

Giorgio Radice

DUE CAPOLAVORI
DI SIMONE DE MAGISTRIS
NELLA COLLEGIATA
DI SAN GINESIO

L'Ultima Cena
La Salita al Calvario

(Illustrati con disegni dell'autore)

Comune di San Ginesio

Si ringrazia per la cortese partecipazione
la Parrocchia della SS. Annunziata - San Ginesio
e l'Impresa Edile Fracassa Rinaldo s.r.l. - Teramo

© 2007, Giorgio Italo Radice
italo@giorgioradice.eu

Edizione a cura del Comune di San Ginesio (MC)
www.sanginesio.sinp.net

Foto di Albo Tardella



L'ultima Cena.



La salita al Calvario.

L'ULTIMA CENA

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.

La composizione

È 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 nella quasi disperata impresa di accomodarli tutti 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 le figure si sovrappongono e la scena si chiude bruscamente, tagliata dal margine che sembra calare su di essa con l'inesorabilità di una lama. L'ordine compositivo che il quadro presenta alla destra decisamente viene a mancare sul lato opposto, come se l'Autore non ne avesse ben calcolato lo sviluppo. Lato pure caratterizzato, oltre che dall'accalcamento dei commensali, 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, ammonticchiati gli uni sugli altri – anche per lasciare spazio all'agnello arrostito – 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 che i due astanti alle spalle del Cristo assumono la loro giusta funzione 'equilibratrice', oltre che per interrompere il monotono allineamento delle figure sedute. D'altro canto, non si può neppure escludere la tendenza di Simone a conservare ciò nonostante una impostazione centrica nel suo lavoro, quasi che egli – pur nell'esigenza della rottura della simmetria – non riuscisse a sottrarsi del tutto a questa consuetudine che ancora sopravviveva in lui come riverbero rinascimentale. È vero che il Cristo è collocato sul lato destro ma, come considerare 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.

Difficile è poi dire se De Magistris considerasse la prospettiva una scienza oppure no, dal momento che egli ne fa un uso disinvolto, secondo le necessità, senza eccessive preoccupazioni per le sue leggi rigorose, come risulta in modo evidente dall'osservazione di questa *Cena ginesina*. Senza dilungarmi in inutili pedanterie, cito come esempio lo sgabello sul quale è seduto il Giuda 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. Per altro verso anche le figure in secondo piano in alcune sue composizioni a volte non scorciano rispetto a quelle in primo piano. Per allontanarle Simone non sempre le rimpicciolisce, non sempre le posiziona dietro a quelle più vicine all'osservatore, ma semplicemente, come nel nostro caso, utilizzando un procedimento arcaico, le colloca più in alto mantenendo pressoché identiche le dimensioni.

La pittura

La qualità del suo lavoro non esce di certo sminuita dall'inesatto tirar di prospettiva e la pittura di questa *Cena* appare solida e rigorosa, di un'asciuttezza ricercata ed elegante, riconducibile, a mio modesto avviso, a influssi manieristici toscani, a quegli incantamenti della 'maniera bella' che per Simone, molto sensibile alle varie tendenze del suo

tempo, dovevano essere ancora un valido modello; ma non quella capricciosa e rigonfia – alla Vasari, per intenderci – bensì a quella di un Pontormo o alle linee e ai colori di un Rosso Fiorentino quali si ritrovano in quel suo capolavoro che è la “Deposizione” di Volterra. (E ciò senza voler escludere echi di natura lagunare – che per affinità culturali talvolta lo accostano al Greco – e una cert’aria oltremontana che da sempre spira sulle opere del Caldarolese.) De Magistris dovrebbe aver visto direttamente, oltre alle stampe, la “Deposizione” del pittore toscano in uno dei suoi possibili viaggi formativi e questo probabilmente poco prima che egli si dedicasse ai dipinti della Cappella del Crocifisso. Lo evidenziano lo sfarzo coloristico con cui si infiamma di nuova luce la sua tavolozza, già soggiogata dal colorismo veneto ma spesso intrisa di tonalità cinerine, e il costruito svolgimento del disegno, la campita stesura del colore oltre al ruolo delle rette (evidenti nelle sue tipiche ‘spigolosità’, ma qui utilizzate con un intendimento più vasto), ruolo primario nel rendere l’astratta e prismatica sfaccettatura delle forme, nello scheggiarle; forme che nella interpretazione di Simone sembrano talvolta spingersi oltre il proprio tempo, travalicarlo fino a diventare delle incredibili anticipazioni di pittura novecentesca: si veda in particolare le figure del Giuda, del San Giovanni e del Cristo. (Questa tendenza all’astrazione si accentuerà nell’“Ultima Cena” di Sarnano.)

Da 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, irreal, simile a quella di un flash. I volumi, per lo più raccolti entro forme nitide e meditate, si saldano 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 coloristici, incastrate l’una



Doppio studio del volto del Gesù (carboncino).

nell'altra come gli elementi 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 ocre, 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 a sinistra, alle spalle del Giuda), per una 'stranezza', necessaria però all'effetto chiaroscurale 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 tuttavia 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 non è però valida per i tovaglioli, che rimangono invece chiari, in ossequio alla giusta provenienza della luce. Sulla falda plumbea della tovaglia le linee delle pieghe vi si imprimono con una squadrettatura rimarcata e precisa che è anch'essa parte – a ben vedere – di quell'intendimento geometrico basato sulla retta che è, come una esigenza di ordine, una costante nell'opera. E ne ritroviamo evidenti segni principalmente nel secco bordo laterale del tavolo e nello spigolo, nella rigorosa costruzione delle già accennate figure del Giuda e del Cristo, nella rigida disposizione del

tronco e della gamba del San Giovanni, nonché nel lembo della sua veste gialla, perfettamente perpendicolare al pavimento. Che dire poi del sedile sul quale il santo è seduto? Non è certamente una sedia né uno sgabello: da quel che se ne intravede lo si direbbe piuttosto un cubo o un parallelepipedo – un'altra stranezza – costruito a rigor di riga e squadra.

