

**Zeitschrift:** Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

**Herausgeber:** Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

**Band:** 51 (2000)

**Heft:** 3: Mittelalterliche Buchmalerei = L'enluminure médiévale = Miniature medievale

**Rubrik:** Universitäten / Hochschulen = Universités / Polytechnicum = Università / Politecnici

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 16.03.2025

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

• ALESSANDRA GIUSSANI

*L'Incoronazione della Vergine di Giovanni Serodine*, lavoro di licenza, Università di Friburgo, 1998, Prof. Victor I. Stoichita, 95 p., 71 ill. – Indirizzo dell'autrice: Alessandra Giussani, 6764 Chiggiogna.

La pala dell'Incoronazione della Vergine di Giovanni Serodine (ill. 1), collocata dal 1633 sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Ascona, è per ricchezza e qualità una presenza artistica che colpisce in un territorio periferico. All'artista, che viveva a Roma ma che era originario del borgo, fu commissionata la pala d'altare destinata a rinnovare e a sostituire il riquadro centrale del ciclo cinquecentesco affrescato nel coro della medesima chiesa (ill. 2).

Siamo di fronte a un fenomeno di rinnovamento di un'opera che sembra andare oltre la pura esigenza estetica e il cui interesse è avvalorato dal fatto che la fonte, ossia l'affresco, sia conservata. Questo fenomeno implica l'invenzione del ciclo cinquecentesco, la ricezione e l'interpretazione dell'affresco da parte della committenza e dell'artista e i contesti storici che hanno visto nascere le due realizzazioni, che per la loro distanza temporale veicolano significati diversi.

Sia la tela sia l'affresco rappresentano, al registro superiore, l'Incoronazione di Maria in un concerto angelico e, al registro infe-

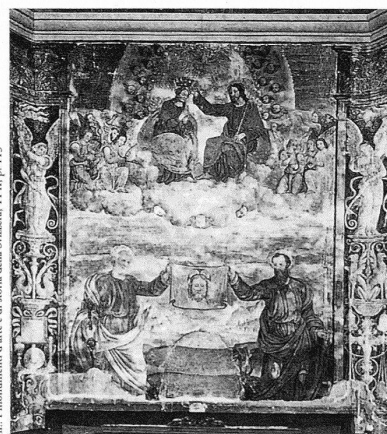
riore, i santi Pietro e Paolo che reggono il velo del Volto santo. L'ipotesi che si è presentata come plausibile è che entrambe le opere, pur nelle loro differenze, propongano una rappresentazione della Chiesa, rispettivamente della metà del XVI secolo e dell'inizio del XVII. Tale ipotesi è stata verificata attraverso l'analisi incrociata di diversi aspetti, quali lo studio dell'iconografia del velo del Volto santo presente nelle due opere in qualità di *quadro nel quadro* e che era al centro di un grande interesse religioso e artistico nel periodo della Riforma e Controriforma per il suo statuto di *acheropita*<sup>1</sup> e perciò di reliquia, così come lo studio dell'origine e sviluppo dell'iconografia dei santi Pietro e Paolo reggenti il velo.

Vogliamo però soffermarci su un aspetto che rappresenta una delle più evidenti novità introdotte nella pala: il tema della visione. Subito constatiamo quanto essa sia più «popolata» rispetto all'affresco: sono stati aggiunti quattro santi (da sinistra Giovanni, Antonio, Carlo e Sebastiano) e, sullo sfondo, dei tronchi d'albero.

I gesti, gli sguardi, le espressioni dei santi creano movimento e coinvolgono lo spettatore, conducendolo dapprima nel loro spazio e poi più su, verso la realtà celeste. Giovanni, Pietro e Paolo instaurano con lo sguardo un rapporto dialogico con lo spettatore; Paolo indica nel contempo la scena del registro superiore con un eloquente gesto del braccio. Essa è oggetto della visione di Antonio, Carlo e Sebastiano: tutto nel loro corpo – occhi, bocca, mani – è diretto verso l'alto ed esprime lo stato visionario, che sottolinea il carattere soprannaturale dell'apparizione.

