

INTORNO AD ANTONIO RIMPATTA: UN REBUS DI PRIMO CINQUECENTO

Valerio Mosso

Quando nel 1500 la nota pala di Giovanni Antonio Boltraffio, oggi al Louvre (*fig. 1*), viene collocata sull'altare della famiglia Casio, nella chiesa della Misericordia, è difficile immaginare la reazione di sorpresa da parte dell'ambiente bolognese più colto. Nonostante qualche tangenza con alcuni tra i migliori prodotti cittadini, la *pala Casio* si inserisce infatti nel contesto felsineo come un'opera difficile da comprendere; stupirà dunque solo in parte l'apparente mancanza di risposte locali a tale capolavoro, già sottolineata dalla critica¹. Osservando tuttavia in modo più mirato tale panorama figurativo, un'eccezione significativa, utile per portare avanti il discorso che qui ci interessa, è costituita da una tavola di carattere devozionale, oggi alla Walters Art Gallery di Baltimora, che porta in modo ormai consolidato l'attribuzione al bolognese Antonio Rimpatta. Si tratta del *san Sebastiano con donatori* (*fig. 2*), riferito al pittore dallo Zeri nel suo articolo del 1963².

Prima di addentrarci nelle problematiche legate al catalogo del Rimpatta mi pare di un certo interesse rilevare quanto nella tavola di Baltimora il protagonista riprenda in modo evidente il san Sebastiano della *pala Casio*, ruotato leggermente in modo da averne una visione più frontale, che meglio asseconda il carattere di ex-voto del dipinto³. Non mancano certo i riferimenti a fatti umbri, di matrice peruginesca, ma rispetto al confronto proposto da Zeri con l'analoga figura di Antoniazio Romano nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini⁴, mi pare decisamente più convincente l'individuazione di un diretto precedente nel santo boltraffesco. Oltre alle somiglianze nella capigliatura e nell'esiguo perizoma, si rivelano assai vicini sia i caratteri anatomici sia la posizione del corpo in rapporto con la linea di orizzonte. Certo è facile notare come il nobile prototipo del pittore milanese abbia perso almeno in parte alcune delle sue principali qualità: ne risultano più deboli l'indagine anatomica, il realismo del volto, l'effetto della luce che crea i volumi, e quella particolare sensazione di diffusa serenità. Tutto questo, accentuato dalla frontalità della figura e dal carattere arcaizzante della composizione, con i donatori in scala ridotta, ci lascia l'impressione di un'opera piuttosto piatta e dal carattere popolare, distante dalla pregnanza del

¹ Sulla *pala Casio* si veda in particolare MARIA TERESA FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano - Roma, Jandi Sapi Editori, 2000, pp. 49-54 e 110-113 (A15) con bibliografia precedente.

² FEDERICO ZERI, *Antonio Rimpatta*, «Bollettino d'arte», XLVIII, 1963, pp. 46-47. Si veda anche ID., *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, vol. I, Baltimore, The Trustees, 1976, pp. 202-203.

³ Un rapporto tra le due figure è già segnalato in M.T. FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio* cit., p. 54 nota 31.

⁴ F. ZERI, *Antonio Rimpatta* cit., p. 47; ID., *Italian paintings* cit., p. 202.

capolavoro boltraffesco. Basti pensare all'evidenza data da Rimpatta alle grandi frecce che trafiggono il santo: Boltraffio non cede a facili effetti pietistici, dando solo minimi accenni delle ferite procurate dai dardi e raggiungendo comunque un più forte realismo.



Fig. 1, Giovanni Antonio Boltraffio, *Pala Casio*, 1500, Parigi, Louvre



Fig. 2, Antonio Rimpatta, *San Sebastiano e donatori*, 1500-1505, Baltimora, Walters Art Gallery

Allo stesso modo l'astrattezza iconica della tavola statunitense si discosta nettamente dalla coinvolgente intimità del dipinto parigino e dal suo confortevole clima familiare (tre dei personaggi, inclusa la Vergine, sono davvero ritratti della famiglia Casio). Dunque l'interesse mostrato da Rimpatta verso il modello si limita ad un livello di superficie: oltre ai lineamenti del santo sembra che il pittore bolognese voglia emularne la resa luministica, aspetto in cui l'allievo di Leonardo rivela appieno le sue notevoli capacità.

Quando si affronta il percorso di Rimpatta diventa inevitabile prendere in considerazione una serie di notevoli dipinti in rapporto non soltanto con la produzione boltraffiesca, ma inseribili autorevolmente nella complessa trama che negli anni intorno al 1500 caratterizza in particolare la cultura figurativa tra Milano, Bologna e Venezia.

Questo *corpus*, raccolto intorno alla perduta *Sacra conversazione* un tempo in collezione Setmani, proprio per la sua levatura unita ad una marcata ecletticità ha costituito nel corso degli ultimi 60 anni un vero rompicapo filologico. Una parte del problema è insita in quello che potremmo

chiamare per comodità il ‘gruppo Setmani’, su cui Ragghianti, notandone per primo la singolarità, scrive: «Non conosco nell’arte italiana un altro caso di parole incrociate pittoriche come questo»⁵; l’altra principale difficoltà riguarda l’evidente rapporto tra il Maestro della Sacra conversazione Setmani e appunto Antonio Rimpatta, considerati in una parte consistente della letteratura recente come lo stesso pittore. Per complicare ulteriormente le cose si viene ad aggiungere una terza figura, il frate Antonio di cui scrive Vasari⁶: questo, a seconda delle differenti interpretazioni critiche, potrebbe essere un pittore autonomo, oppure coincidere col Maestro Setmani piuttosto che col Rimpatta, o ancora confluire con entrambi in un’unica personalità. Non ci sarà qui lo spazio per riepilogare l’intricata vicenda critica e per affrontarne a fondo le varie complessità esaminando tutte le opere coinvolte; senza pretese di esaustività, quindi, l’attenzione sarà posta soprattutto su quelle che paiono più sintomatiche per tentare lo scioglimento del nodo Rimpatta - Maestro Setmani - frate Antonio da Bologna. Quello che conta per ora è constatare come la questione appaia ancora aperta, nonostante gli interventi sull’argomento siano aumentati negli anni⁷.