La luce getta ombre nette, meticolose, che si delineano precise: grigie quelle degli oggetti sulla tavola; nere quelle che cadono sul pavimento e allungate a dismisura, trascinate fin dentro le penombre sotto la tavola ai piedi degli apostoli. L'ombra cupa del Giuda si abbatte sul lembo della tovaglia come una presenza corposa e inquietante.

La plasticità dei volti è resa con un chiaroscuro asciutto, compensato dalle chiazze luminose che si dipanano sulla sequenza di colli, fronti, calvizie. Oscuro il profilo del Giuda, quasi un controluce. Morbide e vivacemente atteggiare in movimenti sciolti ed eleganti le mani di tutti i conviviali: pare abbiano un linguaggio proprio di partecipazione alla vicenda, espressivo e sottilmente allusivo. Pochi e scarni gli elementi di fantasia e gli 'abbellimenti' che Simone aggiunge alla sua *Cena* per ambientarla e movimentarla (quanto lontana dalle burrascose interpretazioni di un Tintoretto, di un Veronese!...): oltre ai due astanti già accennati, soltanto un famelico cagnetto (quasi obbligatorio simbolo di fedeltà) dal pelo bianco e bruno in atteggiamento supplichevole di un boccone e un gatto grigio (idem come demoniaco) che nell'ombra ai piedi del Giuda sta per addentare il suo osso. Molto realistico e del tutto attinente alla vicenda è l'agnello arrostito, troneggiante sul grande piatto di portata, dove, grazie alla minuziosa descrizione, è possibile distinguere un cosciotto, delle costole e altri pezzi di carne frammisti a erbe amare. A dire il vero tutta questa succulenza e abbondanza, più che al simbolo rituale, fanno pensare alla generosa e invitante cucina marchigiana.

Su questo punto mi permetterei di soffermarmi a considerare le gustate attenzioni di Simone per i cibi, le quali fanno intendere sì a una resa veristica del soggetto, ma anche rimandano a una visione – come dire? – più assaporata, più gastronomica della mensa, e in questo senso forse meglio che non l'intendesse un Caravaggio, in quegli anni già operante a Roma e in atto di travolgere la distinzione tra 'natura superiore' e 'natura inferiore' cara al Rinascimento. (E per associazione di soggetti penso all'anatra arrosto posata sulla tavola della "Cena in Emmaus" di Londra, seminasosta dallo splendido cestino di frutta.) Nel nostro caso l'agnello pasquale ha una sua innegabile natura veridica con in più quel grado di appetibilità, quel tocco di succulenza, di schietta fragranza di cucina che fa sì che si possano considerare le tavole imbandite di De Magistris, certamente umili se raffrontate con quelle del maestro lombardo, ma dotate di un sapore di vissuto più proprio, ancorché prive di ricercati decorativismi.

Del tutto mancanti invece calici, brocche, bevande; eppure è noto quanto il vino, oltre al pane azimo, sia di importanza basilare nell'Ultima Cena, poichè proprio in quell'occasione viene istituita l'Eucaristia. Una banale dimenticanza? Niente affatto. Piuttosto, una precisazione. De Magistris mostra di conoscere bene la procedura della celebrazione pasquale ebraica. Egli sa che in quel rito il vino faceva la sua apparizione in tavola, portato da inservienti, di volta in volta in quattro momenti diversi dello svolgimento della festa e in un'unica coppa, dalla quale tutti bevevano. Perciò egli raffigura la sua *Cena* nel lasso di tempo che intercorre tra la prima e la seconda coppa. È infatti durante la presenza di questa seconda coppa che l'agnello veniva consumato e lì, come vediamo, è ancora intatto, appena portato in tavola. Anche la *Cena* di Sarnano è raffigurata con lo stesso criterio. (Una analogia interpretazione è pure riscontrabile nell'"Ultima Cena" del Cerano.)



Analisi strutturale della figura del Gesù, dove è evidenziata la rigorosa costruzione geometrizzante (penna).