I tronchi, alla stregua dei santi in adorazione, sono tramite figurativo tra i due registri: sono finemente attivi nella fittissima trama degli elementi della composizione. Le fronde degli alberi sono nascoste dalle nuvole. Addirittura, le nuvole sembrano averle escluse e quasi sostituite, e creano una «zona di passaggio» tra due realtà essendo nel medesimo tempo supporto della corte celeste e fronde. Queste «nuvole-fronde» velano e rendono ambigua la posizione di Maria (è in piedi? è inginocchiata?), svelando però qualcosa nel raffigurarla quasi fosse una continuazione del tronco. L'ipotesi sorta è che contribuiscano alla messa in scena dell'apparizione e all'approfondimento del senso complessivo dell'opera in relazione a esigenze della committenza.

Documenti conservati negli archivi parrocchiali di Ascona rivelano che i committenti, Giovanni e Antonia Bettegini, facevano parte della Confraternita della Beatissima Maria Vergine della Quercia<sup>2</sup>. Questa particolare devozione locale per la Madonna è attestata dalla presenza di opere pittoriche nelle chiese di Santa Maria della Mise-



Ill. 1. I monumenti d'arte e di storia della Svizzera, T. II, p. 113

2 Scuola luinesca, *Incoronazione della Vergine con santi Pietro e Paolo reggenti il velo del Volto Santo*, prima metà del XVI secolo, affresco centrale del coro, Ascona, chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo.

ricordia di Ascona e di Santa Maria delle Grazie di Ronco s/Ascona, e fu importata con la migrazione da Viterbo, nella cui campagna si era sviluppato a partire dall'inizio del XV secolo un luogo di culto a seguito di eventi miracolosi, prodottisi attorno a un'immagine della Madonna collocata su una quercia.

Il confronto della pala con le opere della confraternita e con altri esempi iconografici in cui all'albero è assegnato un ruolo di rilievo (pensiamo a dipinti del Lotto, del Moretto o di Petrus Christus) convalida l'idea che esso sia un elemento del sistema compositivo evocante eventi, racconti e devozioni appartenenti all'area culturale dei committenti.

La simbologia dell'albero ha una tradizione giudaico-cristiana antica, consolidatasi nell'epoca considerata e in un certo senso attivata dalla devozione della confraternita. L'albero da un lato configura lo spazio in cui il Mistero si presenta come Rivelazione (basta pensare ai luoghi delle rivelazioni ad Abramo e Mosé) e dall'altro esprime il tema dell'Incarnazione (si pensi all'episodio dell'albero di Jesse, rappresentativo della genealogia di Cristo e quindi dell'umanità del Verbo incarnato, o all'opposizione Maria-Eva, dove la Nuova Eva troneggia sull'albero della vita).

Serodine, attraverso i tronchi, crea un *luogo* nel registro inferiore del quadro, dove situa la scena dell'apparizione. Il luogo si configura boschivo, isolato, extra-urbano. Doveva facilmente rinvare, nell'immaginario dello spettatore dell'epoca, a quei luoghi considerati predisposti ai contatti con il soprannaturale e che erano spesso riempiti dalle apparizioni della Madonna. La devozione della confraternita della Quercia attingeva la propria ragione d'essere appunto in una manifestazione divina connotata di questi tratti.



Ill. AA.VV., Serodine. La pittura oltre Caravaggio, 1987, p.123

1 Giovanni Serodine, *Incoronazione della Vergine*, 1628-1630, olio su tela, 400x272 cm, Ascona, chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo.

L'albero della pala contribuisce inoltre, per la sua simbologia e per la posizione del tronco centrale rispetto alla Vergine, a ricordare la ragione per cui la Vergine è incoronata: la sua adesione al disegno della Redenzione, che si attua attraverso l'Incarnazione. Si tratta di un mistero che permane storicamente nella Chiesa (rappresentata dai santi al registro inferiore) cui è promesso lo stesso destino di gloria prefigurato dall'Incoronazione. Il valore ecclesiale ed escatologico dell'Incoronazione nella pala è così reso prossimo, familiare e accessibile al fedele di Ascona, ai membri della confraternita, a Giovanni e Antonia Betterini, che hanno voluto Giovanni e Antonio loro santi protettori accolti in questo luogo.

