologia universale dell'albero, che appartiene profondamente all'immaginario umano di ogni epoca e civilizzazione, e che, sviluppando il simbolismo della verticalità, fa dell'albero il simbolo dei rapporti che si stabiliscono tra cielo e terra, la via dalla quale transitano quelli che vanno dal visibile all'invisibile. Tale simbolismo era già radicato nella tradizione giudaico-cristiana, per la quale l'albero configura lo *spazio* in cui il Mistero si presenta come Rivelazione. Basti pensare che le principali rivelazioni fatte al popolo ebraico sono avvenute presso un albero, quella ad Abramo presso la quercia di Sichem (Gn 12, 6-7) e quella a Mosé di fronte a un roveto (Es 3, 2)³³.

5. La composizione di Serodine è tanto elaborata, che ci induce a indagare ulteriormente sulla relazione tra l'albero e la Vergine. Le «nuvole-fronde» nella pala velano la posizione di Maria, ma forse svelano qualcosa nel raffigurarla quasi fosse una continuazione del tronco. Tale messa in scena suscita l'accostamento con due episodi figurativi che presentano Maria sull'albero: la rappresentazione dell'albero di Jesse e quella del Roveto ardente. Essi sono stati elaborati in seno alla tradizione cristiana che, mettendo in relazione passi dell'Antico Testamento alla figura della Vergine, ha introdotto l'albero nella simbologia dell'Incarnazione. L'albero di Jesse, elaborazione concettuale della profezia di Isaia (Is 11, 1-2), fu visto come rappresentativo della genealogia di Cristo e quindi dell'umanità del Verbo incarnato. L'episodio del Roveto ardente (Es 3, 2) fu interpretato come rivelazione fatta a Maria: come il roveto bruciava senza essere consumato, così Maria avrebbe concepito un figlio senza perdere la sua verginità³⁴. Altra occasione in cui l'albero partecipa alla simbologia dell'Incarnazione, si ritrova nell'opposizione Maria - Eva, dove Maria, Nuova Eva, troneggia sull'albero della vita³⁵.

L'albero quale simbolo dell'Incarnazione, posto com'è nella pala di Serodine, tramite fra il registro terrestre e celeste, ci induce a pensare che sottolinei aggiuntivamente la ragione per cui Maria è incoronata: e cioè per la sua adesione al disegno della Redenzione, che si attua attraverso la sua accettazione di diventare sede dell'Incarnazione di Dio.

33. LEVI D'ANCONA, *The Garden...*, pp. 66-67.

34. B. BRO, *La beauté sauvera le monde*, s.l., 1990, p. 404. L'autore commenta in questo passo il famoso trittico del Roveto ardente di Nicolas Froment (1475-76, Aix-en-Provence, cattedrale Saint-Sauver), tema affrontato anche dal Moretto in un affresco datato tra il 1525 e il 1530, oggi alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (M. GREGORI et al., *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986, p. 184.)

35. GULDAN, *Eva und Maria...*; l'antitesi, molto sfruttata nel Medioevo, è figurativamente ancora presente in epoche più tarde. Pensiamo ad esempio alla *Pala di Cortona* di Luca Signorelli (1521, Cortona, Museo Diocesano) vedi ill. in E. GULDAN, *Eva und Maria...*, p. 309.

Il tema dell'Incoronazione prefigura inoltre il premio promesso non solo a Maria, ma a tutta l'*ecclesia*³⁶, che è raffigurata nel registro inferiore del dipinto dal gruppo di santi che circonda il Volto santo. E questo ci riconduce ai committenti.

I Bettetini – morti ottantenni – passarono attraverso drammatiche vicende familiari. Ebbero almeno otto figli. Li videro morire tutti giovanissimi, tranne una. I tre più piccoli, di 8, 6 e 4 anni, morirono lo stesso giorno, il 12 giugno 1616, a causa di un'epidemia di vaiolo che uccise ad Ascona, in un lasso di tempo brevissimo, 61 bambini sotto i 14 anni³⁷.

I tre santi in visione, tradizionalmente invocati contro le epidemie, sono la prova dell'urgenza di scongiurare il ripetersi della tragedia, che aveva lacerato non solo la famiglia Bettetini, ma l'intero villaggio. Il fedele doveva sentirsi rassicurato all'idea che quei santi continuassero a intercedere presso la Trinità e la Madonna affinché Dio lo preservasse da un simile flagello.

La posizione e la gestualità di sant'Antonio sono peraltro iconograficamente quelle del santo che intercede per una popolazione. Il punto in cui egli è figurato è importante: a sinistra, dove comincia la lettura del quadro. Lì, in basso, c'è la sua grande mano destra aperta verso lo spettatore e lì, le sue braccia si aprono verso il basso in un gesto implorante la misericordia divina. In un dipinto di Guido Reni la gestualità del santo protettore di Bologna è identica a quella di sant'Antonio. San Petronio mostra chiaramente per chi sta intercedendo: il riferimento alla popolazione è segnalato dalla veduta della città, sulla quale il santo apre le braccia (ill. 8).