Ritengo opportuno iniziare con il pezzo che ha fornito il nome per l’anonimo pittore, la *Sacra*

⁵ CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *I falsi artistici*, «Critica d’arte», VIII, 1961, 43, p. 16. Proprio in questo contributo vari dipinti vengono per la prima volta raggruppati nell’ambito di un problema comune. Un primo vago spunto si ha già in ADOLFO VENTURI, *Alcuni dipinti emiliani*, «Critica d’arte», II, 1937, p. 39.

⁶ GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, 1568, ed. a cura di Gaetano Milanesi, VI, Firenze, Sansoni, 1881, p. 473.

⁷ Dopo il citato testo di Ragghianti e quello di Zeri su Rimpatta, che ragionano separatamente su due nuclei, viene coniato ufficialmente il nome di *Maestro della Sacra conversazione Setmani* in BURTON B. FREDERICKSEN - F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, p. 136. Poco dopo (F. ZERI, *Recensione a N. Gabrielli, “Catalogo dei dipinti italiani nella Galleria Sabauda”*, «Quaderni di Emblema 2», 1973, pp. 103-108, ora ried. in *Giorno per giorno nella pittura, scritti sull’arte italiana del Sei e Settecento; recensioni e altri saggi; aggiunte*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998, pp. 167-171) lo studioso italiano ipotizza che tale pittore, probabilmente bolognese, possa coincidere con frate Antonio da Bologna (ma senza citare Rimpatta). Intanto già dal 1963 una comunicazione scritta di Ellis Waterhouse all’Art Institute di Chicago attribuisce a Rimpatta il *gruppo Setmani*. La proposta di accorpate i tre gruppi di opere (quindi anche quelle di frate Antonio da Bologna) nel catalogo di Rimpatta è formulata in modo articolato da ANCHISE TEMPESTINI, *Antonio da Bologna: uno o due?*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXV, 1981, 3, pp. 347-350; questa viene successivamente accolta, pur con qualche eventuale variante che non ne modifica la sostanza, da CHRISTOPHER LLYOD, *Antonio Rimpatta*, in *Italian paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1993, p. 208; ANDREA UGOLINI, *Per Antonio Rimpatta*, «Paragone. Arte», XLV, 1994, 535-537, p. 15; EMILIO NEGRO, *Dal Tardogotico padano al Classicismo del Francia*, in E. NEGRO - NICOSSETTA ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, Artioli Editore, 1998, p. 59 nota 125; M.T. FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio* cit., pp. 54, 180-182; MAURO LUCCO, scheda n. 99, *Antonio Rimpatta*, in *Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di Maria Elisa Avagnina, Margaret Binotto e Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, p. 254; A. UGOLINI, *Antonio Rimpatta e alcuni comprimari del peruginismo a Bologna*, «Arte cristiana», CVIII, 2010, 856, p. 22, per citare i casi più rilevanti. Pareri sfavorevoli nei confronti della coincidenza dei tre pittori si trovano invece in MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *XXXVII. Antonio Rimpatta nelle Marche?*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, a cura di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, Firenze, Nuova Salani Editrice, 1983, pp. 286-289; STEFANO TUMIDEI, *Rimpatta, Antonio*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di Giuliano Briganti, Milano, Electa, 1988, II, pp. 822-823. Nelle diverse pubblicazioni in cui si occupa anche di Rimpatta, Pierluigi Leone de Castris non si pronuncia direttamente sul rapporto col gruppo Setmani; lo studioso aderisce piuttosto all’interpretazione zeriana del pittore, sottolineando l’influenza di Francia e Costa da un lato, Perugino, Pinturicchio e Antoniazio dall’altro, ma sostenendone anche l’identità con frate Antonio da Bologna, cfr. PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, scheda 52, *Antonio Rimpatta*, in *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d’uno stile*, a cura di Rosanna Caterina Proto Pisani, catalogo della mostra (Firenze, 8 ottobre 2005 – 8 gennaio 2006), Firenze, Pagliari Polistampa, 2005, pp. 210-211.

conversazione già in collezione Setmani a Milano (fig. 3). La sua composizione palesa evidenti radici venete, fuse con alcuni elementi che dalla laguna ci fanno puntare su Milano: se il volto del san Giovanni Evangelista può far pensare a Boltraffio o alla *Madonna con Bambino e santi* di Andrea Solario datata 1495, oggi a Brera ma un tempo a Murano (fig. 4), il san Giuseppe, come il suo disegno preparatorio dello Städel Museum di Francoforte (fig. 5), può far compagnia ai vecchi dai tratti molto caratterizzati che ricorrono nella produzione di Leonardo - basti pensare al *Cenacolo* - e di molti pittori che fecero tesoro dei suoi esempi, dai 'leonardeschi' più osservanti a Giovanni Agostino da Lodi, dal Sodoma a Pedro Fernández, dal Boccaccino a Giorgione. La Madonna centrale può fornirci altri spunti per provare a definire la complessità di questo dipinto. Ad una cultura che pare rifarsi alla lontana lezione di Antonello si unisce una convinta attenzione al miglior Boltraffio, ravvisabile ad esempio nella netta incidenza della luce⁸ o nella forte impostazione volumetrica della figura, possibile derivazione dalla *pala Casio* di cui inoltre ripropone, in maniera più risoluta, lo sguardo diretto all'osservatore. La soluzione con cui le teste dei personaggi si stagliano nette sul cielo, al di sopra della linea d'orizzonte, potrebbe essere letta in parallelo allo scarto attuato dal Francia nell'*Annunciazione e quattro santi* del 1500 - oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna - rispetto al disegno preparatorio del Louvre, dove il rapporto tra personaggi e sfondo è risolto diversamente; motore di tale scelta sarebbe la *pala Scarani* del Perugino (fig. 6) approdata a Bologna entro lo stesso anno, probabilmente nella prima metà, come portano a credere gli utili approfondimenti di Ferretti⁹. Ancora in questa *Annunciazione*, il Bambino racchiuso in una mandorla può forse rivelarsi, oltre che un'ulteriore spia dell'aggiornamento sul dipinto del Vannucci¹⁰, un riflesso del putto musicante riemerso nella pala boltraffiesca grazie ad un recente restauro (1995)¹¹. In via ipotetica dunque la *Sacra conversazione Setmani* potrebbe veder la luce proprio sul 1500, contemporaneamente alla pala del Raibolini, ed entrambe sarebbero frutto di una parallela riflessione sui due capolavori forestieri appena giunti in città.