Luogo in cui è pure presente il velo del Volto santo. Lo spazio figurativo della pala nel suo insieme rende onore, inglobandola in sé, a quest'immagine di Cristo. Essa è al centro di quel fenomeno tipico della cultura religiosa controriformista del XVII secolo che è il culto e la glorificazione dell'immagine; fenomeno cui la confraternita, devota a Maria attraverso un dipinto miracoloso, partecipa e di cui è testimone. In tale contesto culturale viene più profondamente compresa la pala e di conseguenza i fattori che concorsero al rinnovamento dell'affresco.

Alessandra Giussani

1 Dal greco: «non fatto da mano umana»; il termine è applicato alle icone considerate «ritratti autentici».

2 Questa informazione fondamentale non mi era nota durante la stesura del *mémoire*, poiché i documenti relativi alla Confraternita della Madonna della Quercia non erano disponibili fino al riordino dell'archivio patriziale, avvenuto un anno dopo. Mi ero invece basata su un dato pubblicato in un volume sul Serodine (AA.VV., Serodine. La pittura oltre Caravaggio, Milano 1987, p. 122), ma che alla luce dei documenti appena citati è risultato erroneo. Eppure è proprio l'errore a rivelare paradossalmente il ruolo significativo che l'albero assume nella ricezione dell'opera: il dato fa riferimento infatti al titolo che avrebbe dovuto essere quello della pala del 1642, e cioè «Ancona della B.M.V. della Quercia», titolo che in realtà appartiene a un dipinto di Santa Maria della Misericordia.

**Kunst und Liturgie im Mittelalter  
Kolloquium im Rahmen des «3<sup>e</sup> Cycle  
Romand des Lettres», Lausanne 24./25.  
März, Freiburg 14./15. April, Lausanne  
12./13. Mai 2000**

Unter dem Titel «Art et liturgie au moyen âge» haben die Lehrstühle für Kunstgeschichte des Mittelalters und für frühchristliche und byzantinische Kunst der Universitäten Lausanne und Freiburg i.Ue.

in einer sechstägigen Vortragsreihe ein Programm zusammengestellt, das mit seiner hochkarätigen Besetzung mit jedem internationalen Kolloquium mithalten kann. Da die Veranstaltungen, jeweils in zweitägige Sektionen portioniert, anlässlich des sogenannten 3<sup>e</sup> Cycle stattfanden, blieb der Rahmen familiär klein und der Diskussion förderlich, auch wenn die Anwesenheit so vieler Spezialistinnen und Spezialisten einschüchternd auf die Studierenden gewirkt haben mag. Beim 3<sup>e</sup> Cycle handelt es sich um ein in der Westschweiz institutionalisiertes Vertiefungsseminar nach dem Studienabschluss als Begleitprogramm zum Doktorat. In der Einbindung der Kursteilnehmerinnen und -teilnehmer ist der 3<sup>e</sup> Cycle zwar nicht mit den Graduiertenkollegen deutscher Universitäten zu vergleichen, aber immerhin bietet er dem wissenschaftlichen Nachwuchs in der Westschweiz die Möglichkeit, sich zu einem bestimmten Fragenkomplex über verschiedene Forschungsansätze zu informieren.

Die stattliche Anzahl von 36 Referaten, die alle Kunstgattungen in einer räumlichen und zeitlichen Bandbreite von der griechischen und christlichen Antike über den byzantinischen Raum und die sächsische Gotik bis zur römischen Frührenaissance abdeckten, erlaubt keine detaillierte Berichterstattung. Die folgende Auswahl greift einige Themen und methodische Probleme heraus, für eine vertiefere Auseinandersetzung sei auf die vorgesehene Publikation der Tagungsakten verwiesen (Frühjahr 2001).

