

TRE DIPINTI DI SIMONE DE MAGISTRIS

illustrati e analizzati con schizzi, disegni e scritti di
Giorgio Radice



L'Ultima Cena, La salita al Calvario della Collegiata di S. Ginesio
e l'Ultima Cena della Pinacoteca di Sarnano.

TRE DIPINTI
DI SIMONE DE MAGISTRIS

TRE DIPINTI DI SIMONE DE MAGISTRIS

illustrati e analizzati con schizzi, disegni e scritti di
Giorgio Radice

L'Ultima Cena, La salita al Calvario della Collegiata di S. Ginesio
e l'Ultima Cena della Pinacoteca di Sarnano.

Con il lavoro della mano, con il disegno siamo entrati nell'intimo di uno sconosciuto per un colloquio valido, ricco di conseguenze: abbiamo imparato.

Le Corbusier

Nel presente volume propongo la lettura di tre dipinti di Simone De Magistris, suggerita da non altro impulso se non quello del personale innamoramento per il pittore marchigiano del '500, del quale ho cercato di cogliere, attraverso i quadri qui analizzati (e altri ancora), gli aspetti della sua personalità vaga, non sempre lineare, molto spesso sorprendente. E' la lettura di un pittore il quale, dinanzi all'opera di altro pittore, ne descrive per motivi di studio — e non soltanto con la penna, ma anche con il contributo di matita e pennello, come generalmente gli artisti fanno — i caratteri, le qualità stilistiche e di contenuto tentando di avventurarsi tra le pieghe degli intendimenti palesi o nascosti, avendo ben presente che tutto il dicibile sulle opere d'arte non può mai risultare completamente esauriente, così come non si esaurisce il messaggio che contengono, poiché per ognuno di noi, esso può suscitare emozioni diverse ed essere diversamente interpretabile. Le osservazioni valutative e i metodi di lettura non saranno perciò rigidi né tantomeno assoluti. Le interpretazioni sono sempre aperte e i giudizi mai definitivi. Inoltre, per loro natura, le opere d'arte appartengono a una sfera atemporale: antichissime o moderne godono di una perenne attualità e questo fa sì che ogni epoca e ogni cultura abbiano con esse rapporti sempre vivi e costantemente rinnovabili.

Questo mio lavoro è dedicato a opere della piena maturità del De Magistris, quali: L'ULTIMA CENA e LA SALITA AL CALVARIO, visibili entrambe nell'ambulacro della Cappella del Crocifisso presso la Collegiata di San Ginesio (MC), del 1598 e L'ULTIMA CENA nella Pinacoteca di Sarnano (MC), datata 1607, questa purtroppo gravemente danneggiata da un intervento d'altra ma-



no che ne ha alterato la qualità dell'insieme, come approfondirò meglio in seguito.

Per il supporto visivo mi sono avvalso dei mezzi tecnici tradizionali della pittura, come già ho accennato, al fine di leggere — o meglio, vivere — i dipinti di Simone in un rapporto più vicino alle mie esigenze e, in fondo, per me più piacevole. Il metodo potrà apparire obsoleto in tempi di immagini computerizzate e di realtà virtuali; tuttavia ritengo che proprio in questa esuberante elettronicizzazione del mondo dell'immaginario nel quale noi oggi viviamo esso possa trovare un senso, una ragione e di conseguenza avere una sua paradossale attualità. Mi piace a questo proposito qui ricordare, come sostegno alla mia scelta, una frase di Goethe tratta dal "Viaggio in Italia", il quale, intento a studiare le opere d'arte, annota: "Tutto ciò che ha fama di bello, grande, venerando, voglio vederlo e riconoscerlo con i miei occhi, il che non può avvenire senza l'imitazione".

