

6. Incoronazione della Vergine e Santi; Annunciazione, S. Girolamo penitente, Cristo in Pietà con la Vergine e S. Giovanni, S. Francesco che riceve le stimmate (predella)

Olio su tavola, cm. 448 x 262

Norcia (Perugia), Museo della Castellina, Tavv. XVI-XX

Iscrizioni: nel cartiglio in basso a destra: *Anno Domini Nostri Jesu Christi Millesimo / quingentesimo quadragesimo primo die vero Vigesimo Martij / Jacobus Siculus faciebat.*

La pala d'altare dell'*Incoronazione della Vergine e Santi* fu eseguita da Jacopo Siculo nel 1541 per i Frati Minori Osservanti del convento della SS. Annunziata presso Norcia, i quali nel 1500, con breve del 15 gennaio di Papa Alessandro VI, si erano trasferiti dal vecchio convento sito alle falde del Monte Capreigna al nuovo convento «che poco stante decretavasi edificare prossimo alla città sul Colle di Giano» (Patrizi-Forti). La concorde ascrizione al maestro siciliano, che vi appose la firma e la data, risale al Padre Antonio da Orvieto (1717), che la definì «opera nobilissima», con la sola eccezione di Ionii Hercoli (1837) che la ritenne di «Giovanni Spagnuolo detto lo Spagna», ingannato certamente dal fatto che vi è ripetuto il medesimo soggetto trattato dallo Spagna a Todi (1507) e a Trevi (1522).

A proposito dell'*Incoronazione* del convento di Montesanto a Todi, oggi nella Pinacoteca comunale, così infatti leggiamo nella «Cronologia» del Padre Antonio da Orvieto: «due altri quadri a questa foggia rinvenirete nella nostra Provincia, uno a Norcia e l'altro a Trevi, non però d'ugual fama né dello stesso Pittore [lo Spagna], potrebbe darsi che fossero di qualche suo allievo o almeno sono copia di questo benché con differenza ben grande».

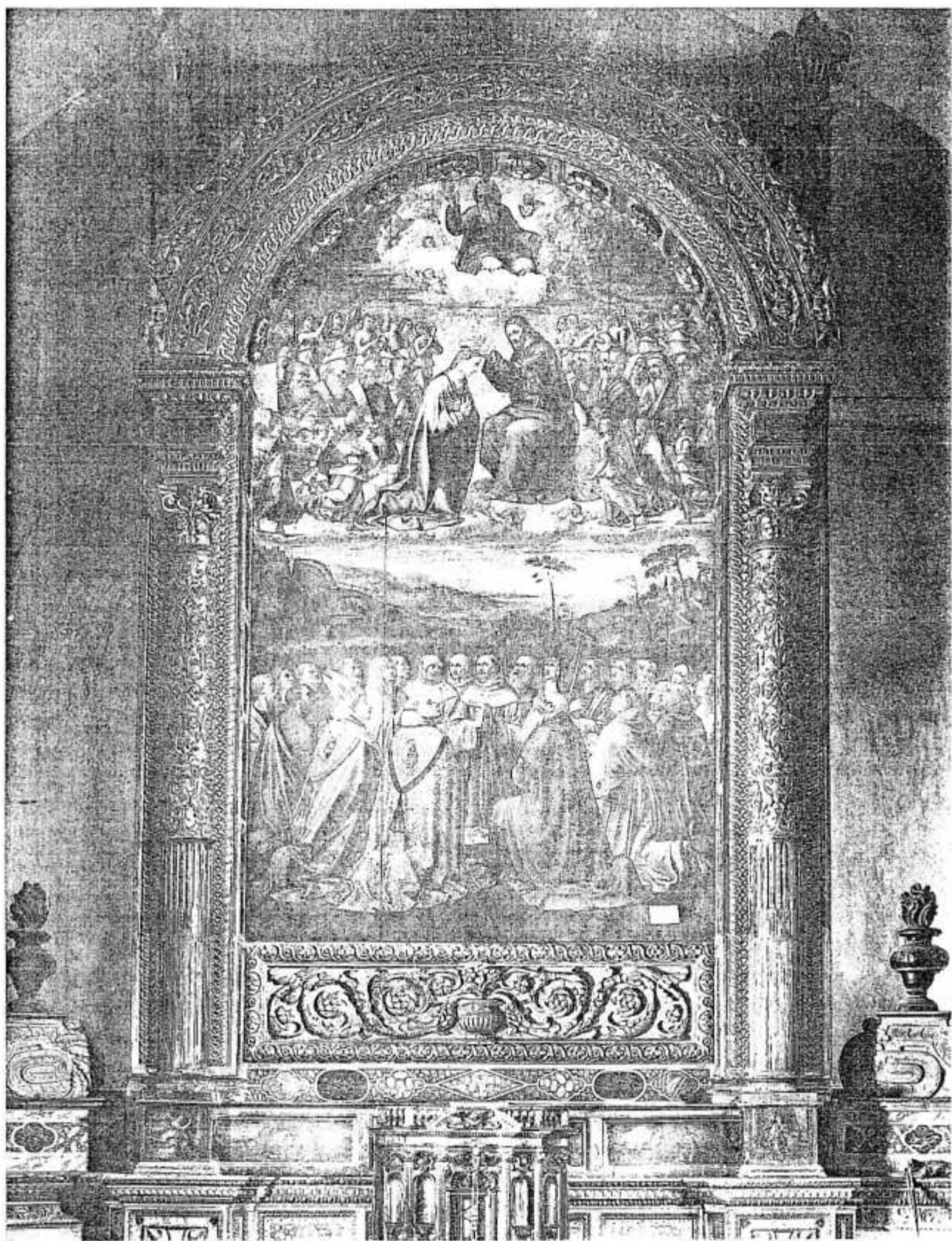
Già il Venturi notò come lo Spagna, nell'opera di Todi, si sia ispirato alla tavola del Ghirlandaio della chiesa di San Girolamo a Narni, sostituendo «l'ombra quiete all'eloquenza toscana». Del resto anche al più celebre Raffaello le Clarisse di Monteluca a Perugia avevano commissionato, in data 12 dicembre 1505, «una tavola sine cona... de quilla perfectione,