Mit den drei Sektionen «Architektur und Sakralraum», «Prozessionen und Zeremoniell» und «Privatkapellen» setzten die Organisatoren (Serena Romano und Nicolas Bock aus Lausanne, Peter Kurmann und Jean-Michel Spieser aus Freiburg) eine sinnvolle thematische Gruppierung der Beiträge und Fragestellungen. Wie wurde die Funktion von Kultgegenständen und Bildern durch den liturgischen Gebrauch determiniert? Wie war die Interaktion zwischen den liturgischen Handlungen und der architektonisch und künstlerisch gestalteten Umgebung? Wer konnte zu welchem Zeitpunkt wo im Kirchenraum (oder auch ausserhalb) welche liturgischen Handlungen vornehmen (oder daran teilhaben), bzw. wer war davon ausgeschlossen?

Dass die «Grenze» zwischen Laienhaus und Chorbereich auch trotz der neuzeitlichen Abtragung der meisten «Lettner» am Bau noch ablesbar und für das Verständnis von dessen räumlicher Organisation von grundlegender Bedeutung ist, war Thema verschiedener Beiträge: Fulvio Zuliani (Padua) zeigte anhand vieler Beispiele aus der norditalienischen Bettelordensarchitektur die Vielfalt der Mittel der «Grenz-Markierung» zwischen Chor und Laienraum und räumte mit dem Klischee der leeren «Bet-



Innenansicht der Abteikirche von St. Denis auf einer Fotografie um 1900.

telordensscheune» auf. Betonte Zuliani, von normativen Quellen ausgehend, die Undurchlässigkeit der Schranke zwischen Laien- und Geistlichenbereich, so unterstrich Carola Jäggi (Basel) anhand von zwei Klarsenklöstern mit angegliedertem Brüderkonvent, Königsfelden und S. Chiara in Neapel, die Möglichkeit, dass die Regeln (z.B. der Ausschluss von Frauen und Laien vom Altarraum, die klausurbedingte räumliche Segregation der Geschlechter) zu besonderen Anlässen auch aufgeweicht werden konnten. Jäggis These zufolge richteten die zahlenmässig den Mönchen überlegenen Nonnen in Königsfelden nach Fertigstellung des Chores (Weihe 1330) ihr Chorgebet nicht mehr auf der Westempore im Langhaus, sondern in dem durch eine kleine Türe auf der Südseite mit dem Frauenkloster verbundenen neuen Ostchor, während die Brüder im Langhaus waren; diese Anordnung wäre somit verwandt mit dem den Nonnen vorbehaltenen Retrochor von Santa Chiara. Diese These wurde von Brigitte Kurmann-Schwarz (Romont) angefochten: in ihrer Interpretation des ikonografischen Programms der Glasfenster von Königsfelden im Schlüssel des Totengedenkens – das Doppelkloster war als dynastische Grablege der Habsburger gegründet worden – geht sie davon aus, dass der Chor einzig den Brüdern vorbehalten war, wie dies in der urkundlichen Bestimmung von 1318 (als aber der neue Chor noch nicht existierte!) überliefert ist. Bei der Rekonstruktion einer «Sozialtopografie» im Kirchenraum stellen sich in der Auslegung normativer Schriftquellen hermeneutische Probleme, da nicht immer eindeutig nachgewiesen werden kann, ob nicht der festgelegte Anspruch in der Praxis der Nutzung von Fall zu Fall auch aufgeweicht wurde.