⁸ L'ombra netta che si crea tra il collo e la guancia destra della Vergine può confrontarsi con casi analoghi del pittore milanese, ad esempio nel ritratto di giovinetto a Washington, in quelli di Girolamo Casio (i tre idealizzati di Mosca, Chatsworth, San Diego, e quello più realistico di Brera), o nella stessa pala un tempo a Bologna.

⁹ MASSIMO FERRETTI, *Il Perugino di Bologna*, in *Pietro Vannucci, il Perugino*, atti del convegno internazionale di studio (Perugia e Città della Pieve, 25-28 ottobre 2000), Perugia, Volumnia, 2004, pp. 127-131, in particolare p. 130. Si veda anche, già orientato in tal senso, GIOVANNI SASSU, scheda 8, *Francesco Raibolini, detto il Francia*, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, a cura di Marzia Faietti, catalogo della mostra (Bologna, 18 maggio – 8 agosto 2002), Milano, Electa, 2002, p. 76, con bibliografia precedente.

¹⁰ M. FERRETTI, *Il Perugino* cit., p. 130.

¹¹ Per le vicende conservative si veda M.T. FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio* cit., p. 113. Altri indizi di un rapporto tra la tavola del Raibolini e quella del Boltraffio sono proposti da G. SASSU, *Alcune riflessioni sui forestieri a Bologna nella prima metà del Cinquecento*, in PIETRO LAMO, *Graticola di Bologna*, ed. a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, Clueb, 1996, p. 169.



Fig. 3, Maestro della Sacra conversazione di Chicago e Antonio Rimpatta (?), *Sacra Famiglia con i santi Caterina da Siena, Gerolamo e Giovanni Evangelista (Sacra conversazione Setmani)*, 1500 ca., ubicazione ignota



Fig. 4, Andrea Solario, *Madonna con Bambino tra i santi Giuseppe e Simeone*, 1495, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 5, Maestro della Sacra conversazione di Chicago, *San Giuseppe*, 1500 ca., Francoforte, Städel Museum



Fig. 6, Pietro Vannucci detto il Perugino, *Madonna con Bambino in gloria e santi (pala Scarani)*, 1500, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Ho lasciato per ultimi i due santi di sinistra della *Conversazione Setmani* perché ci permettono di accennare ad un problema rilevante: rispetto alle altre figure la loro qualità sembra inferiore, specie se si considerano i volti, i panneggi, la resa volumetrica o i precedenti figurativi che implicano. A questo punto mi chiedo se non veda bene Ragghianti nel leggere, all'interno del dipinto,

l'intervento di mani differenti¹², ma su tale questione sarà opportuno tornare più avanti.

Partendo dal pezzo preso in esame si può dare il via ad una ramificazione di rapporti inequivocabili che coinvolgono altre opere. Il san Giovanni Evangelista ad esempio sembrerebbe gemello della *Madonna con Bambino e san Giovannino* all'Institute of Arts di Detroit (fig. 7); il Gesù di questa tavola torna identico nella *Madonna con Bambino e due angeli* del Museo Granet di Aix-en-Provence (fig. 8), in cui si ripresenta quasi alla lettera anche la posizione delle mani della Vergine, e dove l'angelo di destra esibisce uno scorcio ripreso in controparte nel santo vescovo della *Sacra conversazione con donatrice* all'Art Institute di Chicago (figg. 9-11). Da quest'ultimo capolavoro deriva fedelmente il gruppo con Madonna e Bambino nella *Sacra Famiglia* della Currier Gallery of Art di Manchester (New Hampshire) (fig. 12), con accanto un san Giuseppe fratello di quello di Chicago, a sua volta ancora legato al disegno di Francoforte e quindi al quadro Setmani.



Fig. 7, Maestro della Sacra conversazione di Chicago, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, 1500 ca., Detroit, Institute of Arts



Fig. 8, Maestro della Sacra conversazione di Chicago e Antonio Rimpatta (?), *Madonna con Bambino e due angeli*, 1500-05, Aix-en-Provence, Musée Granet

¹² C.L. RAGGHIANI, *I falsi artistici* cit., pp. 14-17.



Figg. 9-11, Maestro della Sacra conversazione di Chicago, *Sacra Famiglia con santi e donatrice* (*Sacra conversazione di Chicago*) e particolari, 1505 ca., Chicago, Art Institute





Fig. 12, Antonio Rimpatta (?), *Sacra Famiglia*, 1505 ca., Manchester (NH), Currier Gallery of Art

Sofferamoci ora ad analizzare brevemente questa connessione di opere, per provare a rileggerla e comprenderla più a fondo nel contesto della pittura nord-italiana di primissimo Cinquecento.

La *Madonna* di Detroit, se da un lato ricorda quella di Andrea Solario del 1495 (*fig. 4*), «svela anche qualche collegamento con l'ultimo Alvise Vivarini ed il primo Catenà»¹³. Dalla bellissima *Madonna* del Musée Granet possiamo raccogliere altri dati. La Vergine risulta una versione ancor più dilatata di quella a Detroit, come se da Alvise si puntasse ora direttamente sul Bramantino degli anni verso il 1500, nel momento, ad esempio, della pala di san Michele oggi all'Ambrosiana¹⁴. In questo clima di protoclassicismo padano spicca l'invenzione dell'occhiata indispettita rivolta dalla Vergine all'angelo che osa appoggiarsi a lei, come per chiederle di farsi da parte, e che sporgendosi per guardare il Bambino ci regala uno scorcio eccezionale. Una trovata eccentrica quasi degna di un Lotto, segnale di un interesse tutt'altro che scontato verso le attualissime indagini sui moti dell'animo, e che davvero appare lontana dalla prevedibile compostezza dei fortunatissimi personaggi perugini, costantemente impegnati nel cercare la posa più elegante ed armonica.