Questo volume è dunque principalmente una raccolta di disegni; disegni tratti dai dipinti di Simone, di cui molti nati direttamente dinanzi alle tele e altri elaborati più approfonditamente in studio, fatti a più riprese, con tecniche diverse e spesso ripetuti per trarne versioni più convincenti. Comprende rapidi schizzi e lavori più definiti, tutti eseguiti non tanto per riproporre pedestramente i dipinti del Maestro mediante una precisione formale, bensì per coglierne lo spirito che li anima. Mi sono sbizzarrito con varie tecniche, dalla semplice matita al carboncino alla sanguigna, dall'inchiostro acquerellato all'acquerello vero e proprio, al pastello, senza una precisa continuità stilistica, come facilmente l'intenditore potrà vedere. In alcuni — inutile negarlo — mi son fatto prendere la mano, quasi soggiogato dalle immagini che andavo ritraendo e ne sono risultati dei disegni con un vago sapore d'epoca, complice in questo l'uso della sanguigna. Altri ritengo siano più svincolati e personali, più interpretativi. Se "la lettura", come dice il filosofo George Steiner, "è reinvenzione continua"*, credo che anche per questa ragione i lavori qui presentati possano offrire il senso di un dialogo vivace tra tele, occhio e mano nato dal piacere dell'osservare, del capire e dello scoprire. Ho ripercorso le linee tracciate da Simone, ripreso le forme e talvolta i colori e ciò per accordare meglio la mia esperienza a quanto le opere, con la loro realtà visiva, vogliono comuni-
.....



* GEORGE STEINER Vere presenze — Milano, 1992

Lo spigoloso, il goticeggiante, il puntuto Simone De Magistris (1538 o 1543? - 1612), dimenticato o appena accennato dagli storici dell'arte che precedettero la seconda metà del XX secolo, ma amato dai semplici della sua terra per i quali ha maggiormente dedicato l'impegno della vita lavorando spesso per chiesuole di campagna o santuari sperduti — oltre che per palazzi e conventi; l'inquieto ed eclettico pittore e scultore marchigiano inizia e conclude il suo itinerario artistico nelle Marche, in quelle Marche luminose e verdeggianti, solatie, alte sull'Adriatico, che gli diedero i natali e lo videro all'opera, spirito attento e ricercatore instancabile, per un buon cinquantennio e più.

Questa regione, dove ancora ai nostri giorni la vita scorre con un senso armonioso e intimo e il carattere dei suoi abitanti conserva una piacevole e gentile rudezza che ne fa una terra ospitale; dove il rapporto con la natura ha un suo svolgimento sereno, senza troppi strappi traumatici ed è intelligentemente laborioso, deve avergli pur fornito un contributo rilevante — a lui che l'amava sino al sacrificio di una più fulgida carriera — alla formazione di quel suo stile schietto e robusto, pervaso di fresca e rustica spontaneità e chissà, forse le asperità rocciose grigie e rosate dei Sibillini, i monti allungati sul confine con l'Umbria con le loro forre, anfratti, dirupi soggiogati dal vento; monti resi aspri dalle erosioni dei torrenti che li tagliano profondamente — penetratigli negli occhi oltre che nel sangue, devono aver suggerito e orientato la sua mano verso quelle intonazioni luminose e grigiastre ma di un grigio palpitante e vivo che saranno gli incarnati dei suoi santi, delle sue Madonne; ver-
.....



L'ULTIMA CENA

San Ginesio

Collegiata - Ambulacro della Cappella del Crocifisso.





Tela di cm 179 di base x cm 224, in ottimo stato di conservazione. In anni recenti reintelata, restaurata e pulita, operazione che ne ha messo in risalto la brillantezza dei colori, belli e levigati come smalti.

