

**Pittore lucchese del settimo-ottavo decennio del sec. XV**

**(*alias* "Familiare del Boccati")**

*San Sebastiano*

Tempera e oro su tavola, cm 99,5 x 38,5

superficie dipinta cm 97,5 x 38,5, spessore cm 4



Questo dipinto venne reso noto da Roberto Longhi in un breve articolo apparso sulla rivista "Paragone arte" nel 1962 (XII, 153, pp. 60-64, ried. in *'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento*, Firenze 1975, pp. 139-142), dal titolo *Un "Familiare del Boccati"*. Lo studioso radunava quattro opere chiaramente della stessa mano:

1) una *Madonna col Bambino e due angeli* della collezione bolognese di Umberto Pini, recentemente riemersa nel mercato (New York, Sotheby's, 26 gennaio 2012, lotto 12, poi Voena - Robillant), che era stata resa nota da John Pope-Hennessy (*Francesco di Giorgio, Neroccio: two Madonnas and an altarpiece*, in "The Burlington Magazine", LXXV, 1939, 441, pp. 229-231) con un'attribuzione a Francesco di Giorgio Martini (ripresa da A. S. Weller, *Francesco di Giorgio, 1439-1501*, Chicago 1943, pp. 87-88 e 95, fig. 25) ;



2) un'Incoronazione della Vergine e santi dello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte sul meno;



3) una Madonna col Bambino e due angeli contro un paesaggio del Louvre (inv. M. N. R. 542, già Fra Diamante per Berenson);



4) il *San Sebastiano* in oggetto, che del “raro maestro” era suo dire “forse la sua cosa più bella”.

Di recente ho potuto riferire al medesimo pittore un'altra *Madonna col Bambino* (Venezia, Semenzato, ottobre 2004; Vienna, Dorotheum, 20 ottobre 2015, lotto 23), molto vicina a quella Pini.



Entrambi questi dipinti presentano espliciti omaggi a Francesco di Giorgio, alle sue opere giovanili, non solo per le particolari ed inconfondibili fisionomie, ma pure per la qualità bionda e quasi lattiginosa della pittura, che caratterizza le opere ricondotte da

Luciano Bellosi alla primissima storia, sul 1460, di Francesco di Giorgio (vale a dire la Predica di San Bernardino di Liverpool, i Battuti bianchi di Bayonne e lo Sposalizio di San Francesco con la povertà di Chantilly che Longhi riferiva a Domenico Veneziano). Al tempo stesso lo studioso ben rilevava omaggi anche a Filippo Lippi, evidenti specialmente nella composizione della tavola del Louvre, e per questo si orientava verso Boccati e verso la pittura perugina.



Nel *San Sebastiano* individuava assieme al disegno nervoso di fonte fiorentina un tremito pittorico che in un primo momento lo aveva indirizzato verso lo stesso Giovanni di Piermatteo Boccati, camerinese girovago ampiamente attivo a Perugia: “di contorno sensibilissimo, prensile (si veda la spalla), di sottile osservanza nei particolari della bocca schiusa coi dentini radi, delle sopracciglia scompigliate”, mentre “nella disposizione meno studiata delle frecce e nel pannello a pieghe flaccide” Longhi individuava affinità con i perugini Bonfigli e Caporali verso il 1475.



La freschezza di una pittura teneramente intrisa di luce bionda, che stempera il disegno dei profili e dei panneggi, ha affinità coi marchigiani, ma in realtà va spiegata diversamente. Io sono convinto infatti che questo misterioso pittore vada capito nel contesto del vivace ambiente lucchese, che dopo il 1460 si aprì col giovane Matteo Civitali, scultore ma da principio pure pittore, ad un virogoso rinnovamento rinascimentale, guardando al contempo ai sofisticati formalismi del Lippi e alle qualità della "pittura di luce" (lucchese e forse dello stesso Civitali è infatti il bellissimo *San Girolamo* del Musée Tissée a Le Mans, che Bellosi credeva dello stesso Domenico Veneziano).

Al contempo vanno riconosciuti rapporti stretti e sciuri con Siena, che sono ora confermati dall'esistenza di una cera lacca sul retro (posta in alto), con lo stemma del granduca Pietro Leopoldo di Lorena (comparabile con analoghe imprese su atti e sigilli degli anni settanta del sec. XVIII; si veda ad esempio un bando del 1779) e la scritta "DOGANA / SIENA".