proportione, qualità et conditione della tavola sive cona esistente in Nargne nella chiesa di S. Girolamo» (Gnoli, 1917, pp. 146, 147).

La lunga fortuna del prototipo ghirlandaiesco coinvolse anche il Pinturicchio e il Caporali, autori dell'*Incoronazione della Vergine* di S. Maria della Fratta a Umbertide (Scarpellini, 1981, pp. 31-35) e suggestionò i Frati Predicatori del convento della Madonna del Rosario a Norcia, che nella tavola ora attribuita a Giacomo di Giovanni (Museo della Castellina), fecero sostituire a S. Francesco e ai santi francescani S. Domenico e i santi di quell'Ordine, domenicizzando, per così dire, il soggetto francescano (Gnoli, 1917, p. 138; R. Quirino, in AA.VV. 1983, p. 168).

Con George Weise (1969, p. 65) possiamo dire che «quale tratto comune le opere qui ricordate presentano la separazione della sfera celeste dalla zona inferiore, elevando sopra le nuvole e circondando di angeli e cherubini il gruppo di Cristo e della Madonna. Anche per quel che concerne questo soggetto iconografico si possono rilevare il progressivo rafforzarsi del carattere di trascendentalità nonché l'intensificarsi della partecipazione estatica degli apostoli e delle altre persone accompagnanti».

L'*Incoronazione della Vergine* di Jacopo Siculo, come osserva Giovanna Saporì (1984 p. 14), è «uno dei più monumentali dipinti su tavola prodotti in Umbria nella prima metà del Cinquecento; l'uso non economico delle lacche, dei cinabri, dell'azzurrite, dei lapislazzuli e dell'oro; la fastosa macchina lignea arricchita dalla predella e da figure di santi nelle facce interne dei pilastri ci dicono molto sulla vo-



Incoronazione della Vergine e santi
Norcia, Chiesa dell'Annunziata (opera *in situ*)

lontà degli Osservanti di dotare la loro chiesa, che le fonti descrivono come una delle più ricche di Norcia, di una immagine che, celebrando la Vergine, superasse con le sue eminenti qualità, ogni altra esistente in quei territori».

L'impianto compositivo dell'opera consta di due registri: uno superiore, o celeste, ove si svolge la scena dell'Incoronazione della Vergine da parte di Cristo, ed uno inferiore, o terreno, con un gruppo di santi in preghiera che fanno corona a San Francesco. Le due scene sono incernierate da un sublime paesaggio che lo Gnoli (1917) non ha esitato a definire «realizzato con larghezza e con spirito quasi moderno».