E' raro incontrare questo tema sacro in un formato verticale; il soggetto, per sua natura (in estrema sintesi si tratta di una tavola apparecchiata con tredici commensali attorno) richiederebbe uno sviluppo in orizzontale, e a questo infatti le committenze e gli artisti hanno sempre dato le loro preferenze; come esempio per tutti, basti pensare al celeberrimo Cenacolo di Leonardo. Il De Magistris invece deve qui, per ragioni di spazio dovute alla collocazione del dipinto, sviluppare il suo lavoro in verticale; operazione, ovviamente, non priva di difficoltà. Il tumultuoso Tintoretto in un caso simile avrebbe probabilmente risolto la composizione con una fuga prospettica, collocando cioè le figure lungo una diagonale; De Magistris, più staticamente e per conservare, nonostante tutto, l'orizzontalità della composizione, stringe, accalca, riduce, impila i suoi apostoli lungo il margine nella quasi disperata impresa di far stare tutti i commensali attorno al tavolo. L'operazione genera degli scompensi. Infatti la composizione presenta due aspetti distinti: l'uno, a destra, caratterizzato da un ritmo ordinato, dove la posizione del Cristo e degli apostoli è intervallata dal respiro delle pause che danno pieno risalto ai personaggi; l'altro, a sinistra, connotato da un confuso inzeppamento, dove anche le figure si sovrappongono e inoltre la scena si chiude bruscamente, strozzata e tagliata dal margine che cala su di essa come un lama. L'ordine compositivo che il quadro presenta alla destra decisamente viene a mancare sul lato opposto, come se

□



Molto bella la testa in lieve scorcio dell'Apostolo che bisbiglia all'orecchio del vicino (matita e inchiostro diluito).

l'Autore non ne avesse ben calcolato lo sviluppo. Lato pure caratterizzato dal tormentato disordine degli oggetti dove persino i piatti (soggetto mai trascurato da De Magistris, ma anzi sempre degno di molta attenzione), unti di salsa pasquale e recanti tracce di cibo, partecipano dello stesso umano scompiglio, e, per lasciare spazio all'agnello arrostito, sospinti e ammonticchiati scompostamente gli uni sugli altri insieme a pani e tovaglioli in una singolare quanto simpatica e veridica baraonda. L'insieme risulta quindi disequilibrato, sbilanciato nei suoi pesi ed è a questo punto, credo, che Simone abbia pensato di inserire i due astanti alle spalle del Cristo, forse proprio per porre rimedio allo scompenso compositivo che si era venuto a creare, oltre che per interrompere il monotono allineamento delle figure sedute. D'altro canto, non si può

neppure escludere la tendenza di Simone a conservare una impostazione centrica nel suo lavoro, quasi che egli — pur nell'esigenza della rottura della simmetria — non riuscisse a sottrarsi completamente a questa consuetudine che ancora sopravviveva in lui come riverbero rinascimentale. E' vero che il Cristo è collocato sul lato destro ma, come considerare allora l'apostolo perfettamente centrato (in alto) e il cagnetto, altrettanto in posizione centrale (in basso), se non come i punti estremi di un asse verticale attorno al quale la composizione si snoda? E le due figure che la chiudono sui lati non sono forse vistosamente — e direi eccessivamente — simmetriche?

La stesura definitiva dell'opera deve essere costata non poca fatica a Simone, considerando anche l'interessante pentimento rivelato dalla luce impietosa del fotografo e osservabile, sempre sulla sinistra. In un primo momento, infatti, alcuni apostoli occupavano in altezza uno spazio maggiore ed erano diversamente posizionati. Ora, di questa primitiva versione, si intravedono le teste cancellate, sepolte sotto lo strato di colore scuro del fondo, apparire come nere sagome dietro le attuali.

E' difficile dire se per De Magistris la prospettiva sia una scienza oppure no, dal momento che egli ne fa un uso quanto mai libero e spontaneo, secondo le necessità, senza eccessive preoccupazioni per le regole, come risulta in modo evidente dall'osservazione di queste due Cene oggetto della mia lettura, dove superfici e lunghe linee rette rendono chiaramente visibili talune illogicità. Senza dilungarmi in inutili pedanterie, cito come esempio lo sgabello sul quale è seduto il Giuda (della Cena ginesina), dove le linee di fuga sono incongruenti e la gamba dello stesso oggetto, accanto al piede dell'Isariota, anziché scorciarsi perché più lontana dall'occhio dell'osservatore, si allunga, come è chiarito nel disegno che ne ho tratto. Per altro verso anche le figure in secondo piano nelle sue composizioni solitamente non scortano rispetto a quelle in primo piano. Per allontanarle Simone non le rimpicciolisce, non le posiziona dietro a quelle più vicine all'osservatore, ma semplicemente, utilizzando un procedimento arcaico, le colloca più in alto mantenendone intatte le dimensioni. La qualità del suo lavoro non esce di certo sminuita dall'inesatto tirar di prospettiva e la pittura di questa Cena ginesina appare solida e rigorosa, di un'asciuttezza ricercata ed elegante. La sintassi stilistica è riconducibile a influssi manieristici fiorentini, a quegli incantamenti della "maniera bella" che