¹³ M. LUCCO, scheda n. 99 cit., p. 254. Si noti come i possibili riferimenti veneti siano soprattutto da leggere in chiave non strettamente belliniana.

¹⁴ Si confronti anche, per soluzione iconografica e per monumentalità, la *Madonna con Bambino e due santi* del Basaiti ai Musei Civici di Padova, certo non estranea a questa osmosi tra fatti lombardi e veneti che riguarda del resto anche i prodotti dei 'leonardeschi' a Venezia.

Resta esterno a questo dialogo di gesti e sguardi l'angelo di sinistra, isolato anche nello stile, per cui già Ragghianti vi scorge «una netta derivazione dal Francia»¹⁵.

Con la *Sacra conversazione* di Chicago siamo di fronte ad un capolavoro per certi aspetti sconcertante, che merita di essere annoverato tra i momenti più alti della pittura nord-italiana di primissimo Cinquecento. Le coordinate culturali rinviano in modo ancor più convinto alla lezione leonardesca e alle sue varie interpretazioni che si diffondono tra Milano e Venezia. Il suo artefice sembra aver voluto creare una sorta di 'pala del tirocinio' in cui inserire i migliori insegnamenti appresi nel suo precedente percorso; ne risulta un'opera fortemente eclettica ed originale, frutto di un'acuta attenzione verso molti fenomeni artistici contemporanei. La stessa composizione pare etichettabile solo a fatica come sacra conversazione: la libertà con cui i vari personaggi occupano l'ambiente angusto e poco definito non impedisce al pittore di creare, sebbene forse un po' artificiosamente, diversi livelli che il gesto del san Giovanni Evangelista in parte raccorda sul piano fisico e simbolico, ammettendo la devota nello spazio sacro dove il Bambino è pronto a benedirlo. Non mancano vertici di virtuosismo, come lo scorcio superbo e violentemente illuminato del santo vescovo, quello contrario della figura con lo sguardo rapito verso l'alto e i muscoli del collo in tensione, o ancora le studiatissime mani del san Giovanni. Il calice nella sua destra, colmo di riflessi che ne assicurano la natura metallica, testimonia la mirabile abilità mimetica del pittore.

È come se l'eredità di Antonello incontrasse qui le indagini anatomiche, fisiognomiche e sui moti dell'animo di Leonardo, magari filtrate da Boltraffio¹⁶ o Giovanni Agostino da Lodi¹⁷, con un realismo degno di Andrea Solario¹⁸, una dilatazione dei volumi che fa pensare a Bramantino e Pedro Fernandez, similmente al gusto per gli scorci 'mantegneschi' e per gli effetti di luce e ombra, gli stessi che segnano gli inizi del Sodoma¹⁹ (figg. 15-16). Questi ingredienti arricchiscono un tipo di composizione che si inserisce in un lungo e denso percorso che, partendo in pittura dai tagli orizzontali su fondo scuro di Mantegna e Bellini, passa attraverso Leonardo e Giorgione²⁰,

¹⁵ C.L. RAGGHIANI, *I falsi artistici* cit., p. 16. Per alcune rilevanti considerazioni sulle tangenze tra questo dipinto e Boltraffio si veda M.T. FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio* cit., p. 54.

¹⁶ *Ivi*, pp. 180 (D1), 182 (D6).

¹⁷ Penso ad esempio alla parata di teste leonardesche nella *Lavanda dei piedi* alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1500) (fig. 13) o agli affini *Due Apostoli* di Brera.

¹⁸ Si veda la caratterizzazione quasi fiamminga dei personaggi nella veneziana *Madonna con Bambino e santi* a Brera (1495) (fig. 4), o ancora l'indagine lenticolare ricorrente in Solario, ad esempio nella *Testa del Battista* al Louvre (1507) (fig. 14).

¹⁹ Si vedano, a titolo chiarificatore, le belle pagine di ROBERTO BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 90-99, in particolare pp. 92 e 95-96.

²⁰ La *Presentazione al tempio* di Mantegna a Berlino pare essere il primo esempio in pittura per molte composizioni orizzontali con inquadratura ravvicinata, spesso su fondo scuro, diffuse soprattutto nell'Italia nord-orientale. Sulla congiuntura Leonardo-Giorgione restano ancora valide le dense analisi di ALESSANDRO BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione*, atti del convegno internazionale di studi per il quinto centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978), Castelfranco Veneto, Banca popolare di Asolo e Montebelluna, 1979, pp. 229 sgg., da cui potremmo scegliere come manifesto, negli stessi anni che ci interessano, la *Lezione di musica* - o *Tre età* - di Giorgione nella Galleria Palatina di Firenze.

contemplando anche certe soluzioni più particolari, brevemente esemplificabili da opere come il *Cristo tra i dottori* di Dürer del 1506 (fig. 17), l'*Adorazione dei Magi* di Marco Marziale del 1504 (fig. 18), o la *Circoncisione* di Bartolomeo Veneto del 1506 (fig. 19)²¹.



Fig. 13, Giovanni Agostino da Lodi, *Lavanda dei piedi*, 1500, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 14, Andrea Solario, *Testa di san Giovanni Battista*, 1507, Parigi, Louvre

Fig. 16, Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, *Compianto sul Cristo morto*, 1503 ca., Milano, collezione privata



Fig. 15, Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, *Pietà*, 1500 ca., Roma, Palazzo Patrizi di Montoro

²¹ La lista dei nomi e delle opere sarebbe lunga, specie orientandosi verso la terraferma veneta (che nel primo decennio del Cinquecento significa anche Cremona o Bergamo); potremmo arrivare ad esempio a includere certi affollati dipinti giovanili di Luini, senza dimenticare, per l'area emiliana, almeno i precedenti dei due *Concerti* di Lorenzo Costa (la cui importanza è sottolineata da A. BALLARIN, *Una nuova prospettiva cit.*, p. 232).