Lassen sich aber die Nutzungsberechtigten sowie die verrichteten liturgischen Handlungen in einer räumlichen Einheit eindeutig bestimmen, so kann dies einen wichtigen Interpretationsschlüssel für die Auslegung eines von privilegierten Plätzen aus sichtbaren Bildprogrammen bieten. Susanne Wittekind (Bochum) zeigte dies am Beispiel des nur durch eine Zeichnung überlieferten, von einem monumentalen Retabel umfängenen Reliquienschreins des Hl. Remaklus, 1149 von Abt Wibald gestiftet, in der Benediktinerabtei Stavelot (Diözese Lüttich): das ikonografische Programm nimmt zwar auf die Liturgie zum Remaklusfest Bezug, setzt aber auch eigene Akzente, indem weniger die Wunder des Heiligen als die Vorbildhaftigkeit des Ordensgründers Remaklus für die Mönche, die als einzige das Retabel auch sehen konnten, betont werden. Yves Christe (Genf) präsentierte auf Grund seiner Rekonstruktion der durch die Restaurierungen des 19. Jahrhunderts massiv gestörten ursprünglichen Anordnung der Glasfenster der Sainte Chapelle von Paris eine standortabhängige, auf den König bzw. auf die Königin abgestimmte, neue Lektüre des Programms der Glasfenster.

Über die Erforschung der Veränderungen der liturgischen Ausstattung am einzelnen Gebäude (Verschiebung von Altären, neue Reliquien, neue Gräber) entdeckt man auch erstaunliche Ungereimtheiten in der räumlichen Hierarchie und Organisation des Kircheninnern: in S. Maria Maggiore in Rom z.B. geriet der ältere Hauptaltar mit seinem Ziborium völlig in den Schatten zweier in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts links und rechts des Vorchors errichteten hochragenden Reliquien- bzw. Bildziborien (Peter Cornelius Claussen, Zürich). Oder, wie Werner Jacobsen (Münster) nachweisen konnte, blieb der grosse Raum hinter dem Dionysius-Altar in Abt Sugers berühmtem Chorbau von Saint Denis leer, wofür sich gegenläufige Interpretationsmöglichkeiten bieten: knüpfte Suger damit an die frühmittelalterliche Tradition leerer, für die Ansammlung von Pilgern bestimmter Binnenchöre an und wäre somit Sugers Projekt als reaktionäres Konzept zu deuten? Oder weigerten sich die Mönche, den hergebrachten Standort des Chors im Langhaus zu verlassen? Oder sah Suger in diesem hinteren Bereich einen «multifunktionalen» Freiraum für Zeremonien mit grossem Staatspomp vor?

Dass Liturgie nicht auf Innenräume begrenzt zu denken ist, machten die Beiträge zur Prozessionspraxis deutlich: Ferdinand Pajor (Lausanne) schilderte dies am Beispiel der das Basler Münster umgebenden Plätze im Spätmittelalter, die bis zur Reformation durch Prozessionen «abgeschritten», aber auch als Zentrum der bischöflichen

Verwaltung, Rechtsprechung und des Handels dienten und jeweils dem Anlass entsprechend möbliert wurden. In Bezug auf die rege Prozessionspraxis in Rom wies Sible de Blaauw (Rom) auf den grundlegend unterschiedlichen Charakter hin zwischen den in der Art eines Triumphzuges mit dem reitenden Papst als Mittelpunkt inszenierten *Stationes* und den sogenannten *Collectae*, Bussprozessionen zur Aufrufung der Vergebung Gottes, bei denen die Stadtbevölkerung die Hauptrolle spielte. Ein Zeugnis für die «Folgeschäden» vom jährlichen prozessionellen Gebrauch anlässlich des Mariae-Himmelfahrtsfestes ist die als *Acheiropoietos* (nicht von Menschenhänden gemachte) verehrte Salvator-Ikone aus dem Privatoratorium des Papstes im Lateranpalast: bereits im 12. Jahrhundert hatte sie wohl «ihr Bild verloren», gleichzeitig gewann sie aber, wie Serena Romano (Lausanne) aufzeigte, in den Riten am päpstlichen Hof als vom Kirchenoberhaupt bevorzugtes Kultbild an Bedeutung. Hatte in der Spätantike das Kaiserzeremoniell das kirchliche Offizium der folgenden Jahrhunderte einschneidend geprägt (Reiner Warland, Freiburg i. Br.), so bleibt der Übergang zwischen religiösem und profanem Zeremoniell im Mittelalter fließend: die räumliche Organisation der Empfangshallen und Kapellen in den verschiedenen päpstlichen Palästen – des Laterans, des Vatikans und in Avignon – bietet gute Beispiele dieser Verbindung von herrscherlichem und religiösem Pomp (Beiträge von Manfred Luchterhand, Rom; Alessio Monciatti, Pisa; Gottfried Kerscher, Frankfurt). Zugleich konnten Elemente der päpstlichen Liturgie, wie der «Fusskuss», in die Statuten eines Ritterordens aufgenommen werden, wie dies Nicolas Bock (Lausanne) am Beispiel der reich illustrierten Ordensstatuten des 1352 vom König von Neapel, Ludwig von Tarent, gegründeten «Ordre du Nœud» zeigte.