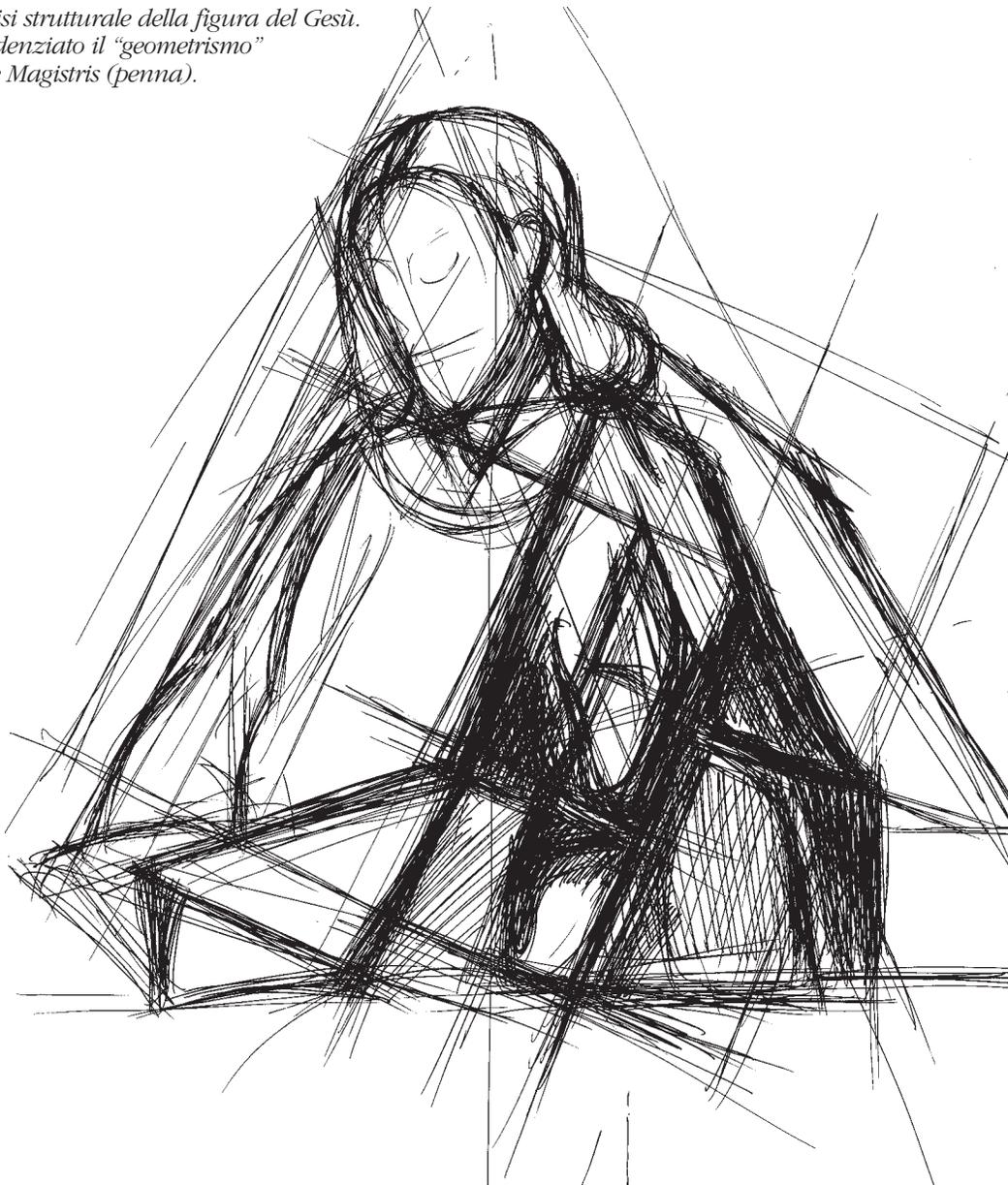
□



Nella figura del Giuda la costruzione "cubista" si percepisce dall'uso rigoroso delle numerose linee rette (acquerello).



*Analisi strutturale della figura del Gesù.
È evidenziato il "geometrismo"
di De Magistris (penna).*



per Simone dovevano essere ancora un modello valido; ma non quella capricciosa e rigonfia — alla Vasari, per intenderci — bensì alle linee e ai colori di un Rosso e in modo particolare, ma non solo, a quel suo capolavoro che è la "Deposizione" di Volterra. E ciò senza voler escludere echi di natura lagunare e una cert'aria oltremontana che da sempre spira sulle opere del Caldarolese. De Magistris dovrebbe aver visto direttamente, oltre alle stampe, l'opera del pittore toscano in uno dei suoi viaggi formativi e questo probabilmente poco prima che egli si dedicasse ai dipinti della Cappella del Crocifisso. Lo eviden-



San Pietro si rivolge al Cristo con uno sguardo intenso, preoccupato e interrogativo (acquerello).



ziano lo sfarzo coloristico con cui si infiamma da quel momento la sua tavolozza, precedentemente più spenta e intrisa di toni cinerini e il costruito svolgimento del disegno, oltre al ruolo delle rette, primario nel rendere l'astratta e prismatica risoluzione delle forme, nello scalpellarle quasi, che nella vernacolare interpretazione di Simone divengono dei veri e propri presagi cubistici (in particolare le figure del Giuda, del San Giovanni e del Cristo) e infine la campita stesura del colore.

Su un fondo scurissimo e piatto, privo di vibrazioni luminose, che abbraccia in alto l'intera larghezza del quadro, le figure emergono fortemente contrastate, illuminate da una luce vivida, irreali, simile a quella di un flash. I volumi, per lo più raccolti entro forme nitide e meditate, si sfaccettano