Fig. 17, Albrecht Dürer, *Cristo tra i dottori*, 1506, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Fig. 18, Marco Marziale, *Adorazione dei Magi*, 1504, collezione privata



Fig. 19, Bartolomeo Veneto, *Circoncisione*, 1506, Parigi, Louvre

Passando alla *Sacra famiglia* di Manchester, appare chiara la derivazione dal dipinto precedente,

ripreso però più debolmente, come emerge sia dalla resa pittorica sia dalla semplificazione della composizione, che perde qui tutta la sua impressionante originalità. Anche l'inserimento dell'apertura paesaggistica sembra suggerire un ritorno su strade più facili, già abbondantemente percorse dall'arte italiana. Insomma, la dichiarata vicinanza tra i due dipinti convive con una certa distanza qualitativa e soprattutto intellettuale.

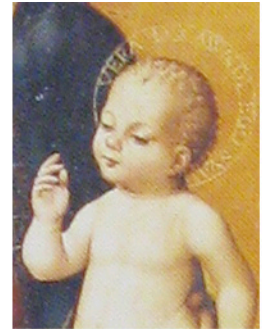
Da questo breve riesame, il Maestro Setmani risulta un pittore singolare, in grado di raggiungere vette qualitative notevoli, confrontabili con la più avanzata produzione del nord della penisola intorno al 1500. Un aspetto che mi preme sottolineare è la scarsità di riferimenti centro-italiani: difficile pensare a Perugino o Pinturicchio osservando il realismo a tratti quasi violento di certi personaggi investiti dalla luce, o constatando il crescente disinteresse nei confronti delle ambientazioni, sempre più ridotte al minimo spazio vitale dei protagonisti. Nemmeno compaiono indizi di quel gusto per l'antico tanto diffuso tra alcuni dei maestri - spesso lombardi - fin qui chiamati in causa, così come non sembrano pesare, se non a livello di libertà compositiva, gli influssi nordici, nella fattispecie tedeschi, assai influenti in molta contemporanea pittura italiana. Infine va detto che non sembra di percepire alcuna attenzione a certa cultura 'letteraria' e 'cortigiana' molto di moda negli stessi anni²². Tirando le somme, siamo di fronte ad un artista molto dotato ed intelligente, ma forse troppo scontroso per aprirsi con una certa disinvoltura alla 'maniera moderna' pienamente cinquecentesca, restando dunque isolato nella sua personale sublimazione di grandi conquiste avvenute a cavallo dei due secoli. I riferimenti proposti portano a supporre una collocazione cronologica della serie nel primo decennio del '500, con il dipinto di Detroit e quello Setmani nell'immediato avvio, seguiti da quello di Aix-en-Provence e, infine, intorno al 1505, da quello di Chicago, da cui dipende la riduzione di Manchester. Penso sia preferibile non allontanarsi ulteriormente dal 1500, poiché l'alta qualità delle opere, unita alla loro ragguardevole cultura, induce ad immaginare un aggiornamento repentino sui fatti man mano citati, se non addirittura, in certi casi, un raggiungimento parallelo.

A questo punto la questione si complica, poiché rientra in gioco Antonio Rimpatta. La sua grande pala oggi a Capodimonte²³ (*figg. 20-21*), dipinta per la chiesa napoletana di San Pietro ad Aram tra il 1509 e il 1511 (date documentate riferibili rispettivamente alla commissione e alla consegna), riprende nel Bambino quello di Chicago, ruotato però su un asse verticale (*fig. 22*); a rendere inequivocabile la citazione contribuisce la riproposizione dell'aureola, caratterizzata dalla scritta

²² Quella esplorata ad esempio da GIOVANNI ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana. VI.1. Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 3-85, o già in A. BALLARIN *Una nuova prospettiva* cit., pp. 230 sgg.

²³ Sul dipinto si veda P. LEONE DE CASTRIS, scheda 41, *Antonio Rimpatta*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte; le collezioni borboniche e post-unitarie. I, Dipinti dal XIII al XVI secolo*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Electa Napoli, pp. 74-76.

«VERA LUX MUNDI EGO SUM», meno leggibile nel quadro di Chicago. Tale rapporto è reso evidente anche da altri elementi della pala partenopea, come i tratti di certi volti o la forte incidenza della luce sugli incarnati, ma tutto qui è reso - complici forse le notevoli dimensioni del dipinto - in modo più schematico, a tratti quasi impacciato, per cui emergono la «meccanica pazienza» e «l'infaticabile applicazione di un artigiano che, per le figure, mette in mostra al completo il suo repertorio»²⁴.



Figg. 20-21, Antonio Rimpatta, *Madonna con Bambino in trono e santi*, 1509-1511, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, e particolare



Fig. 22, Maestro della Sacra conversazione di Chicago, *Sacra Famiglia con santi e donatrice (Sacra conversazione di Chicago)*, particolare, 1505 ca., Chicago, Art Institute

Se dunque nel 1981 questa diventa secondo Tempestini l'opera probante per fondere il Maestro Setmani e Rimpatta, Zeri già nel 1963 ne fa il cardine per delineare un convincente catalogo del pittore bolognese, orientato fortemente in chiave centro-italiana. Lo studioso lascia fuori la serie Setmani, mentre giudica opera tipicamente rimpattiana il *San Sebastiano* di Baltimora: il suo debito verso la *pala Casio*, che abbiamo sottolineato all'inizio di questo articolo, pare accordarsi con la più

²⁴ F. ZERI, *Antonio Rimpatta* cit., p. 48. Varie caratteristiche della pala, *in primis* l'ambientazione architettonica angusta e poco convincente, danno la fuorviante sensazione di un'opera decisamente più arcaica rispetto al dipinto di Chicago.

costante e generale attenzione verso i maestri umbro-romani capitanati da Perugino, individuata da Zeri anche nelle altre opere da lui raccolte, tutte databili nel primo decennio del secolo²⁵.