La scena celeste, dalla gamma cromatica vivace e luminosa, così viene descritta da Ansaldo Fabbi (1975): «una corea di 10 angeli accorrono in due schiere dai dati, altri cherubici volti spuntano tra le nubi a contemplare la

gloria dell'Incoronazione di Maria. Il Cristo vestito di porpora accesa, seduto sulle nubi, incorona Maria inginocchiata, ad occhi bassi, a braccia incrociate sul petto, in atto di amore e riconoscenza. Nove santi assistono al mistero: Mosè con le tavole della legge, apostoli, S. Giorgio con armatura, S. Paolo e altre sante. Più in alto otto angeli musicanti a sinistra e sette a destra con i vari strumenti: trombe, piatti, tamburi, violini e cembali. Nell'ultima zona della calotta è tra le nuvole, circondato da cherubini, l'Eterno plaudente e benedicente».

La scena terrena, in verità anacronistica, ma giustificata dalla particolare devozione alla Madonna regina da parte di S. Francesco, consiste nell'assemblea di 23 santi in gran parte francescani in contemplazione del mistero celeste, sullo sfondo di un paesaggio che si perde nelle deboli trasparenze di uno specchio d'acqua. I volti dei santi hanno una personale realistica caratterizzazione. Sono riconoscibili, al centro, S. Francesco con S. Chiara, S. Benedetto, S. Scolastica. A sinistra della tavola i Santi Pietro e Paolo. In primo piano S. Ludovico di Tolosa e S. Bonaventura, con piviali riccamente istoriati, e S. Girolamo, genuflesso e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore. Seguono S. Antonio da Padova, col cuore in mano, i Santi martiri Lorenzo e Stefano, riconoscibili dai sassi sulla testa. E poi ancora S. Pietro martire, con la ferita al capo, e S. Giovanni Battista, con la canna in mano.

Nell'ampio paesaggio, consentito dalle dimensioni della pala, Jacopo Siculo «vi rievocò suggestivamente, mescolando realtà e immaginazione, il paesaggio nursino: la castellina viene trasportata su un monte impervio, la chiesa e il convento dell'Annunziata sorgono su un colle ameno (il Colle di Giano); il piano di S. Scolastica è sostituito da una grande distesa d'acqua (un lago o il mare) sulle cui rive grandeggia una città fortificata, con ogni probabilità Norcia, trasformata in una temibile città marinara. Vi aggiunse poi una catena di montagne all'orizzonte, cascate e specchi d'acqua, ardui paesaggi sospesi e qualche gustosa scena



Incoronazione della Vergine e santi
Norcia, Chiesa dell'Annunziata
(dopo lo smembramento del 1907)

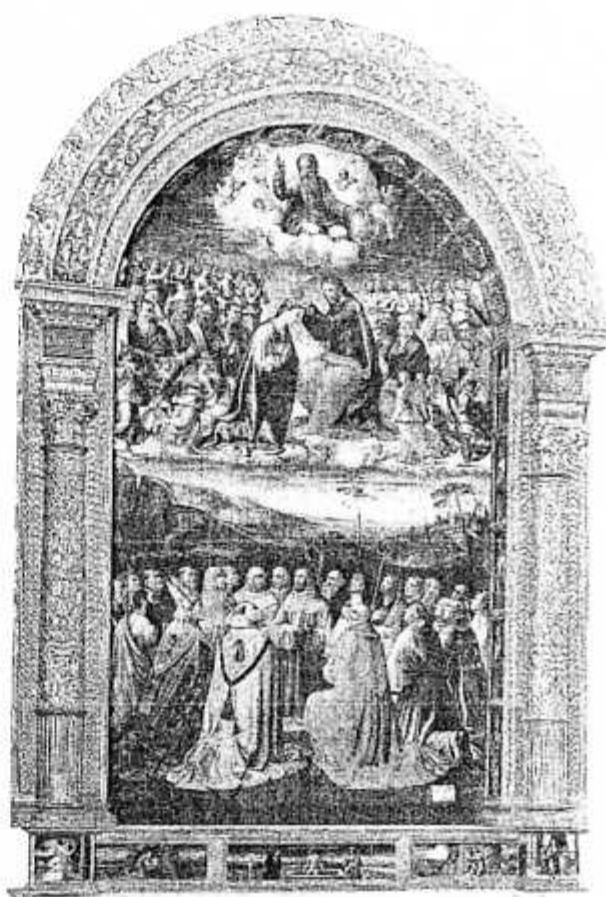
di vita, una caccia, un pescatore, l'episodio dei frati alle prese con un asino ostinato» (Sapori, 1984, p. 16).