La presenza a Siena alla fine del Settecento di questa tavola fa sospettare che il polittico avesse una destinazione senese. Nondimeno i caratteri eccentrici del pittore non sono pensabili per un pittore senese *tout court*, che ad esempio avrebbe diversamente punzonato i nimbi, anziché illuderli con la sola granitura e un'incisione forte come piattelli prospettici sull'oro del fondo, di cui viene evidenziato lo spessore scorciato. Diversi pittori lucchesi ebbero un tirocinio senese: ricordo fra tutti il trecentista Angelo Puccinelli, la cui più antica documentazione lo vede appunto attivo a Siena nel 1380. Nella seconda metà del Quattrocento un pittore lucchese ebbe sicuri rapporti con Siena verso il 1465-1470, vale dire il Maestro di Stratonice, ora definitivamente identificato con Michele Ciampanti. Anche se non sono stati trovati suoi documenti nella città senese le affinità con Francesco di Giorgio, Matteo di Giovanni e Liberale da Verona parlano chiaro. Michele Ciampanti è documentato dal 1463, è a Pisa nel 1467, e ricorre in vari documenti lucchesi degli anni seguenti, spesso anche incorrendo in sanzioni e accuse per atti violenti. Dovette però essere pure girovago, come dimostrano i seguenti rapporti con Firenze, dove collaborò all'*Annunciazione* di San Giovannino de' Cavalieri e dove entrò in rapporto con Sandro Botticelli.

La congiuntura particolare in cui Siena vide la presenza elettrizzante di Liberale da Verona, verso il 1470, veniva del resto evocata da Longhi proprio a proposito di quest'opera, appuntando l'attenzione sulla stilizzazione delle pieghe molli e tubolari del perizoma: "nelle pieghe a cincischi volanti, mostra di essere a giorno delle tendenze indotte a Siena dalla presenza di Liberale, delle sue pieghe a vescica ventosa, intorno al '70".



Si possono infatti fare confronti puntuali con le miniature di Liberale fra 1470 e 1472, nei corali del Duomo di Siena. Sono gli stessi anni in cui anche Michele Ciampanti frequentò Siena, al punto che Bellosi gli ha rettamente riferito i disegni di un codice del trattato di Francesco di Giorgio, ora alla Biblioteca Nazionale di Firenze. A lungo ho sospettato che nel Familiare di Boccati potesse celarsi la primissima storia dello stesso Ciampanti. Specie la tavola del Louvre (su cui cfr. D. Thiébaud, in *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire*, Paris 2007, p. 56, dove si riporta una mia comunicazione orale del 2003. "peintre de Lucques vers 1460"), nel modo di intridere le ombre dei panneggi un po' gonfi e di stemperare i profili, mostra intriganti affinità anche con opere del Ciampanti ormai del pieno ottavo decennio, come la pala di Birmingham, atteggiata a supreme eleganze botticelliane.





Anche nell'opera eponima del Maestro di Stratonice, il cassone dell'Huntington Library a San Marino (Cal.), le architetture del fondo, ispirate a Francesco di Giorgio e Liberale, hanno analogie con quelle presenti nella tavola del Louvre.



I rapporti pure con Liberale verso il 1470 mi sembrano però stringere la cronologia verso questa data e indicare piuttosto un altro pittore lucchese, forse compagno di strada a Siena del Ciampanti, che condivise con lui certe attenzioni ai pittori senesi e a Liberale.



La luminosità diffusa di questi dipinti dialoga col giovane Francesco di Giorgio, ma pure con le opere del settimo decennio del Maestro di Benabbio, ora identificato con Baldassarre di Biagio del Firenze. La sua opera più antica, *l'Incoronazione della Vergine* di San Paolino, databile verso il 1460, presenta un'umanità bocculuta e dalle labbra carnose, traduzione di modelli fra Filippo Lippi e Alesso Baldovinetti, che può essere stata di riferimento per il nostro artista.



Al paragone però le teste dei santi della tavola di San Paolino presentano una pittura metallica e un disegno crudo, senza ancora quel tremito che fa schiudere le labbra del San Sebastiano, increspate sottilmente i sopraccigli e sgranare lo sguardo incantato.



La pittura più pastosa ha peraltro delle indubbe affinità con la produzione seguente di Baldassarre di Biagio, quando questi operò in compagnia con lo stesso Matteo Civitali, nel potente polittico della Bob Jones University, da San Michele ad Antraccoli (1469) o in quello di Benabbio, subito seguente.



Ad entrambi i pittori potrebbe attagliarsi la descrizione longhiana di “angeli a testa tonda, capelli setosi a boccoli allentati, scivolosi”, di un “sentire tenero e molle”.