Fig. 23, Antonio Rimpatta, *Madonna con Bambino e un angelo*, 1500-1505, Farfa in Sabina, Abbazia di Santa Maria di Farfa



Fig. 24, Antonio Rimpatta, *San Sebastiano*, 1500-1505, San Pietroburgo, Hermitage



Fig. 25, Antonio Rimpatta, *San Sebastiano*, 1514-1515, Madrid, Galleria Caylus

Oltrepassata la boa del 1511, spetta ad Ugolini la convincente proposta di riconoscere nel *San Sebastiano* della Galleria Caylus di Madrid (fig. 25) quello che Vasari ricorda dipinto da frate Antonio per gli olivetani di San Michele in Bosco a Bologna, realizzato verosimilmente nel 1515²⁶. La figura ricalca nella parte inferiore quella analoga della pala consegnata nel 1511 da Rimpatta, ma

²⁵ *Ivi*, pp. 47-49. Si tratta della *Madonna con Bambino e un angelo* di Farfa (fig. 23), del tondo raffigurante la *Madonna con Bambino* in collezione privata parigina, della *Madonna con Bambino* all'epoca in collezione Chamberlain a Brighton. Il *San Sebastiano* americano - cui si affianca in modo evidente quello analogo all'Ermitage (fig. 24) - e la *Madonna* di Farfa potrebbero cadere non lontano dal 1500, come pure la *Madonna Chamberlain*, il cui volto ha un sapore più leonardesco, mentre il tondo, pur simile ai precedenti, si accosta meglio alla pala di Capodimonte, identica nel volto della Madonna. Sul *San Sebastiano* dell'Ermitage si veda TATYANA K. KUSTODIEVA, *The Hermitage. Italian painting. Thirteenth to sixteenth centuries* (scheda 216, *Rimpatta, Antonio*), Firenze, Giunti, 1994, pp. 387-388.

²⁶ A. UGOLINI, *Antonio Rimpatta e alcuni comprimari* cit., p. 22. L'attribuzione a Rimpatta si deve a Everett Fahy. La datazione appare persuasiva sulla base dei documenti presi in considerazione da A. TEMPESTINI, *Antonio da Bologna* cit., pp. 353-354 nota 20 e A. UGOLINI, *Per Antonio Rimpatta* cit., p. 23 nota 36.

nella parte superiore pare che l'influenza dei modelli peruginesi stia nuovamente avendo la meglio.



Figg. 26-27, Antonio Rimpatta, *Assunzione della Vergine e santi*, particolari, 1515-1516, Monteoliveto Maggiore, Cappella di Santa Scolastica

Sulla stessa linea si presenta la decorazione della cappella di Santa Scolastica a Monte Oliveto Maggiore, anche questa ricordata nelle *Vite* vasariane come opera di Antonio da Bologna²⁷. Databile al 1515-1516, l'affresco rappresenta l'*Assunzione tra angeli musicanti* (figg. 26-27), con *Sette santi* nel registro inferiore²⁸. Pur nella sua bontà esecutiva la scena principale appare pervasa da un gusto neoquattrocentesco che può lasciare perplessi; d'altro canto la dipendenza dalle *Assunzioni* di Perugino e Pinturicchio, giunte a Napoli nel corso del primo decennio del secolo, e

²⁷ Si veda *Supra*, nota 6.

²⁸ A. TEMPESTINI, *Antonio da Bologna* cit., pp. 347-349. La corretta datazione è proposta in A. UGOLINI, *Per Antonio*

soprattutto i vari confronti che si possono proporre con le opere precedenti di Rimpatta - in particolare con la pala di Capodimonte e col *San Sebastiano* spagnolo - rendono evidente la paternità del pittore bolognese.

Dunque un fatto è certo: come già dimostrato da Tempestini, Rimpatta dopo il 1511 diventa l'olivetano frate Antonio da Bologna, e la ricostruzione di questo momento di attività, tra il 1509-1511 e il 1516, sembra essere particolarmente lineare. Resta invece meno agevole considerarlo l'autore di tutti i lavori fin qui esaminati: i rapporti tra il gruppo Setmani e la pala di Napoli sono evidenti, tanto da sentire la tentazione di aderire alla tesi unificante sostenuta da più parti, ma oltre a dover giustificare un divario qualitativo e culturale talora imbarazzante, tutto si complica con la recente ricomparsa di un polittico, oggi a Firenze presso il Cenacolo di Fuligno, datato 1501 e con una frammentaria firma che difficilmente si potrà riferire ad un pittore diverso da Rimpatta²⁹ (fig. 28).



Fig. 28, Antonio Rimpatta (e collaboratore?), *Polittico Mormile*, 1501, Firenze, Cenacolo di Fuligno

Rimpatta cit., pp. 17-18, 23-24 note 39-40, dove sono confermati al Rimpatta anche i santi sottostanti.

²⁹ Sul *polittico Mormile* (così chiamato per il cognome della donatrice) si vedano Ivi, pp. 12-15, MARIA CALÌ, *La pittura del Cinquecento*, Torino, Utet, 2000, pp. 584-586, e in particolare P. LEONE DE CASTRIS, scheda 52, *Antonio Rimpatta*, in *Perugino a Firenze* cit., pp. 206-211. Da ultimo ancora A. UGOLINI, *Antonio Rimpatta e alcuni comprimari* cit., p. 21.