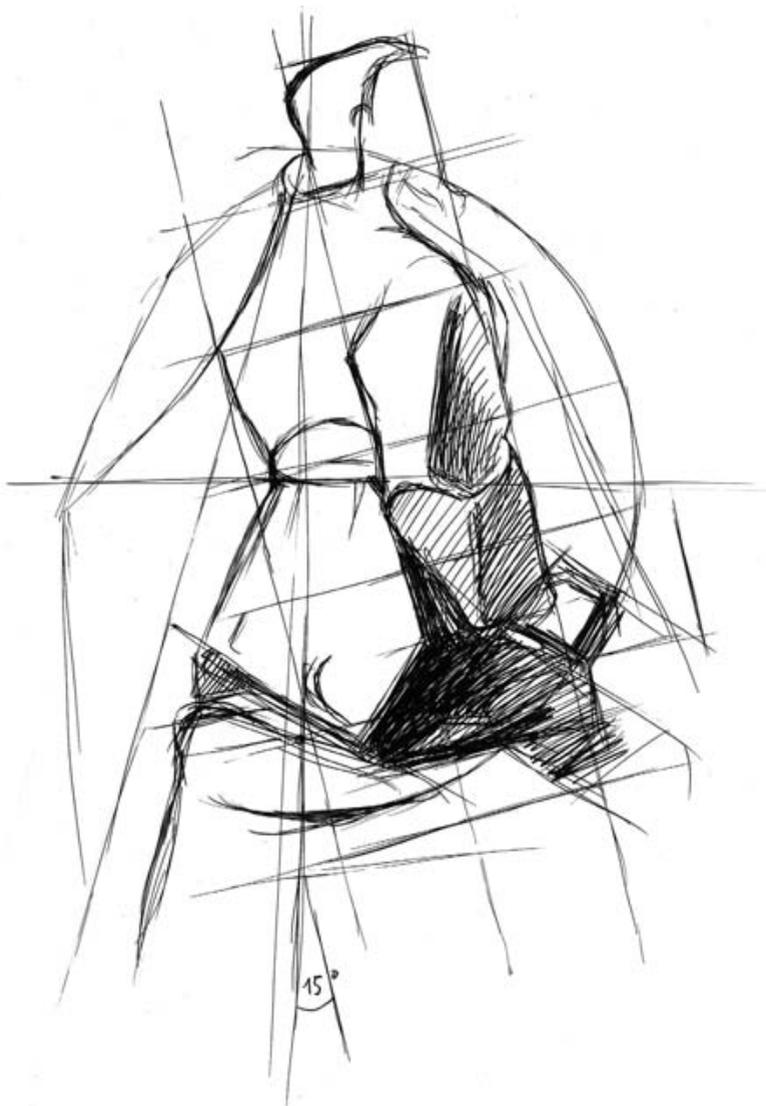
Il soggetto

Avvolti da una leggera penombra i due personaggi in terzo piano, ritti e immobili, osservano con attenzione i commensali, commentando tra loro. Al primo, un po' altezzoso, con turbante bianco e lunga barba scura, si rivolge l'altro, più giovane, che guarda di sottocchi e con fare apprensivo quanto sta avvenendo. A queste figure 'equilibratrici' al fine della composizione si potrebbe anche riconoscere un loro carattere storico (è subito evidente che non si tratta di due inserienti), un significato preciso inerente al racconto, rintracciabile in una antichissima tradizione che vorrebbe il cenacolo nella casa di Marco. Quindi il giovane dalla giubba vermiglia potrebbe essere proprio il futuro evangelista, più tardi partecipe di una simpatica scaramuccia nel Gethsemani e ora preoccupato testimone della festa; l'altro, l'anziano, il padre di questi e cioè l'effettivo padrone di casa.

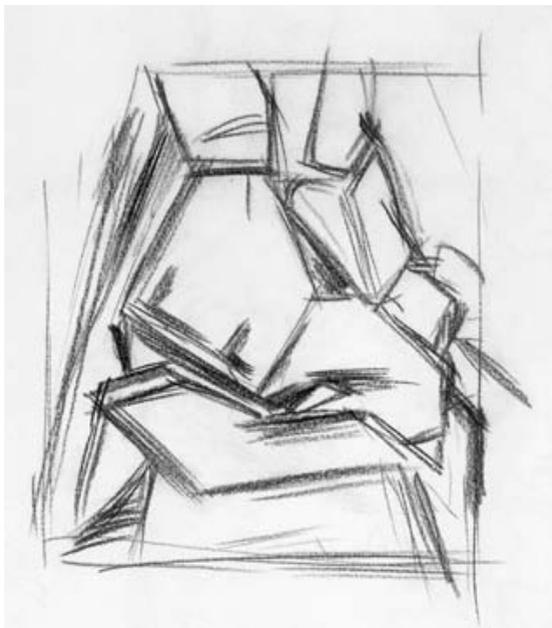
Da quell'oscurità piatta e vuota, priva di riferimenti architettonici, uno spazio indefinito immerso nell'ombra serale, la scena spicca in tutta la sua nitida evidenza. Il rapporto tra la vivida luce che la illumina e l'oscurità dello sfondo lo si potrebbe intendere come la raffigurazione antitetica delle tenebre con il luminoso nuovo giorno della Rivelazione, colto però qui in un momento supremo e drammatico del suo affermarsi: il momento in cui si parla di un traditore. La festa è colpita nel suo spirito. Quell'adunanza, intimamente affettuosa e lieta ora è scossa da turbamento. Nel cenacolo si diffonde il sospetto, gli sguardi s'incrociano, ognuno è autorizzato a dubitare dell'altro. Si respira la sensazione che qualcosa di sconvolgente stia per accadere, senza peraltro che i convitati possano intuirne la portata; e il volto di Gesù, chiuso nella sua enigmatica bellezza, non li rassicura. Solo la figura del Giuda ne è investita pienamente. Gli altri apostoli si interrogano sgomenti o sorpresi, ma del tutto ignari. Sono