La tavola di Norcia è impreziosita da una predella scompartita in tre scene, i cui soggetti coincidono con quelli della predella della tavola del Ghirlandaio a Narni: *Cristo in pietà*, al centro; *S. Girolamo penitente*, a sinistra; *S. Francesco che riceve le stimmate*, a destra. Negli zoccoli sono raffigurati invece la *Vergine Annunziata*, a d., e l'*Angelo annunziante*, a sin., «dai movimenti sciolti, dai colori delicati, dal segno scorrevole, di un lirismo veramente raffaellesco» (Entità, 1947). All'ambientazione intimamente prosaica della figura della Vergine, colta in dignitosa compostezza durante la breve pausa dalla lettura di un libro aperto sul ripiano di un tavolinetto cilindrico, fa da contrappunto il magnifico sfondo architettonico, caratterizzato prospetticamente dalla fuga delle lastre pavimentali, ove è appena planato l'Angelo Annunziante, la cui movenza del gesto ben s'accorda col linearismo del pannello svolazzante. Il plasticismo di entrambi gli sfondi architettonici è poi nobilitato dall'elemento classico della colonna su plinto. Del resto la colonna «era anticamente un simbolo religioso e come tale rappresentava la forza e la fermezza dello spirito (*Apocalisse*, 3,12)» mentre la stessa «Vergine Maria apparve sopra una colonna in una visione a Giacomo Maggiore» (Hall, 1989, p. 108). Nelle scene centrali della predella la Sapori apprezza invece «i brani di paesaggio in cui il colore è steso a impasto e a velature, con una condotta libera e vivace nell'improvvisare nuvolaglie temporalesche che si diradano all'orizzonte con larghi squarci di luce intensa, castelli e città, sodaglie e massi, pittoreschi dirupi». Per Luigi Fausti l'*Incoronazione* di Norcia è «forse l'opera più corretta di disegno e armoniosa di colorito del Santori».

Un giudizio sfavorevole dell'opera di Norcia è stato espresso invece dal Cavalcaselle che ne considera «alquanto deboli» il colore e la tecnica, mentre il Brunelli si spinge ancora oltre, considerandola un «plagio» delle compo-

sizioni dello Spagna a Todi e a Trevi, ignorando peraltro l'archetipo ghirlandaiesco, cui il Siculo invece si rifà più direttamente, ma anche liberamente, ove si consideri la sostituzione dell'arcaico baldacchino della calotta con la figura dell'Eterno tra nuvole e l'inserito dell'arioso paesaggio, che nella mediazione dello Spagna risulta ancora piuttosto schiacciato.

In analogia alla tavola di Narni, nell'opera di Jacopo anche le figure dei pivialisti in primo piano sono due, divenute invece tre nelle composizioni dello Spagna. Brani di squisita finezza miniaturistica cogliamo nei piviali di S. Ludovico di Tolosa e di S. Bonaventura, il primo broccato a gigli francesi, con il *Cristo risorto* dipinto nel cappuccio; il secondo broccato a racemi, col cappuccio istoriato con la figura della Vergine. Belli e vari son poi i cangiantismi



Incoronazione della Vergine e santi
Norcia, Musco della Castellina
(dopo il restauro del 1994)

nelle vesti degli angeli, che vanno dal colore verde al giallo, dal rosa al grigio. Per cui possiamo affermare, con Alfredo Entità, che se l'*Incoronazione* di Norcia «non può dirsi in tutto lavoro originale, perché molto vi è della copia, è originale là dove si distacca dell'archetipo e crea qualcosa che va veramente ad onore e lode della squisita sensibilità dell'artista».