Ill. 8. Guido Reni, *Madonna con il bambino in gloria e santi patroni di Bologna*, 1630 circa, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

36. Vedi P. VERDIER, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal 1980.

37. A. PONCINI, *I coniugi che commissionarono la pala di Giovanni Serodine*, in «Bollettino parrocchiale di Ascona», n. 3, 1998, pp. 13-16.

I Bettetini commissionarono la pala quando avevano già oltrepassato la sessantina. Possiamo immaginare che alla fine della loro vita, provata da tanti lutti, essi avvertissero un personale coinvolgimento con il tema dell'Incoronazione. La Vergine, supremo intercessore, verso cui i Bettetini dimostravano particolare devozione, è già accolta dalla Trinità; l'atto raffigurato prefigura il destino di gloria che è promesso anche a sant'Antonio, santo eponimo di Antonia e a san Giovanni, eponimo del marito. La prefigurazione del destino di Maria coincide perciò con la speranza cristiana che doveva essere dei Bettetini circa il destino promesso anche a loro. La complessa realtà escatologica dell'Incoronazione nella pala è resa prossima e accessibile ai fedeli di Ascona tra cui Giovanni e Antonia Bettetini: la Madonna appare in un luogo figurativamente familiare – che tien conto della particolare devozione della confraternita – a quei santi, con i quali i committenti sono in relazione dentro le vicissitudini della loro vita.

6. Ma tutto ciò corrisponde alla visione di Chiesa che un uomo di fede dell'inizio del XVII secolo poteva avere? Uno dei santi raffigurati nella pala fu canonizzato proprio in quell'epoca: San Carlo Borromeo, figura in stretto legame con Ascona, personaggio carismatico che non mancò di esprimere una precisa concezione della Chiesa. Ad Ascona si era recato personalmente in visita. Aveva sollecitato, per incarico di papa Gregorio XIII, la fondazione del Collegio Papio, motivo della sua visita nel giugno del 1583 e del suo ultimo viaggio il 30 ottobre 1584, quando presiedette, già malato, a cinque giorni dalla morte, alla cerimonia dell'atto notarile di fondazione del collegio³⁸.

L'omelia che tenne nel 1583 nella chiesa dei santi Pietro e Paolo dimostra quanto tenesse a trasmettere ai fedeli un concetto chiaro di Chiesa, che qui ci interessa in relazione all'ipotesi che abbiamo avanzato sull'opera di Serodine, e sebbene la predica la preceda di quasi cinquant'anni, non è inopportuno considerarla poiché Carlo Borromeo, ai vertici del pensiero controriformistico, ha inciso in modo determinante nella storia della fede del popolo e le sue visite dovettero influire in qualche modo sulla vita religiosa della comunità di Ascona³⁹. La sua omelia fu ricordata d'altronde ancora qualche decennio dopo in una scritta celebrativa affrescata nella parrocchiale⁴⁰.

38. AA. VV., *Carlo Borromeo*, Lugano 1984, p. 32.

39. «Gli effetti del pensiero carliano si manifestarono con un certo ritardo rispetto ai tempi della formulazione, e verranno raccolti nel bagaglio di eredità toccata al più giovane cugino Federico»; vedi M. BONA CASTELLOTTI, *Il paradosso di Caravaggio*, Milano 1998, p. 7.

40. Le ricerche dell'archivista di Ascona Alfredo Poncini rendono attenti alla data 1637 della scritta riportata da Gilardoni (V. GILARDONI, *L'Alto Verbano...*, p. 116). Il testimone, Abbondio d'Anna (nato nel 1555 circa), che la fece porre, morì nel 1630. Quindi, o la data riflette il suo ricordo, ma fu dipinta 7 anni dopo la sua morte, oppure è da leggere 1617 o 1627. Da notare che Giovanni e Antonia Bettetini nel 1583 avevano rispettivamente 22 e 16 anni.

Non ritracciamo tutti i punti del suo discorso⁴¹, brevemente però va detto che la concezione di Chiesa del Borromeo ne definisce innanzitutto la natura sacramentale, di cui l'Eucaristia è il cuore, e sottolinea pertanto la consapevolezza che la Chiesa stessa è il Corpo di Cristo, il luogo dell'Incarnazione continua del «Dio e uomo Gesù»⁴². Nel corso della predica di Ascona tale concezione emerge con chiarezza. San Carlo parla dell'Eucaristia in questi termini:

Il Figlio di Dio si è offerto una volta sola per noi sull'Altare della Croce: una volta morto non avrebbe più potuto morire. Bisognava scoprire un altro modo mediante il quale *sottoporre agli occhi* degli uomini questo meraviglioso beneficio. Tale è il sacrificio della Santissima Messa in cui noi quotidianamente offriamo, in memoria e in modo incruento, quel Figlio che regna in cielo glorioso e immortale. [...] Nell'Eucaristia Santissima, nascosto, è *presente totalmente* il Dio e uomo Gesù Cristo; dal Fianco squarciato di Lui che pendeva dalla Croce sono fluiti tutti i Sacramenti.