La tavola presenta sul lato sinistro gli incavi di due cavicchi rispettivamente a 19,5 cm dal vertice della tavola (già al principio dell’arco risagomato, ma i cavicchi avevano notevole lunghezza, anche di 20-30 cm) e a 9,5 cm dalla base. Se i cavicchi erano equidistanti possiamo immaginare che in basso manchi una decina di centimetri o poco più, come confermato dal rifilo dei piedi, che non potevano mancare. L’assenza di cavicchi sul lato destro significa che qui c’era la cornice e che questo era il pannello più esterno, verosimilmente di un pentittico di foggia ancora gotica, ad arcate ogivali. La posizione eccentrica verso destra del corpo, che specie con la posizione delle gambe sembra chiudere la composizione, conferma la collocazione all’estremità destra del polittico.





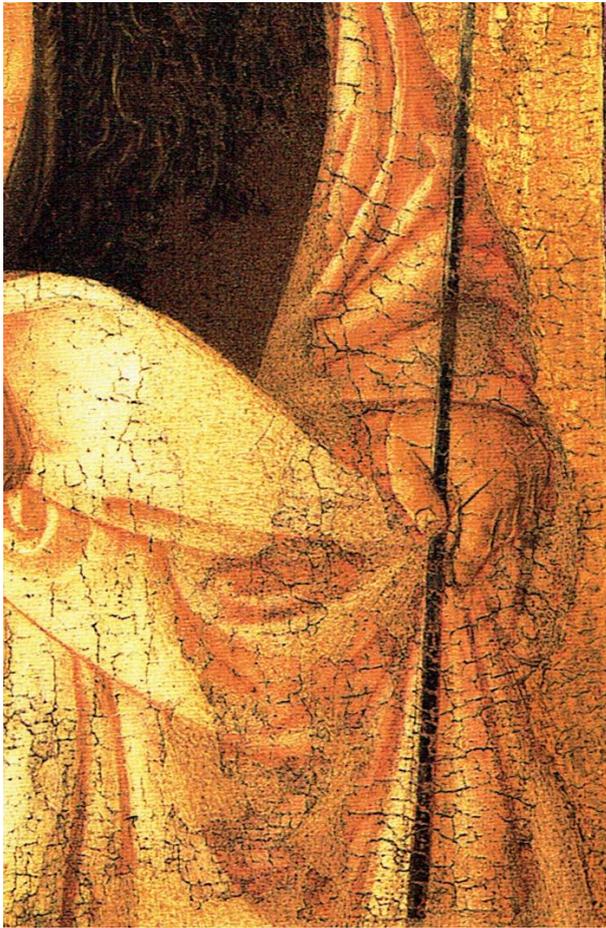
Miklós Boskovits nel 1985 (in *The Martello collection. Paintings, drawings and miniatures from the XIVth to the XVIIIth centuries*, Firenze 198, pp. 56-57) ha pubblicato un pannello che viene ad evidenza dal medesimo polittico, raffigurante una figura di *San Giovanni Battista* (cm 75 x 36), pure entro sagoma ogivale e contro fondo dorato, e analogo nimbo scorciato prospetticamente.



La tavola, appartenente alla collezione Martello di Nereo Fioratti, è però più drasticamente ridotta in basso, e stava dalla parte opposta, forse direttamente vicina alla Madonna col Bambino centrale. Colpito dal piglio scultoreo del Battista, in cui vedeva echi di Andrea del Castagno, Boskovits era tentato da una pista completamente differente, che in sostanza credo fallace, verso Ansuino da Forlì o verso Francesco da Faenza, misterioso collaboratore di Andrea del Castagno a San Tarasio a Venezia nel 1442. Se il San Sebastiano colpisce per il contrasto tra la fisicità fiorentina e il fragile flettersi delle gambe, tra le carni madide di luce e l'esibita trafittura sanguinolenta delle frecce, il Battista presenta una posa impostata, con il braccio destro puntato sul fianco, che in qualche modo reagisce già alle baldanzose eleganze verrocchiesche, di fonte fiorentina: in maniera però non dissimile dal San Michele del citato polittico di Antraccoli del 1469, di Baldassarre di Biagio e Matteo Civitali.



Le falcature energiche delle pieghe hanno del resto singolari parallelismi nell'opera di Ciampanti: di nuovo nella bella pala di Birmingham.



Il *San Sebastiano* si presenta in ottimo stato di conservazione, nel fondo oro (nonostante qualche abrasione che mette in evidenza le giunture tra le foglie metalliche) e soprattutto nella resa calda e pastosa delle carni, lambite da una luce sapientemente graduata. Una sezione laterale destra è però rifatta, come si riconosce bene da vicino, con un'integrazione antica di buon mestiere, che garantisce l'unità di immagine.

Firenze, il 3 giugno 2017

Prof. Andrea De Marchi

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Andr De Marchi'. The signature is fluid and cursive, with a prominent 'A' and 'M'.