per lui infatti le parole che il maestro ha appena pronunciato, soltanto per lui hanno un valore scoperto, un senso. Vagamente luciferino, con quei ciuffi neri che gli si allungano sulla fronte a mo' di puntute cornine, oscuro e imbruttito da un bitorzolo che gli si rigonfia tra l'occhio e l'orecchio, con la barba protesa arrogantemente in avanti, Giuda siede beffardo e altero di fronte al Cristo, in una posizione di spicco. Egli è il protagonista negativo della Passione. È colto nel momento in cui, pronunciata la domanda «Son forse io, Signore?» (si indica con la mano sinistra sul petto), sta per lasciare il cenacolo, per mettere in atto la fase ultima del suo progetto, in questo quasi incitato dalla risposta che gli giunge: «Quello che devi fare, fallo presto». Egli è convinto della giustezza del suo operato. La sua è una sfida. L'uomo che gli siede di fronte, pallido, dalle fattezze delicate, quasi femminee, è potente. Occorre forzargli la mano. La dominazione straniera è insopportabile. È vero, egli non disprezza il denaro, anzi se ne sa servire con oculatezza e anche per questo gli è stato affidato l'incarico di amministrare i modesti beni della compagnia. La sua mano regge saldamente la borsa con il prezzo della denuncia, ma, cosa sono trenta monete d'argento se in quella somma è racchiusa la potenzialità di un evento straordinario in cui finalmente si vedrà apparire la gloria di Dio e il suo regno, come il maestro ha promesso?

In fondo, Giuda ha fede, il suo è un progetto di fede, ed è per questa ragione che la sua coscienza non regge agli eventi che seguiranno. Si dirà che il suo peccato non fu tanto il tradimento quanto il non aver invocato perdono. S'impicca sopraffatto dai rimorsi nel vedere franato il suo sventato e ingenuo disegno, nel vedere il pur amato maestro soccombere sotto i suoi nemici. Gli altri discepoli vivono il loro dramma di ignari seppure sconvolti; s'interrogano e suggeriscono senza capire appieno la gravità della situazione (e non capiranno neppure più tardi quando, nell'Orto, vinti dalla stanchezza si addormenteranno). Solo Giovanni è assente, non



Analisi strutturale della figura del Giuda (penna). Pagina a destra: testa in profilo (penna). Sotto: particolare della stessa figura in cui alcune forme delimitate da rette sembrano preludere a moderni stili pittorici (carboncino). E nel colore è interessante notare l'evidente accostamento dei complementari: il rosso del mantello con il verde dell'abito.



partecipe dell'intensa emozione che sconvolge l'adunanza: chino sulla tavola, il volto nascosto dalle mani si direbbe un'entità a sé stante, rapita dal sonno.¹

Mentre gli altri apostoli, stupiti, commentano, Pietro, addolorato e con le mani sul petto, si rivolge direttamente al Cristo. Leggermente reclino verso il maestro, il suo volto è segnato di preoccupata incredulità. Chiede timidamente una risposta che lo rassicuri: non sarà lui il traditore, lui che darebbe la vita per il suo rabbi? I suoi occhi imploranti lo fissano intensamente; fissano quel volto disteso, luminoso e bello, incorniciato da capelli e barba chiari, dallo sguardo abbassato², dall'espressione dolce e appena velata di tristezza. Da poco si è spenta su quelle labbra rosee la risposta affermativa a Giuda. Resta l'incomprensibilità per le parole gravi e inattese pronunciate poco prima.

Tre apostoli 'solitari' (così li definirei poiché esulano da quelli che colloquiano tra loro – oltre il San Giovanni, s'intende –) osservano, muti e apprensivi gli accadimenti. Solo gli occhi, in un'intensa tessitura di sguardi, esprimono l'intimo tumulto dei loro pensieri. Quegli sguardi fissi e interroganti, cristallizzati dalla sorpresa, non riescono infatti a nascondere

¹ L'immagine del San Giovanni dormiente è una mera invenzione degli artisti, una interpretazione di fantasia e se vogliamo anche erronea, dovuta al passo del Vangelo omonimo, in cui si dice: "Stava uno dei discepoli, quello da Gesù prediletto, posato nel seno di lui". Gesù infatti – e occorre considerare che quei convitati, come scrive il Ricciotti nella sua "Vita di Gesù", erano sdraiati su divani disposti radialmente attorno alla tavola uno accanto all'altro e non seduti – gli volgeva il petto. Per questa posizione si diceva "adagiato nel seno", espressione riportata dal Vangelo a cui gli artisti hanno dato due interpretazioni diverse: alcuni raffigurando Giovanni dormiente con la testa posata sul petto di Gesù; altri, anche in una posizione diversa, comunque addormentato, giudicando tale atto se non dovuto al sonno, come nel nostro caso. In realtà il discepolo prediletto è ben sveglio, se è a lui che Pietro si rivolge chiedendogli: «Di chi parla?»

² Il volto del Cristo è sempre, per quanto io conosca, raffigurato da De Magistris con le palpebre abbassate. Coscienza di non poter esplorare il mistero di quegli occhi e di conseguenza di non saper giungere col pennello a quello sguardo divino?

l'ombra d'ansia e di velata inquietudine che li pervade. Personaggi che a tutta prima si potrebbero considerare quasi marginali, ma a ben osservare non lo sono affatto, anzi, forse più degli altri ci comunicano i profondi significati religiosi che Simone ha voluto infondere all'opera.

Essi osservano pensosi. E sono tre finestre aperte sul Mistero che in quell'ora si sta manifestando e di cui quegli apostoli che guardano sono l'esempio e la personificazione del vedere senza capire. Il Mistero è per sua natura incomprendibile, ma luminoso, non oscuro; contemplabile in piena luce. I loro sguardi si perdono in esso anche se umanamente vorrebbero essere gratificati di una risposta rassicurante. Per il credente, dunque, queste figure affacciate sulla soglia che separa l'esperienza umana dal manifestarsi del disegno divino, dovrebbero assumere il significato della fede più pura, essere delle pause di riflessione per meditare sulla propria condizione di fedele e quindi trarre insegnamenti.

Il primo di questi apostoli, semicalvo e paffuto, tagliato a mezzo dal margine a sinistra (e decisamente più piccolo rispetto alle altre figure), fissa intensamente il Cristo. Il suo aspetto è volgare (a indicare anche la diversa provenienza sociale dei seguaci del Nazareno): un volto semplice, di uomo comune, non idealizzato; né valgono a ingentilirlo la barba e i bruni baffi spioventi. Ma quel suo sguardo apprensivo e colmo d'ansia rivolto al maestro, in cui si legge l'appello per il soccorso di una parola chiarificatrice, nel presentimento che qualcosa di sconvolgente stia per accadere, lo nobilita, ne fa, nel tessuto narrativo dell'opera, un personaggio di primaria importanza, nonostante la sua marginale collocazione.

Il secondo, ingrigitto per l'età, con la veste scarlatta, il gomito appoggiato sul tavolo (terzo in alto, da sinistra), lancia un'occhiata timorosa al Giuda, preoccupato per l'atteggiamento da costui assunto dinanzi a Gesù e che non riesce a comprendere. Infine, un poco discosto dietro agli altri, ma



San Pietro si rivolge a Gesù con sguardo umile e interrogativo (matita e acquerello).

in posizione centrale, avvolto nel mantello rosa, con la lunga barba grigia fluente sul petto, l'apostolo in ascolto, forse Andrea, il fratello di Pietro (che a San Ginesio gode di particolare venerazione). Stupito e perplesso per il risvolto drammatico che gli avvenimenti stanno assumendo, segue con attenzione le parole di Gesù e quelle che il vecchio pescatore gli sta rivolgendo.

A conclusione del suo lavoro Simone appone la firma e la data su un pezzetto di carta che appare fissato con due gocce di ceralacca allo sgabello del Giuda. Un rettangolino di carta piegata e ridistesa in cui si legge il nome, la sua origine caldarolese, la qualifica (pittore e scultore) e la data: 1598. Come tanti altri maestri prima di lui, Simone ricorre a questo simpatico inganno ottico, visibile peraltro anche in sue opere precedenti. Questo direi però che è da lui gustato in modo particolare. Egli qui ne ricava un pezzo di bravura di notevole impronta, lottesco-caravaggesca si potrebbe dire, in cui sembra compiacersi più che altrove delle sue capacità imitative nel rendere l'illusione di quell'oggetto, e come se esso fosse 'realmente' lì, fissato sulla tela stessa più che sullo sgabello.

LA SALITA AL CALVARIO

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.¹

Opera intensa di pregnanze umane e religiose 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, sostenuta 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 rumoreggiare di

¹ Per quanto riguarda l'ordine di esecuzione dei due quadri, ritengo che De Magistris avesse rispettato la cronologia dei fatti evangelici, dipingendo perciò prima la *Cena* e poi la *Salita*, anche se la firma, che appare solo nel primo quadro, potrebbe far pensare il contrario. La mia convinzione si basa sulla qualità della pittura, che nella *Salita* denota uno sviluppo ulteriore verso una maggiore scioltezza e personalità di linguaggio di quelle alte mete già raggiunte nella *Cena*. Del resto, l'intera opera pittorica di Simone per la Cappella comprendeva anche il bellissimo "Crocifisso tra la Madonna e San Giovanni", dipinto ora visibile nella navata sinistra della Collegiata.

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 fragoroso che muove inesorabilmente verso la sua atroce conclusione.

La composizione

È 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 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, da destra verso sinistra e in lieve curva procede l'incalzante movimento della raffigurazione.¹

La pittura

Bellissimi il luogo e l'ora in cui è rappresentato l'evento, un'ora che Simone si direbbe allunghi dilatandola nello spa-

¹ Non è da escludere che De Magistris, per questa sua composizione, abbia ricevuto degli spunti dalla "Salita al Calvario" del Cosci (affresco in Santa Prassede a Roma). Vi sono delle indubbie affinità. Ritengo tuttavia quella del nostro Autore ben più intensa e drammaticamente espressiva.



Studio del Cristo caduto (acquerello).

zio visivo – 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 ritengo sia sempre presente: per il colorismo acceso, l’intelligente uso delle rette che sostengono l’attenta e ben meditata costruzione delle figure e la sfaccettatura di certi panneggi, anche se qui Simone sembra tendere a un superamento di quell’influsso, verso soluzioni più spontanee e personali. Nel complesso la pittura è condotta con pennellate sciolte, dal tocco pieno e succoso pur nella precisa definizione delle forme. Solidamente disegnate e ben atteggiate le figure; le vesti hanno pieghe raccolte o 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, parte del mantello e della veste del Gesù per farsi lievi e più trasparenti nelle lontananze, dove in ampie zone brune assorbono le figure intermedie e in ultimo piano, ne smorzano la vivacità delle tinte, creando in tal modo, con una efficace resa della prospettiva aerea, la profondità. Le ombre portate battono gravi e sempre con esasperata lunghezza. Meglio sfumate quelle sul terreno; dure e nettissime quelle che cadono sul legno della croce, sulla veste e sul mantello verde del Cristo. Non ben riuscito, mi sembra, quella sorta di cangiantismo



Volto del Gesù sofferente (penna).

osservabile sul risvolto bianco del copricapo del personaggio in lunga barba nera, fermo accanto all'alabardiere: delle pennellate gialle date con poca convinzione sulla parte in maggior luce, forse per sottolineare la vivace battuta dei raggi solari.

Eppure, nonostante lo sforzo di compensazione dovuto al sapiente gioco chiaroscurale e alle figure che in ultimo piano scorciano bene, la composizione, nell'insieme non riesce a sottrarsi del tutto ad una certa piattezza. Il distacco tra i personaggi in primo piano non è ancora ben raggiunto. Alcuni sono a ridosso di altri: i due ladroni sembrano entrambi sullo stesso livello; le mani del primo paiono sfiorare il braccio dello sgherro (invece c'è una certa distanza tra i due) e alcune braccia, in cui fortemente è evidenziata la muscolatura, si direbbero ciò nonostante ritagliate più che tornite, prive cioè di quello sfumato necessario per rendere il volume e lo stacco. Il cavallo del vessillifero, di un grigio chiarissimo, si staglia netto su quello nero che gli sta a fianco con un profilo un po' crudo e ingessato.

Di tutt'altra natura il vessillo dalle cocche infiocchettate sventolante sopra le teste dei cavalieri. È una nota luminosa rosa-lilla che diffonde chiarezza a tutto il quadro. La luce vi batte viva e gagliarda come il vento che lo agita; ne modella la forma in un contrappunto di ombre lievi facendolo risaltare dalla zona scura dello sfondo con uno stacco deciso e vibrante. Un oggetto, ma di primaria importanza nella resa luministica e cromatica dell'insieme, e dipinto come meglio il Rosso o il Pontormo non avrebbero potuto fare.

Il soggetto

In testa al doloroso corteo, preceduti da un gruppetto di armati dei quali si scorge la massa oscura degli elmi e il baluginio delle picche, due maggiorenti riccamente abbigliati (forse dei sinedriti?) incedono senza mostrare alcuna fretta,

come per una passeggiata, tranquillamente discorrendo tra loro e del tutto indifferenti a quanto sta accadendo alle loro spalle. Di schiena il primo: l'ampia scollatura della lunga veste vermiglia, elegantemente annodata in vita, gli lascia scoperte le deboli spallucce cadenti e piuttosto femminili. Anche la sua veste ha un taglio leggiadro e non propriamente virile, sulla quale spicca, per contrasto, la pesante sciabola dall'impugnatura dorata e in guaina nera che gli scende sul fianco. In lieve scorcio il secondo, con indosso un mantello verde cupo e in testa il copricapo a cono di velluto rosso. Sul suo volto, dai tratti fortemente scavati, si può leggere la ferma convinzione della bontà del suo operato, delle decisioni prese e la soddisfatta certezza, dettata da una coscienza libera dai rimorsi, di agire comunque bene e per il bene di tutti.

Dietro di loro, a breve distanza, uno sgherro con in testa una specie di chepì dall'ampia visiera, con una fune trascina i ladroni al supplizio. I due lo seguono docili, rassegnati e pensosi, ma egli regge saldamente quel cappio quasi temesse una loro fuga da un momento all'altro. Guarda di traverso e mostra i denti in un ghigno feroce e idiota. Si direbbe compiaciuto, come se quei reprobì rappresentassero una sua preda personale, e forse lo diverte il pensiero, da manigoldo qual è, che di là a poco quei due penderanno da una croce. Sembra quasi che in quel momento ne stia prefigurando l'esecuzione. «C'è un ghigno comico in tutte le cose orribili» dice Gassman nel suo "Ulisse e la balena bianca". Una verità che in questo caso trova la sua raffigurata conferma.

I ladroni, curvi, con le mani legate dietro la schiena, avanzano affiancati come una coppia di buoi al giogo. Sembrano gravati da un peso; di fatto nulla di visibile opprime quelle loro schiene larghe e piatte. Avviliti e oppressi dallo scoramento nel considerare il loro tutt'altro che benevolo destino di malfattori, essi camminano curvati dal peso della propria coscienza, che in quel momento si sta

rivelando per entrambi insopportabile. Per l'uno, compunto, con lo sguardo abbassato e il volto che sembra ripiegarsi sulla spalla, è il senso della colpa, il rimorso per le azioni compiute e il conseguente pentimento: e dunque egli è il buon ladrone; per l'altro, dai capelli arruffati trattiene con un fazzoletto bianco, è il timore della morte atroce che lo attende ed è ciò che gli si legge in quello sguardo angosciato, smarrito nell'abisso della paura.

È forse per spezzare la monotonia cromatica del già ripetitivo accostamento delle schiene che Simone dà un'intonazione diversa all'incarnato dei due? Non saprei trovare altra spiegazione a questa differenza per cui la pelle del primo è bianchissima, 'svedese' direi, e quella dell'altro, scura, decisamente mediterranea.

Il corteo è rallentato e parte di esso è interrotto per una sosta. Il Nazareno, colui che il procuratore romano ha definito re dei giudei, è a terra, in ginocchio, accasciato nella sua ultima caduta, sopraffatto dalla fatica. Nel suo lento franare al suolo, abbraccia la pesante croce con un gesto che pare di tenerezza; il corpo, in muto abbandono, sembra reclinarsi lievemente verso lo strumento di morte come per cercarvi un momentaneo sollievo e la mano, quella mano delicata che lungamente aveva sorretto il peso, ora cede, stanca, la presa scivolando lentamente verso il basso. Sul volto esangue e giallastro, soffuso di pacata rassegnazione e illuminato da una forza interiore che lo fa apparire, nonostante tutto, sereno, si può leggere la sofferenza per la violenza vile di cui è fatto oggetto. Gli occhi languenti abbassati in uno sguardo inerme, gli zigomi e le labbra enfi per le percosse ricevute e la bocca, da cui esala un faticoso sospiro, sigillata da una smorfia di dolore. Ora quelle spalle, quelle braccia, quelle mani nobili e sottili, sottoposte a un peso intollerabile anche per muscoli ben più robusti, hanno compiuto l'ultimo sforzo: non è possibile chiedere di più a quel condannato che non riesce ad alzarsi da terra. Deve intervenire il Cireneo.



Lo sgberro in atto di strattonare il Cristo caduto (penna).

Dal tumulto della turba rumorosa che sopraggiunge e attornia il Nazareno, questi si direbbe quasi separato e come protetto entro una nicchia densa di penombre, resa con tonalità spente e oscure, delimitata dalla pesante geometria della croce. Il pensiero religioso misto all'intensità emotiva della narrazione suggerisce qui a Simone una soluzione pittorica di coinvolgente funzione mistica, per cui, alla figura del Crocifiggendo, egli riserva uno spazio proprio, un ambito spirituale del quadro in cui le penombre predispongono al raccoglimento e dal quale emerge – quasi un'apparizione – l'immagine sacra del Cristo avvolta dalla tunica purpurea, contornata dalla tonalità cupa del mantello. Un luogo 'al di qua', dove la compassione per il patimento umano di cui quella figura reclinata è oggetto, si fonde con la visione della divinità. Di là l'efferatezza degli aguzzini, il clamore della folla, le imprecazioni dei soldati; di qua l'occhio semplice della fede, la meditazione, il muto colloquio della preghiera.

Ma la cruda logica della condanna non si ferma, la sua spietata conclusione vuole che il corteo debba proseguire per giungere alla meta. Gli aguzzini incrudeliscono brutalmente. L'ambito spirituale del raccoglimento, come da un duro richiamo alla realtà, è drammaticamente violato e oltraggiato dal piede di uno sgherro in lunga veste gialla che, nello sforzo di rimuovere la croce, fa leva sul fianco del Cristo inginocchiato appoggiandosi pesantemente. Egli dovrebbe alleviare la fatica al condannato per superare l'ostacolo e poter continuare il cammino, ma nel contempo infierisce con disprezzo e umiliazione: con le braccia aiuta, ma con il piede colpisce. Si vede come il suo sia un gesto dettato da bieco rancore. Egli è il servo seccato e infastidito, insofferente per qualsiasi incombenza che esuli sia pur minimamente dai suoi precisi compiti ed ora quel reprobato, con le sue continue cadute, gli sta arrecando tanta noia e fatica! L'occhiateccia torva che gli lancia non lascia dubbi sui suoi sentimenti, e il gesto di spregio è quello del vile, della canaglia che si sente



Il volto dello sgherro è improntato a durezza e disprezzo (carboncino).

protetto da un miserevole insignificante grado d'autorità, ritenendosi per questo autorizzato a sfogare la sua ira sugli sventurati, pronto a strisciare poi dinanzi ai potenti.

La vittima è sollecitata ad alzarsi per riprendere il cammino anche da un altro sgherro che le sta davanti e la stratonna con una fune. Costui si erge imponente, in tutta la posanza di uomo robusto nel pieno delle forze, muscoloso, dalle gambe nude saldamente piantate a terra. Nello sforzo di stratonare la vittima, le divarica, punta i piedi, rovescia il busto all'indietro, tende i muscoli dei polpacci e degli avambracci e le vene del collo gli si gonfiano. Nessuna traccia di pietà, nessuna emozione è possibile leggergli in quel volto dai tratti acutamente penetrati: il volto arcigno, duro e impassibile di colui che tra le atrocità è di casa. Ringhia contro il condannato con una bocca amara e sprezzante dalla quale – è facile intuire – è appena sibilata una raffica di imprecazioni.

Una figura mirabile questa, fortemente eloquente e stupendamente atteggiata: è il secondo punto focale del quadro dopo il Cristo. Figura che ritengo degna di reggere il confronto con quella ben più celebre del personaggio che si difende dalle sferzate nella "Cacciata dei mercanti" del Greco – e un po' la ricorda.

La dialettica della crudeltà e delle sue corrispondenti conseguenze viene condotta da Simone con magistrale e sensibile regia. Alla brutalità cieca degli aguzzini che colpiscono, la vittima, stremata, si affida ora all'aiuto che gli proviene dalle robuste braccia del Cireneo, ed è sulla figura di quest'uomo, sul suo viso pacato e mite di onesto lavoratore che il perverso meccanismo della ferocia si placa, anzi si spegne. Il Cireneo, incorniciato dai bracci della croce, non appare passivo bensì pietosamente partecipe. Egli è conscio del compito che gli è toccato e, d'altra parte, quello non è il momento di pensare né di recriminare: quello è il momento di agire. All'ordine non ci si può sottrarre, ma più impellente è la



Il "cavaliere nero" (carboncino).

necessità di soccorrere. Eccolo dunque, chinato, abbrancare la pesante croce che dovrà portare poi fino al Calvario con gesto risoluto e non privo di solennità; un movimento semplice e preciso, come quello di un braccio meccanico.

Poco discosto, il personaggio in giubba gialla e dalla folta e lunga barba nera (forse una guardia del Tempio: con la mano destra regge un bastone posato a terra), si volge per osservare l'interruzione causata dall'ennesima caduta del Nazareno, fermo accanto a un alabardiere. Nel frattempo un gruppo di cavalieri irrompe disinvoltamente nella scena con una nota di staccata alterezza, quasi che il loro andare sia un'esibizione da parata e non per una triste circostanza. Uno di essi, il vessillifero, sul cavallo bianco, con il casco calato fin sugli occhi, regge baldanzosamente il drappo con l'insegna di Roma. Al suo fianco, due dignitari in alta tenuta. Il più prossimo, con la mano posata sul fianco, avanza fiero, con un'aria di ufficialità; l'altro, sul cavallo nero e completamente vestito di nero compreso l'elmo di foggia celtica (fanno eccezione il mantello vermiglio e gli stivali, dei quali se ne intravede uno – rosa –), si rivolge con sguardo interrogativo verso il suo compagno di cavalcata. E in questo atteggiamento Simone dipinge una testa in scorcio, lievemente reclinata all'indietro, di splendida fattura (e fa pensare a quel Rembrandt che ancora doveva nascere...), modellata con pennellate dal tocco magistrale che ne mettono in risalto la forza espressiva, accentuata dal gioco della luce che la colpisce parzialmente di striscio. Da notare anche come in queste zone in penombra, soffuse di tonalità brune, dove egli traccia questa mirabile testa e altre dei personaggi in ultimo piano, Simone sembra quasi abbandonarsi a una maniera più sciolta e disincantata, dove si potrebbe dire che egli si riscatti dalle tipiche secchezze e spigolosità che lo caratterizzano; sono, questi, brani di intensa pittura in cui le pennellate, vibrato di getto e subito risolutive, riflettono il variato atteggiamento dei personaggi, sorpresi come in un'istantanea, nelle pose più disinvolute e sponta-

nee. Curioso è poi l'aspetto che il mantello vermiglio del 'Cavaliere nero' assume nella circostanza: sollevato e gonfiato dall'aria nell'impeto della cavalcata, per un'altra delle tipiche stranezze del Caldarolese, questo oggetto sembra prendere la forma di un bizzarro, enorme cappuccio a tre punte.

Tutt'intorno uomini in armi, alabardieri, tipi umani diversi e in svariati costumi dalle foggie fantasiose, con copricapi orientaleggianti, tra cui spicca un 'tipo turco' dal viso tondo, ornato di lunghi mustacchi sottili ricurvi, forse a simboleggiare, tra quella calca di esecutori dell'ingiusta condanna, i nemici della cristianità. È un insieme vivace, che fa da sfondo alla storia e la racchiude in una cornice densa ma essenziale, senza eccessivi inzeppamenti. Tra i visi in penombra è interessante notare lo sguardo di un giovane soldato (alle spalle del personaggio in giubba gialla) che fissa sgomento l'osservatore. Leggerei nell'espressione del suo viso il turbamento, l'angoscia per l'assurdità della situazione cui è costretto a partecipare. Infine, l'alabardiere sul lato destro del quadro guarda dietro di sé, al di là del margine, a significare la continuità del corteo.

In alto, chiude la scena un paesaggio silvestre di rara bellezza. Un paesaggio lussureggiante e solenne, fitto d'alberi, colmo di respiri silenziosi, di quiete profonda. Un intatto, incontaminato luogo primordiale che pare scendere come un sipario sul tormentato mondo degli uomini irrequieti, sulla tragica vicenda narrata, quasi volesse oscurarla, annientarne gli effetti. Rocce e ripidi pendii sui quali vetuste querce innalzano le chiome svettanti alla brezza mattutina, ancora intrise nelle ultime ombre della notte. Considerarlo un semplice sfondo, un coronamento obbligato per il compimento del dipinto mi pare riduttivo. Ritengo si debba cogliere l'intento di Simone di esprimere, nella severa bellezza di quella selva, l'immutabile presenza di un possente spirito terragno, di una forza primigenia e pura, in stridente contrasto con le altalenanti vicende storiche e, soprattutto, con l'insensatezza delle

peggiori azioni umane. Il che potrebbe risultare un motivo di riflessione sempre valido e attuale, un monito anche per il nostro tempo.

A sinistra, avvolto nella semioscurità, il nudo Luogo del Cranio. Sopra vi si scorge, munito di zappa, un manovale intento a scavare le buche entro le quali verranno conficcate le croci. Albeggia. Il nuovo giorno si annuncia lentamente all'orizzonte in una foschia cilestrina che via via si va diffondendo, ma più su, oltre una nuvoletta bianca tirata a fior di pennello e sottile come un velo, il cielo è ancora fortemente tinto di azzurri cupi e di blu notturni.

A Simone quello zappatore sarà parso troppo solingo nel luogo desolato, poiché egli, più tardi, sul colore già secco, gli pose accanto due figurine di armigeri – due silhouettes brune – come a significare la presenza dell'autorità e sorvegliarne il lavoro.