Confrontare queste parole di Borromeo con il quadro di Serodine, oltre a confortare l'ipotesi sostenuta, non può non ricordarci innanzitutto che esso è una pala d'altare e in quanto tale deve essere valutato. Davanti alla tela veniva alzata l'ostia durante l'Eucaristia. All'epoca il celebrante voltava le spalle all'assemblea nel momento dell'elevazione. Ciò significa che chi guardava vedeva l'ostia nell'asse della simmetria centrale della pala. Se l'Eucaristia come la definisce Borromeo è *modo mediante il quale sottoporre agli occhi degli uomini* il sacrificio di Cristo *presente totalmente*, in quella simmetria molto marcata, il fedele ritrova sotto gli occhi, salendo dall'ostia, il velo del Volto santo, le chiavi di Pietro, il tronco, la Vergine sulle «nuvolefronde», la corona e, al culmine, lo Spirito Santo. E allora il quadro di Serodine svolge in un modo davvero esplicito la sua funzione di pala di altare maggiore, perché diventa supporto figurativo alla celebrazione liturgica, dilatandone figurativamente i contenuti⁴³.

7. In conclusione, resta un aspetto da considerare, che completa quan-

41. L'omelia è trascritta integralmente in AA.VV., *Carlo Borromeo...*, pp. 115-126.

42. Vedi M. MARCOCCHI, *L'immagine della Chiesa in Carlo Borromeo*, in *San Carlo e il suo tempo: atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte*, Roma 1986, vol. I, pp. 209-236.

43. Da notare che la pala come consuetudine, fuori dalle funzioni doveva essere coperta da una tenda per proteggerla dalla polvere. Era il caso della pala della Quercia in Santa Maria della Misericordia (Ascona, archivio parrocchiale, Doc. Altare Madonna Quercia). Tale protezione in realtà metteva sotto seria minaccia il dipinto, a causa delle candele poste sull'altare davanti alla tenda. Nel 1795 il vescovo Rovelli avvertiva del «pericolo di abbruciare la preziosa tela del celebre Giovanni Serodine, pericolo che vedutosi quasi verificato nel realmente succeduto abbruciamento delle tende che la copre sotto il governo degli ultimi defunti parrochi». (*Ticinensia* V, AST, 1980, pp. 305-306). Dobbiamo perciò figurarci che, se l'immagine era coperta nella maggior parte del tempo, l'impatto con essa durante le celebrazioni dovesse essere accentuato.

to appena detto. Le compagnie e confraternite laiche, quali la confraternita della Madonna della Quercia, erano un fenomeno in crescita all'epoca in cui venne commissionata la nostra pala, proprio quale riflesso dell'azione borromaica. San Carlo, che aveva capito l'incidenza del fattore artistico nell'opera riformatrice, nelle regioni più settentrionali istituì la visita pastorale quale strumento di controllo sul clero affinché adempisse gli ordini imposti circa il decoro sacro. Essa rappresentò nel contempo uno stimolo anche per i laici, che si mossero con contributi finanziari⁴⁴.

Nella regione del Locarnese fu attuato un programma devozionale controriformistico ad opera del nunzio apostolico Sarego, assistito dall'arciprete di Locarno e dal canonico Andrea Serodine – fratello di Giovanni – che culminò con le solenni cerimonie del trasporto della Madonna del Sasso. Anche l'ampliamento del santuario della Madonna della Fontana di Ascona, cominciato nel 1617, sembra rientrasse in questo progetto⁴⁵. E anche qui troviamo proprio Giovanni Bettetini a finanziare l'affresco raffigurante l'*Annunciazione*, eseguito sull'arco trionfale della chiesa da Bernardino Serodine⁴⁶. Il committente della pala dell'*Incoronazione* partecipa in veste di protagonista alla cultura cattolica del momento, che si esprimeva vigorosamente attraverso l'esaltazione e la glorificazione delle immagini⁴⁷. Accanto alle acheropite, anche le altre immagini sacre o miracolose vennero recuperate in seno a varie iniziative artistiche, nel processo della nuova riassunzione del valore dell'immagine quale reazione alle idee della Riforma. L'appartenenza del Bettetini ad una confraternita fondata attorno ad un'immagine miracolosa dovette renderlo particolarmente sensibile alla questione. L'estrazione culturale e religiosa dei committenti (culto dell'immagine sviluppato dalla confraternita) fa così meglio comprendere i fattori che concorsero al rinnovamento dell'affresco.

44. L. DAMIANI CABRINI, *Strategie delle immagini e devozione nei Baliaggi Svizzeri in Italia tra Cinque e Seicento: alcuni spunti di riflessione*, in «Archivio Storico Ticinese», Bellinzona 1994, n. 115, pp. 71-72.

45. GILARDONI, *L'Alto Verbano...*, p. 174.

46. S. BORRANI, *Il Ticino Sacro. Memorie religiose della Svizzera italiana*, Lugano 1896, p. 213.

47. V. I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, Parigi 1993, pp. 81-90.