Le vicissitudini della pala di Norcia, posteriormente alla legge di eversione dell'asse ecclesiastico del 1866, che vide aboliti il convento dell'Annunziata ma non la chiesa, sono state rievocate puntualmente da Giordana Benazzi (1984), la quale fa iniziare «le travagliate vicende di smembramento e spostamento» al 1907, in concomitanza dei lavori preparatori della Mostra di Antica Arte Umbra di Perugia. L'autrice evidenzia come tra l'inerzia dell'Amministrazione delle Belle Arti e l'irresponsabile leggerezza della Municipalità di Norcia, proprietaria dell'opera, si venne ad inserire la vibrata protesta di uno studioso di elevata sensibilità culturale quale lo spoletino Giuseppe Sordini, «regio ispettore», il quale non esitò a denunciare l'atto vandalico della scomposizione della macchina lignea ad opera del Comitato Mostra.

Dopo il trasporto nella chiesa di S. Benedetto (1910), ove venne collocata all'altar maggiore, la pala di Jacopo Siculo approdò fortunatamente nel Palazzo comunale (1926), subendo la pulitura «con olio e petrolio (!)» delle tavolette laterali. Qua essa rimase sino al terremoto del 19 settembre 1979, allorché venne ricoverata nella chiesa di S. Francesco, adibita a deposito delle opere d'arte danneggiate, per passare quindi nel laboratorio di S. Agata a Spoleto, ove è stata sottoposta ad un lungo intervento di restauro, promosso e di-

retto dalla Soprintendenza di Perugia, che ha permesso pure la ricostruzione della grandiosa macchina lignea di pertinenza dell'opera, che aveva subito delle trasformazioni forse nel corso del sec. XVII (M. Masci - R. Ramaccini, 1984). Tuttavia il restauro della pala è stato definitivamente completato nell'estate del 1994 presso il laboratorio della Coo.Be.C. di Spoleto, ove abbiamo avuto modo di ammirarla grazie alla cortesia dell'Arch. Gori. Essa sta per ritornare a Norcia per essere definitivamente esposta nel Museo della Castellina (Cordella, 1995).

Bibliografia:

- L. Jacobilli, 1647, pp. 136, 288; F. Ciucci, 1653, c. 78; P. Antonio d'Orvieto, 1717 p. 283; L. N. Ionii Hercolii, 1837 pp. 218-230; F. Patrizi-Forti, 1869, pp. 320-322; M. Guardabassi, 1872, p. 146; A. Sansi, 1884, p. 171; A. Rossi, 1889, p. 315; G. Strafforello, 1895, p. 287; V. Paris, 1906, pp. 63, 64; E. Brunelli, 1908, pp. 310-315; G. B. Cavalcaselle-J. A. Crowe, 1908, X, pp. 116, 117; P. Pirri, 1911, p. 60; U. Gnoli, 1917, p. 138; G. Angelini-Rota 1920, p. 245; U. Gnoli, 1923, p. 134; L. V. Bertarelli, 1924, I, p. 399; U. Gnoli, in Thieme-Becker, 1925, p. 286; I. Scaturro, 1926, II, p. 104; L. Fausti, 1928, p. 18; A. Bertini-Calosso, 1934, XXIV, *ad vocem* Norcia; A. Entità, 1947, pp. 15-17; A. Entità, 1954, pp. 162, 163; A. Morelli, 1958, p. 45; B. Toscano, 1963, p. 268; B. Toscano, 1964, p. 254; G. Chiaretti, 1969, p. 163; A. G. Marchese, 1972, p. 3; Diz. Enc. Bollaffi, 1972-76, *ad vocem* "Santori, Giacomo"; A. Fabbi, 1975, pp. 59-63; A. Fabbi, 1977, p. 305; AA.vv., 1977, p. 260; T. C.I., 1978, p. 392; S. Petrini-R. Cordella, 1978, p. 130; E. Castelnuovo-C. Ginzburg, 1979, p. 317; G. Saporì, 1979, p. 90; S. Correnti, 1980, p. 93; A. Barricelli, 1981, X, p. 67 n. 173; R. Quirino, in AA.vv., 1984, p. 3 sg.; G. Saporì, 1984, p. 14 sg.; M. Masci - R. Ramaccini, in AA.vv., 1984, p. 23 sg.; F. Gualdi Sabatini, 1984, p. 346, tav. 260; St. Magliani, 1988, II, pp. 740, 741; A. G. Marchese, 1993, *ad vocem* "Santoro, Giacomo"; G. Saporì, 1994, p. 58, R. Cordella, 1995, p. 96, fig. 67 a p. 41.

5)