in una sequenza di piani, di luci e ombre dalla resa plastica e cromatica suggestiva. Le ampie masse si accostano scandite da un nitore semplice attraverso il sensibile e ben calibrato gioco di accordi, incastrate l'una nell'altra come tasselli di un intarsio. Ombreggiature lievi modellano appena il vermiglio di alcune vesti e di alcuni mantelli; un vermiglio acceso, che li fa emergere vivacemente dai verdi spenti, dai rosa pallidi, dai gialli oca, dai grigi ceruli e plumbei, dai bruni, punteggiando l'insieme come fiaccole ardenti. La vicenda si svolge tutta raccolta in una severa ma limpida misura, rispettosa della concisa descrizione del testo evangelico, intorno alla chiarezza della tovaglia che pare accrescere, per riverbero, la luminosità dei volti. La disposizione dei piani — conseguenti come i gradini di una scala nella loro geometrica scansione della profondità: il pavimento, il lembo della tovaglia, il piano del tavolo, le figure allineate al di là di questo — non fa che rimarcare fortemente l'orizzontalità della composizione nonostante lo spazio verticale in cui essa è costretta.

Ed è singolare quel lembo cadente di tovaglia, il quale, nonostante sia pienamente illuminato (la provenienza della luce è alle spalle del Giuda, a sinistra dell'osservatore) per una "stranezza", necessaria però all'effetto chiaroscuro dell'insieme — e con il De Magistris le stranezze non sono poche — diviene grigio, di un grigio plumbeo come se esso fosse in ombra. Una soluzione comprensibile, poichè la maggiore dilatazione di quel bianco centrale, col formare una enorme chiazza, avrebbe arrecato un indubbio disturbo, sottraendo anche attenzionalità agli atteggiamenti dei commensali. La stessa legge



LA SALITA AL CALVARIO

San Ginesio

Collegiata - Ambulacro della Cappella del Crocifisso.



Tela di cm 176 di base x cm 225, pulita, reintelata e restaurata in anni recenti. Dipinto collocato a fronte dell'Ultima Cena sopra descritta.*

Opera intensa e ben compenetrata dei significati morali e religiosi che la elevano a luogo di meditazione sul dolore umano e sulla fede. All'immediata emozione suscitata nell'osservare il dipinto segue una commozione profonda, intensificata dalla sapiente narrazione della vicenda. Tutta la crudele banalità dell'esecuzione pubblica vi è espressa, rappresentata nella sua brutale e inutile messa in scena.

Clamore e tormento, soddisfazione e altezzosa indifferenza, dolore, baldanza, pentimento e timore, tutto quanto è raffigurato in un insieme denso e incalzante, senza respiro. Sembra di udire il frastuono di quella massa compatta che procede verso il sentiero ancora oscuro e lontano che conduce alla sommità del Calvario; il frastuono di voci incitanti miste agli insulti e alle imprecazioni che si fondono con lo scalpito dei cavalli, allo sferragliare delle armi, allo scotimento dei mantelli: il tumultuare di un fiume sonoro che muove lentamente e inesorabilmente verso la sua atroce conclusione.

E' evidente nell'opera un certo ordinamento simmetrico della complessa macchina compositiva, unito a un ben calibrato bilanciamento dei pesi e delle masse cromatiche.

Al vermiglio della veste a sinistra fa riscontro, nella parte opposta, il vermiglio della veste dell'alabardiere. La testa del Cristo è centrata sull'orizzontale a cui fa da contrappunto, in alto, la grande chiazza rossa, quasi a rimarcare, come nella Cena, i due estremi di una mediana verticale che spartisce il







Il vessillifero a cavallo (penna e inchiostro diluito).



quadro in due settori: quello di destra, ridondante di figure e occupato, nella zona superiore, dal vessillo e dalla macchia più densa e oscura degli alberi; quello di sinistra, dove, pur se il gruppo si va assottigliando, è colmato dalla veduta del Calvario e dallo squarcio di cielo. Un asse ideale attorno al quale procede l'incalzante movimento dei personaggi.*

Bellissimi il luogo e l'ora, un'ora che Simone si direbbe allunghi diluendola nello spazio visibile — dall'orizzonte ai primi piani — verso l'osservatore, così che il gruppo delle figure risulta immerso in una liquida luce di primo mattino, calda e avvolgente, mentre all'orizzonte è ancora l'alba a indugiare in un chiarore incerto e opaco. Su un pedale bruno i timbri cromatici squillano con intonazione intensa o più sfumata, comunque accesa. La luce del sole appena sorto investe la scena di tonalità dorate, tinge i volti e gli abiti, avvampa sui rossi e i vermigli, luccica sulle punte delle aste, sulle lame delle alabarde, sulle lettere d'oro dell'insegna di Roma e, in lontananza, si riverbera tra le asperità delle rocce e sui poderosi tronchi delle querce nel paesaggio selvatico e solitario.