Das gelungene Kolloquium in Lausanne und Freiburg reiht sich thematisch in eine Serie von in jüngster Zeit veranstalteten Tagungen zur Beziehung zwischen Liturgie und Architektur bzw. bildender Kunst. Dabei wurden durch die Konzentration auf die Liturgie zwar volkscundliche Aspekte, wie «Volksfrömmigkeit» und Brauchtum, ausgeblendet. Es sind aber erst die einzelnen Fallstudien, die die Vielfalt und Vielschichtigkeit liturgischer Handlungen (auch in ihrer politischen Bedeutung) sichtbar machen und gleichzeitig mit manch einer festen Lehrmeinung, was die Nutzung bestimmter Raumteile in der Sakralarchitektur betrifft, aufräumen.

Daniela Mondini

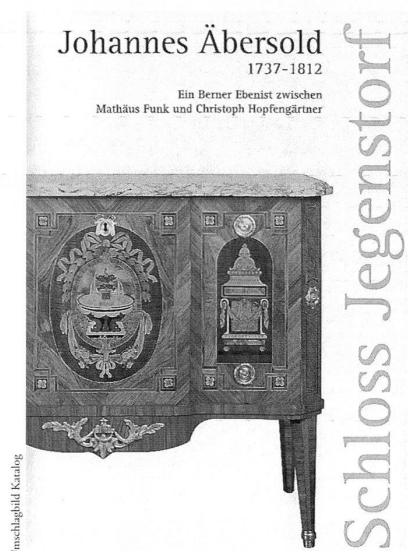
## Museen/Ausstellungen Musées/Expositions Musei/Esposizioni

**Johannes Äbersold (1737–1812):  
Ein Berner Ebenist zwischen Mathäus  
Funk und Christoph Hopfengärtner**

13. Mai – 15. Oktober 2000

Sonderausstellung im Schloss Jegenstorf, Museum für bernische Wohnkultur des 17.–19. Jahrhunderts, 3303 Jegenstorf, Tel. 031 761 01 59. – Öffnungszeiten: Mitte Mai bis Mitte Oktober, jeweils Dienstag bis Sonntag 10–12 Uhr und 14–17 Uhr.

Im Halbstunden-Takt und in nur 13 Minuten erreicht man beispielsweise vom Hauptbahnhof Bern aus das idyllisch in einem weitläufigen Park gelegene Schloss Jegenstorf, das in seiner diesjährigen Sonderausstellung mit einem echten Primeur aufwarten kann. Mit wertvollem Berner Mobiliar aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert assoziierte die Möbelliebhaberin, der Möbelliebhaber bislang fast automatisch die Namen der beiden grossen Ebenisten Mathäus Funk und Christoph Hopfengärtner. Dieses herausragende Paar wird nun um einen dritten Namen zu einem Dreigestirn erweitert. Im Rahmen seiner breit angelegten Studien zur Ebenistenfamilie Funk stiess Hermann von Fischer, ausgewiesener Kenner der Berner Möbelgeschichte, im Familien-Archiv von Wattenwyl im Schloss Oberdiessbach auf den Namen des Kunstschreiners Johannes Äbersold. Diesem Meister konnte er in der Folge



Die Sonderausstellung im Wohnmuseum Schloss Jegenstorf zeigt ein (noch) weitgehend unbekanntes Stück Berner Möbelgeschichte aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert.