

MAESTRO DELLA PALA SFORZESCA

(attivo a Milano tra il 1490 circa e l'inizio del Cinquecento)

San Giovanni Evangelista

Tavola, 21.7 x 16.2 cm

Immediata risulta l'identificazione del giovane protagonista della tavola con San Giovanni Evangelista, al quale rimandano i dettagli del libro rosso posto in tralice e della penna tenuta nella mano destra, oltre che, ovviamente, quello del calice impugnato con la sinistra, da intendersi come riferimento alla tradizione agiografica secondo la quale il santo avrebbe bevuto, senza subire conseguenze, una pozione avvelenata propinatagli dal sacerdote del tempio di Diana ad Efeso. Vestito con una manto color glicine, che sormonta una tunica azzurra annodata in vita, Giovanni è collocato poco innanzi ad una nicchia architettonica, culminante in un'absidiola a conchiglia a sua volta racchiusa da un arco e da un cornicione dorati.

Complessivamente in buone condizioni, il dipinto è realizzato su un'asse, forse di noce, leggermente assottigliata sul retro. Come conferma il confronto con il *San Paolo* del medesimo artista conservato alla National Gallery di Londra (inv.3899; tavola, cm 24 x 13,5), appartenente in origine allo stesso complesso dell'opera qui discussa (sulla questione si veda più avanti nel testo), il supporto è stato decurtato di poco meno di 3 cm lungo il margine inferiore, dove in origine era rappresentato un basamento marmoreo – simile appunto a quello visibile nella tavola londinese – al quale si appoggiava il libro in primo piano. La pellicola pittorica appare ben preservata nei suoi valori cromatici e materici.

La vicenda critica del dipinto ha inizio nel 1978, quando il *San Giovanni Evangelista*, a quel tempo conservato in una collezione privata lombarda, venne reso noto da Mina Gregori, che lo riferì correttamente al Maestro della Pala Sforzesca e ne intuì il collegamento con il già citato *San Paolo* della National Gallery di Londra (Gregori 1978, pp.210-211, 212 nota 11). Confermati qualche anno più tardi da Gianni Romano all'interno del catalogo della mostra dedicata a *Zenale e Leonardo* (Romano, 1982, pp.54, 56), il riferimento all'artista e il rapporto con l'opera londinese sono stati quindi ribaditi a più riprese nell'ambito della letteratura recente (Righi, 1997, p.172; Marani, 1998, p.186; Moro, 1998, p.285).

Qualche disaccordo si registra invece in merito alla collocazione cronologica della tavola all'interno del catalogo del pittore, peraltro ancora oggi scandito da un unico punto fermo in senso temporale, rappresentato dal *name piece* del Maestro, ovvero la Pala Sforzesca oggi alla Pinacoteca di Brera a Milano, commissionata nel gennaio del 1494 e realizzata con ogni probabilità entro l'anno successivo. Individuando nel dipinto il superamento delle componenti foppesche delle opere da lei riferite alla fase giovanile dell'artista e l'adesione alle novità diffuse a Milano da Zenale "e dai suoi accoliti", la Gregori (*cit.*, p.211) sembra infatti propendere per un datazione avanzata del *San Giovanni Evangelista*, in anni successivi alla pala Sforzesca e quindi ormai sullo scorcio del Quattrocento. Ribadita da Moro (*cit.*, p.285), questa ipotesi non è però accolta in Righi (*cit.*, p.172) e in Marani (*cit.*, p.186), che individuano nel dipinto una testimonianza di una fase del Maestro appena anteriore alla pala braidense e ne suggeriscono

dunque una collocazione di poco precedente, entro la prima metà degli anni novanta del XV secolo.

Come si è avuto modo di anticipare, i caratteri dello stile, dell'invenzione compositiva e dell'ambientazione consentono di individuare senza difficoltà nella tavola un pezzo del medesimo complesso al quale apparteneva il *San Paolo* dello stesso artista conservato alla National Gallery di Londra¹, nel quale il protagonista è presentato al cospetto di una nicchia architettonica del tutto identica e analogamente impreziosita dai due tondi di marmo mischio apprezzabili anche negli angoli superiori del *San Giovanni Evangelista*. Suffragato dalle corrispondenze proporzionali delle figure, il collegamento tra i dipinti non appare messo in discussione dalle leggere divergenze delle loro dimensioni, dal momento che il minore sviluppo in altezza del *San Giovanni Evangelista* va fatto risalire alla leggera decurtazione subita dal supporto nella zona inferiore, mentre la sua maggiore estensione in larghezza si spiega col fatto che la tavola ancora conserva, lungo i lati verticali, i margini non dipinti assenti invece nel *San Paolo*.

Accertata l'omogeneità delle due opere, per comprendere quale potesse essere la loro originaria funzione risulta oltremodo utile esaminare un altro nucleo di dipinti del Maestro della Pala Sforzesca conservato presso i Musei Civici del Castello Sforzesco a Milano e composto da cinque tavole di dimensioni affini alla coppia qui discussa (cm 20 x 16) e di concezione affatto simile, raffiguranti altrettante mezze figure di apostoli (Righi, 1997, pp. 170-173). Ambientate anch'esse sulle quinte di una nicchia chiusa in alto da un'absidiola a conchiglia, le opere milanesi presentano oggi un formato ovale che non corrisponde al loro assetto originario in quanto, come è stato di recente appurato, le cinque figure erano state in origine disposte una a fianco dell'altra su un'unica tavola di notevole lunghezza che doveva prevedere la rappresentazione di tutti gli apostoli e che costituiva la predella di una pala d'altare o di un polittico a più scomparti oggi irreperibile. Alla luce di questa verifica, non ci sono ragioni per dubitare che anche le tavolette con *San Paolo* e *San Giovanni Evangelista*, appartenenti certamente ad una serie diversa, fossero state realizzate con un'identica finalità e dunque costituissero, in origine, due porzioni di un'unica predella con le figure dei dodici apostoli, posta alla base di un'ancona d'altare, la cui identificazione appare oggi incerta.

Del resto la consuetudine di eseguire predelle con le immagini degli apostoli (alle quali poteva aggiungersi, al centro, quella di Cristo), vanta un numero piuttosto consistente di occorrenze nel contesto lombardo di tardo Quattrocento e di primo Cinquecento: lo documenta la sequenza che dal polittico di Torchiara di Benedetto Bembo, del 1463 (Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco), conduce fino ai polittici eseguiti nei primi decenni del Cinquecento dai pittori pavesi Lorenzo e Bernardino Fasolo. Niente di strano, dunque, che anche il Maestro della Pala Sforzesca si adeguisse a questa usanza, che risulta peraltro ribadita anche da un altro insieme di opere particolarmente vicine al nostro pittore, vale a dire la serie di quattro tavole con *Cristo*, *San Giovanni Evangelista*, *San Paolo* e *San Pietro*, di ubicazione sconosciuta, resa nota dalla Gregori come opera giovanile del Maestro ma oggi generalmente riferita ad un artista a lui affine, dai modi più attardati².

¹ Entrato nella galleria londinese nel 1924 dalla collezione di Henry Wagner come opera della scuola di Verrocchio, il *San Paolo* venne restituito al Maestro della Pala Sforzesca già da Mario Salmi e da Wilhelm Suida alla fine degli anni venti del Novecento (per la sua iniziale vicenda critica si veda M.Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian schools*, London 1961, pp.368-369) ed è oggi unanimemente riferito al pittore lombardo. In buone condizioni, il dipinto risulta eseguito su una tavola di noce (Davies, *loc. cit.*).

² Sulla questione di questo *alter ego* del Maestro si veda il contributo di C.Vannutelli, in *Quadreria dell'Arcivescovado*, Milano, 1999, pp.325-327.

Venendo ora ad analizzare gli aspetti più specificamente stilistici dell'opera, è innanzitutto doveroso sottolineare come il suo riferimento al Maestro della Pala Sforzesca risulti suffragato da una serie di convincenti riscontri che riguardano sia certe cadenze risentite della condotta disegnativa (penso ad esempio alla ruvida conformazione della mano che impugna la penna), sia la tipologia del volto, che nella sua caratterizzazione dilatata, impreziosita da delicatezze di lume di esplicito sapore leonardesco, appare immediatamente confrontabile, in particolare, con quella dei protagonisti della paletta con la *Madonna col Bambino in trono, quattro santi e i membri di una confraternita*, conservata alla National Gallery di Londra (inv.4444).

Proprio l'accostamento a quest'ultimo dipinto mi pare fornisca un importante indizio per tentare una collocazione cronologica dell'opera che, similmente a quanto avviene per la paletta londinese, sembra rappresentare un momento della storia del Maestro di qualche tempo successivo rispetto alla sua impresa più celebre, vale a dire la grande tavola sforzesca oggi a Brera, realizzata entro il 1495. Al chiaroscuro plumbeo e alla potente tornitura formale che caratterizza la pala braidense, il *San Giovanni Evangelista* (e con esso, naturalmente, il *San Paolo* di Londra) sostituisce infatti una condotta più distesa e schiarita, che ammorbidisce i contrasti di luce e ombra, introducendo una percezione intenerita degli incarnati e una più sensibile ricezione delle novità leonardesche (testimoniata anche dalle morbide lumeggiature sulle chiome ondulate), confrontabili con le soluzioni adottate dal pittore nelle creazioni più avanzate del suo breve percorso.

Francesco Frangi

Bibliografia:

- M.Gregori, *Per un "San Gerolamo" dell'Accademia Carrara di Bergamo*, in *Essays presented to Myron P.Gilmore*, edited by S.Bertelli and G.Ramakus, Firenze, 1978, II, pp.210-211, 212 nota 11.
- G.Romano, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2 dicembre 1982 – 28 febbraio 1983), Milano, 1982, pp.54, 56.
- N.Righi, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, Tomo I*, Milano, 1997, p.172.
- P.C.Marani, *Maestro della Pala Sforzesca*, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, 1998, p.186.
- F.Moro, *Francesco Napoletano ossia il Maestro della Pala Sforzesca*, in *Tutte le opere non son per stancarmi. Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, a cura di F.Frosini, Roma, 1998 p.285.