La lezione del Rosso Fiorentino è sempre presente, anche se qui Simone sembra tendere a un superamento di quell'influsso, verso una risoluzione pittorica più spontanea e personale. Tuttavia, oltre al colorismo acceso, tracce che possono ricordare il grande toscano ve ne sono e non poche: anzitutto l'intelligente uso delle rette che, come si è visto nella Cena, sostengono l'attenta e ben meditata costruzione delle figure oltre alla modellazione sfaccettata, geometrica di certi panneggi e alle campiture di colore; e poi si potrebbe accennare, volendo scendere anche in dettagli minimi, alle dita dei piedi disposte a ventaglio o all'accentuata evidenziatura delle vertebre nel primo personaggio a sinistra e in uno dei ladroni., che ricorda immediatamente la schiena nuda della celebre "Deposizione" di Volterra. Nel complesso la pittura è condotta con pennellate sciolte, dal tocco pieno e succoso pur nella precisa definizione delle forme. Solidamente disegnate e ben atteggiare le figure; le vesti hanno pieghe che cadono con movimenti spigliati e ampi. Al rapido susseguirsi dei personaggi e delle situazioni della vicenda si accompagna il ritmo serrato delle masse luminose, intercalato dai modulati passaggi delle penombre, che in primo piano ricoprono di uno strato denso il suolo, le gambe, il braccio della croce, il mantello e la veste del Cristo per farsi leggere e trasparenti



Durezza e disprezzo caratterizzano il volto dell'aguzzino (sanguigna).

più sopra, dove in ampie zone assorbono le figure intermedie e lontane, ne smorzano la vivacità delle tinte, creando così, in una più realistica (rispetto alla Cena) resa della prospettiva aerea, la profondità. Le ombre portate battono grevi e sempre con esasperata lunghezza. Meglio sfumate quelle sul terreno; dure e nettissime invece quelle che cadono sul legno della croce, sulla veste e sul mantello verde del Cristo.

Eppure, nonostante lo sforzo di compensazione dovuto al sapiente gioco chiaroscurale, la composizione, nell'insieme tagliente e spigoloso, non riesce a sottrarsi del tutto ad una certa piattezza. Il distacco tra le figure in primo pia-



L'aguzzino che strattona il Cristo caduto (acquerello).





Panneggio della veste del Cristo (studio a sanguigna).

no non è ancora ben raggiunto. Alcune sono a ridosso di altre: i due ladroni sembrano entrambi sullo stesso livello e certe braccia, in cui fortemente è evidenziata la muscolatura, si direbbero ciò nonostante ritagliate più che tornite, prive cioè di quell'ombreggio sfumato necessario per rendere il volume e lo stacco. Il cavallo del vessillifero, di un grigio chiarissimo, si staglia netto su quello

□

L'ULTIMA CENA
Sarnano
Pinacoteca Comunale.



Tela di cm 170 x cm 253, restaurata di recente e ritornata nella sede attuale nel 1999. Al tempo in cui fu condotto questo studio la tela si presentava afflosciata in più punti, con stacchi di colore, bolle e imbratti specie nella parte inferiore. I colori erano lievemente velati da polvere e fumo.

E' presumibile che il quadro abbia subito diversi spostamenti prima dell'attuale collocazione se la Guida Touring del 1937 lo cita nella chiesa di San Francesco a Sarnano e gli attuali amministratori della Pinacoteca lo dicono proveniente dalla chiesa di Santa Chiara. Come ho già accennato nell'introduzione, il dipinto è purtroppo gravemente danneggiato da uno sciagurato intervento causato dalla perdita del lato sinistro del quadro, intervento che ne ha stravolto l'assetto originario, lasciando intatto, di mano di Simone, soltanto una parte, anche se considerevole. Si potrebbe supporre che la ragione di questa manomissione sia da ricercare proprio in una collocazione diversa da quella originale, per cui vi sia stata la necessità di ridurne il formato. Comunque ora l'opera appare mutila e rifatta in gran parte, e non è neppure da escludere la possibilità di un incidente sopravvenuto nel corso del tempo (potrebbe essersi trattato di un principio di incendio o di uno sfondamento irrimediabile della tela) che ne ha guastato il lato a sinistra. Qualsiasi cosa sia accaduta la tela risulta tagliata in senso verticale e "aggiustata" alla meno peggio (e peggio non si sarebbe potuto) nella dimensione in cui ora noi la vediamo, con ridipinture di mediocre qualità. Una prova evidente del taglio è data dall'atteggiamento del primo apostolo in alto a sinistra che ora volge lo sguardo al di là del margine





Così si presentava il dipinto prima del restauro del 1999.