Figg. 29-30, Antonio Rimpatta, *Santa Caterina d'Alessandria e Maddalena*, particolari del *polittico Mormile*, Firenze, Cenacolo di Fuligno

Con tale opera indietreggiamo fino ad una data prossima a quella qui proposta per la *Sacra conversazione Setmani*, ma siamo di fronte ad un risultato assai lontano, su cui poco resta da aggiungere una volta riconosciuto il predominante linguaggio peruginesco, reso nei registri superiori con esiti piuttosto deludenti. Osservando le figure decisamente più riuscite, le due sante laterali (figg. 29-30), è utile constatare che la santa Caterina è ripresa alla lettera, fin nella caduta del manto, dalla sant'Apollonia della *pala Scarani*, mentre la Maddalena tiene conto del san Michele nella stessa opera bolognese³⁰. Certe soluzioni dei panneggi, l'eleganza estrema che ritroviamo ad esempio nelle calzature ai piedi delle sante - uno dei momenti più felici del polittico - o ancora la scelta di far emergere queste figure su uno sfondo fatto di cielo e colli lontani, tutto rimanda al Perugino di questi anni, rappresentato in modo impeccabile dal dipinto appena citato. Guardando le

³⁰ Le figure sono entrambe ribaltate rispetto ai loro prototipi. Si tratta di soluzioni che Perugino utilizza in diverse occasioni (M. FERRETTI, *Il Perugino* cit., pp. 128-129), ma viene naturale pensare che nel 1501 un pittore bolognese possa conoscerle grazie al recentissimo arrivo della pala a San Giovanni in Monte. Che nel *polittico Mormile* Rimpatta sembri citare tale precedente è già suggerito in P. LEONE DE CASTRIS, scheda 52, *Antonio Rimpatta* cit., p. 211, e

due sante in relazione agli altri pannelli, specie quelli superiori, viene quasi da immaginare che Rimpatta, informato in corso d'opera dell'arrivo della *pala Scarani*, decida di fare una puntata a Bologna per ammirarne le fortunatissime qualità, riportandone poi alcuni suggerimenti proprio nelle ultime figure del *polittico Mormile*³¹. È tuttavia più plausibile pensare che tali appunti risalgano a prima della sua partenza verso Napoli, che potremmo immaginare tra 1500 e 1501, e che nei meno evoluti registri superiori possa essere all'opera un aiutante locale, forse già attratto da certe tendenze umbre presenti ai piedi del Vesuvio.

Messi insieme tutti questi dati, pur provando ad intendere la grande pala del 1509-1511 quale schematico e stanco compendio dei lavori precedentemente culminati nel dipinto di Chicago, come convincersi che il suo stesso autore realizzi a Napoli nel 1501 il *polittico Mormile*, così dichiaratamente filo-umbro, e tra il 1501 e il 1509 i migliori pezzi del gruppo Setmani, di tutt'altro livello culturale e qualitativo, per poi nuovamente fare un passo indietro³²? Una datazione sul 1500 qui ipotizzata per la tavola già Setmani non può a mio avviso convivere col 1501 delle tavole ora a Firenze, a meno che non si accetti una diversa paternità. La stessa valutazione si può fare sostituendo al *polittico Mormile* le opere più tipiche del 'primo' Rimpatta, ad esempio quelle di Baltimora, San Pietroburgo o Farfa, datate normalmente nei primi anni del secolo³³. Il percorso proposto da più parti appare dunque troppo tortuoso, implicando un oscillamento stilistico eccessivo che porterebbe ad una stridente vicinanza cronologica tra le opere 'rimpattiane' appena citate e i capolavori di Aix-en-Provence e Chicago, dove tra l'altro non è agevole riconoscere i tipi facciali altrove così frequenti. Si aggiunga ancora nel gruppo Setmani la strana impressione ricevuta da certe cadute qualitative che potrebbero suggerire la presenza di un collaboratore meno abile tecnicamente e soprattutto meno disposto a confrontarsi con gli stessi grandi e difficili modelli.

Alla luce di tali considerazioni diventa particolarmente invitante ricollegarsi, almeno in parte, al testo di Ragghianti del 1961. La proposta dello studioso è di individuare nel *corpus* da lui raccolto la compresenza di un maestro lombardo e di un altro emiliano che «piacerebbe pensare sia un

comunque il legame tra la Caterina napoletana e l'Apollonia bolognese sembra troppo stretto per non essere diretto.

³¹ Non a caso in A. UGOLINI, *Per Antonio Rimpatta* cit., p. 15, si ipotizza un po' forzatamente che le due sante siano dipinte a distanza di un decennio rispetto al resto del polittico, all'altezza quindi della documentata pala napoletana con cui si legherebbero meglio. Tale proposta è certo favorita dall'errata conoscenza delle misure dei vari pannelli, come successivamente precisato in P. LEONE DE CASTRIS, scheda 52, *Antonio Rimpatta* cit., pp. 206-211, che afferma invece di non notare particolari disomogeneità.

³² Risulta altresì difficile, per quanto detto precedentemente, datare tali opere prima del 1500: significherebbe collocarle troppo precocemente rispetto a dipinti come la *pala Casio*.

³³ Per queste opere si veda *Supra*, nota 25. Sempre al Rimpatta verso la metà del primo decennio del Cinquecento è recentemente attribuita con convinzione la *Presentazione al tempio* del Museo Diocesano di Napoli (P. LEONE DE CASTRIS, scheda 7, *Antonio Rimpatta da Bologna*, in *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di Fede e Arte*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Elio de Rosa, 2008, p. 72). Se collocata effettivamente tra il *polittico Mormile* e la pala di Capodimonte, un'opera così palesemente peruginesca porta a mio avviso implicitamente ad escludere ogni rapporto col gruppo Setmani, ma in realtà mi pare che neppure i rapporti col più tipico Rimpatta siano in questa pala del tutto convincenti.

Panetti prima che compaia a Ferrara nel 1503»³⁴. Forse non è troppo azzardato supporre che ci sia davvero tale collaboratore emiliano, e che altri non sia se non Antonio Rimpatta, cui il più dotato anonimo, se davvero lombardo come il pennello invita a credere, potrebbe forse appoggiarsi per lavorare a Bologna. Questo aiuterebbe a chiarire le tangenze e le disparità tra la produzione più tipica di Antonio e il gruppo Setmani. In tal caso potremmo considerare il bolognese come un pittore formatosi nella propria città durante l'ultimo decennio del '400, presumibilmente all'ombra di Francia e Costa. Su queste basi, integrate da precoci conoscenze dei fatti umbri, farebbero particolarmente presa, nell'immediato avvio del nuovo secolo, alcune rilevanti e simultanee presenze: la *pala Casio*, ancor più la *pala Scarani*, e soprattutto l'attività del notevole quanto indefinito Maestro Setmani. La prima potrebbe aver la funzione di svelare al Rimpatta a che punto siano giunte le più moderne ricerche pittoriche a nord del Po; la seconda quella di rafforzare una naturale predisposizione verso i fortunati canoni perugineschi, come si legge pienamente nel *polittico Mormile* del 1501; la terza coinvolgerebbe Antonio in una significativa collaborazione culminante nella realizzazione di alcuni importanti dipinti. Tale possibilità può essere suffragata da alcuni indizi: se osserviamo le due figure meno felici della *Conversazione Setmani*, vediamo che la santa Caterina si avvicina nei vari dettagli al san Domenico del *polittico Mormile*, che abbiamo immaginato eseguito subito dopo (*figg. 31-32*), mentre il san Girolamo sembra ricomparire con gli attributi di san Pietro nella più tarda pala di Capodimonte (*figg. 33-34*), dove abbiamo riconosciuto, infiacchite, alcune tendenze dei capolavori precedenti. La tavola di Manchester si potrebbe a sua volta provare ad intendere come lavoro 'autonomo' del Rimpatta, che darebbe dell'esempio ora a Chicago una riduzione svuotata delle sue qualità più moderne³⁵, come già si è visto per il *San Sebastiano* Walters rispetto all'esempio boltraffiesco.

D'altronde lo stesso Bambino ritorna, ruotato, a Napoli nel 1510-1511, testimonianza esemplificativa di un riutilizzo di modelli caratteristico di tutta l'attività del pittore bolognese. Potremmo immaginare la sua presenza, rischiando forse di forzare un po' la mano, anche nelle due opere più notevoli: ad Aix-en-Provence nell'angelo che guarda lo spettatore, assai più memore del Francia rispetto alla Madonna di Farfa³⁶, e a Chicago nel viso del giovane san Giovanni, similmente rivolto verso di noi ma con un languore lontano dalla severità degli altri monumentali personaggi. Se così fosse, Rimpatta mostrerebbe qui di aver raggiunto, nei confronti del più grande maestro/collega, un'elevata capacità mimetica, destinata però ad indebolirsi lontano da quella carismatica presenza. Per questo la pala di Capodimonte mostra un legame molto stretto con il

³⁴ C.L. RAGGHIANI, *I falsi artistici* cit., pp. 16-17. Per il principale pittore, ritenuto di cultura lombarda, lo studioso spende in particolare il nome di Andrea Solario, senza tralasciare riferimenti ad Antonio Solario e Boltraffio.

³⁵ Va notato anche che il paesaggio della *Sacra Famiglia* risulta particolarmente affine a quelli dipinti da Rimpatta in buona parte delle opere che da sempre gli sono attribuite, tra cui anche la documentata pala di Capodimonte.

³⁶ F. ZERI, *Antonio Rimpatta* cit., p. 46.

pittore di Chicago, ma anche la sostanziale lontananza. Alla luce di queste considerazioni Antonio apparirebbe come un artista piuttosto coerente, la cui buona tecnica supporta una cultura e una fantasia più povere; un ‘quattrocentista’ fino alla fine, costantemente attratto dal successo dei maestri centro-italiani, e impegnato nel riciclare varie idee e soluzioni, alcune delle quali apprese dal ben più grande Maestro Setmani³⁷.



Fig. 31, Antonio Rimpatta (?), *Santa Caterina da Siena*, particolare della *Sacra conversazione Setmani*, 1500 ca., ubicazione ignota



Fig. 32, Antonio Rimpatta, *San Domenico*, particolare del *polittico Mormile*, 1501, Firenze, Cenacolo di Fuligno



Fig. 33, Antonio Rimpatta (?), *San Girolamo*, particolare della *Sacra conversazione Setmani*, 1500 ca., ubicazione ignota



Fig. 34, Antonio Rimpatta, *San Pietro*, particolare della *Madonna con Bambino in trono e santi*, 1509-1511, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

In una tale prospettiva ovviamente resta nell’anonimato quello che potremmo ora chiamare

³⁷ Rimpatta nel 1501 firma a Napoli il *polittico Mormile*, amplificando il proprio peruginismo probabilmente anche grazie a quanto visto durante il viaggio attraverso la penisola, ma dobbiamo comunque immaginare che continui ad avere un qualche rapporto diretto con l’altro maestro. Possiamo supporre un ritorno di Antonio a Bologna, compreso necessariamente tra 1501 e 1509; durante questa parentesi potremmo allora collocare la ripresa dei loro contatti e la nascita dei quadri di Aix, Chicago e Manchester. In alternativa non è da escludere che i due pittori lascino insieme Bologna a inizio secolo, subito dopo aver conosciuto le pale di Boltraffio e Perugino. Volendo immaginare una comune attività meridionale, la *Sacra conversazione Setmani* e il *polittico Mormile* potrebbero allora rivelarsi come parallele creazioni napoletane; nulla vieta infine di collocare i più alti capolavori del Musée Granet e dell’Art Institute ancora in ambito partenopeo, nel momento in cui può risultare altamente stimolante anche la presenza di Pedro Fernández. In ogni caso è da credere che la parabola dell’anonimo maestro termini precocemente, prima di quel 1509 che vede Rimpatta annasparsi ormai solo nella pala oggi a Capodimonte.

idealmente Maestro della Sacra conversazione di Chicago, perchè in tale capolavoro troviamo il vertice qualitativo del suo oscuro artefice; un pittore che forse, se ne recuperassimo l'identità, potrebbe più facilmente essere ricordato insieme ai colleghi che hanno reso più vivace il panorama figurativo italiano nella stagione tra il *Cenacolo* leonardesco e le imprese romane di Giulio II.