

# CONCORSO

arti e lettere



VIII  
2016

*Direttori editoriali*

Agostino Allegri, Giovanni Renzi

*Direttore responsabile*

Maria Villano

*Redazione*

Patrizio Aiello, Agostino Allegri, Chiara Battezzati, Serena Benelli, Giulio Dalvit, Elisa Maggio, Giovanni Renzi, Massimo Romeri

*Comitato scientifico*

Elisabetta Bianchi, Marco Mascolo, Antonio Mazzotta, Federica Nurchis, Paolo Plebani, Paolo Vanoli

e-mail: [concorsorivista@gmail.com](mailto:concorsorivista@gmail.com)

web: <http://riviste.unimi.it/index.php/concorso>

*Crediti fotografici:* Antonio Mazzotta: pp. 6, 8, figg. 1-2: Pinacoteca Ambrosiana / De Agostini: pp. 16, 21, figg. 1, 4; p. 58, figg. 1-3; Fotostudio Rapuzzi, Brescia: p. 74, fig. 3.

La redazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni o imprecisioni nelle citazioni delle fonti fotografiche.

© 2016 Lubrina Editore Srl  
via Cesare Correnti, 50 - 24124 Bergamo - cell. 3470139396  
e-mail: [editorelubrina@lubrina.it](mailto:editorelubrina@lubrina.it) - web: [www.lubrina.it](http://www.lubrina.it)

ISSN: 2421-5376

ISBN: 978-88-7766-603-1

Aut. del Tribunale di Milano n° 223 del 10 luglio 2015

Questa rivista è realizzata con il finanziamento dell'Università degli Studi di Milano ai sensi della legge 3 agosto 1985, n° 429.



## Sommario

Editoriale	5
Marco Flamine, <i>La «Madonna greca» di Santa Maria Segreta a Milano</i>	7
Massimo Romeri, <i>Ipotesi per un Ecce Homo all'Ambrosiana</i>	17
Elena Rame, <i>Un'opera bolognese per i Barnabiti: intorno al Martirio di San Paolo di Francesco Carboni in San Marco a Novara</i>	27
Adam Ferrari, <i>Un bolognese per la Confraternita del Rosario in San Domenico a Cremona</i>	37
Floriana Conte, <i>Le tele romane per Santa Maria della Vittoria a Milano nei depositi della Pinacoteca di Brera</i>	47
Andrea Daninos, <i>Cere borromaiche e sviste ambrosiane</i>	59
Fiorella Frisoni, <i>Per Clemente Bocciardo genovese nel Bresciano</i>	71
<i>Appendice documentaria</i>	77
Giulio Dalvit (con Giuliana Pignolo), <i>Milano – New York et retour: un murales dimenticato di Keith Haring in via Laghetto?</i>	83



1. Jean Chagnenet (?), *Ecce Homo*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

Massimo Romeri

## Ipotesi per un *Ecce Homo* all'Ambrosiana

Una presunta tela di Mantegna è sottoposta a Otto Mündler e Giuseppe Molteni il 26 marzo 1856: «Home, with Cav.<sup>te</sup> Molteni, to examine a so called Mantegna, which is a tempera painting on canvas, unprepared, more like the school of Westphalia, a Christ at the Pillar, beaten by the soldiers, figures size of life».<sup>1</sup>

L'opera si ritrova, se è la stessa come sembra, presso la bottega dall'antiquario comasco Domingo Duvia nel 1874:

Amatissimo dottor Alfonso, [...] Nella bottega del rigattiere Duvia presso S. Nazzaro<sup>2</sup> ho visto un Ecce homo grande a tempera, alquanto rovinato, al sommo del quale trovasi scritto Mantegna da qualche mano moderna. Io posso dire soltanto che è della 2<sup>a</sup> metà del Quattrocento argomentando dai caratteri della leggenda sottoposta: ma il Duvia mi assicura che il quadro fu visto anche da Lei e da Passalacqua giudici assai più competenti. Mi disse in oltre che fu comperato da una chiesa di Cantù dove si rinvenne sopra la volta o fra le cose dimenticate, senza però sapermi dire in quale delle molte chiese di quella Borgata. Se a giudizio di Lei il quadro è veramente un Mantegna, e se Ella, previe le debite informazioni, riuscisse a precisare la Chiesa donde fu tolto, io intenderei di denunziare alla Prefettura quel qualunque l'avesse venduto onde venga obbligato a ricuperarlo per quella stessa Chiesa [...].<sup>3</sup>

Chi scrive è Vincenzo Barelli, dal 1871 presidente della neonata Commissione provinciale di Como per la conservazione dei monumenti antichi; il destinatario è l'archeologo, segretario della stessa istituzione, Alfonso Garovaglio.<sup>4</sup> Non è purtroppo conservata la risposta e, per ora, è impossibile specificare da quale chiesa il quadro provenisse.<sup>5</sup>

Nel corso del Novecento, ma a una data che non si riesce a definire, il quadro è fotografato: lo scatto è conservato al Service d'Etude et de Documentation du département des Peintures del Louvre. Come indicato sul retro della fotografia, un certo Pietro Bonollo propone l'acquisto dell'opera al museo francese<sup>6</sup>. In caso di un riscontro negativo, Bonollo richiede che la stampa sia rispedita al mittente, in piazza Arduino 4 a Milano. Ma all'indirizzo non risponde nessuna famiglia o nessun signor Bonollo; piuttosto, dal 1821 e fino al 1991, l'Imperiale Regio Istituto dei Sordomuti.

Non si riesce a stabilire chi sia e che ruolo avesse Bonollo all'interno dell'Istituto; né aiutano gli archivi della Pinacoteca Ambrosiana, dove la tela giunge «per vie ignote e in epoca imprecisata». <sup>7</sup> In ogni caso, sia che fosse arrivata all'Istituto Nazionale Sordomuti per un lascito o per altre vie, nel momento in cui è fotografata la tela è già ridotta superiormente: le ultime lettere della frase pronunciata dalla folla, CRVCIFIGE CRVCIFIGE EVM, riportata dal pittore proprio sopra il gruppo di sinistra, appaiono infatti mutile.

Nel 1984 l'*Ecce Homo* è attribuito a Josse Lieferinxe da Dominique Thiébaud, che in un primo momento conosce il quadro solamente dallo scatto del Louvre. <sup>8</sup> Secondo la Thiébaud la tela milanese, carica di patetismi e di espressività fino al grottesco delle figure dinoccolate degli schernitori e dell'aguzzino sul primo piano, mostra un Cristo con un corpo dignitosamente composto, quasi classico nella sua monumentalità, che richiama modelli italiani. La studiosa trova inoltre analogie tra le architetture sullo sfondo dell'*Ecce Homo* e alcuni edifici alle spalle dei personaggi del retablo di San Sebastiano, un'opera documentata al pittore provenzale e al collaboratore Bernardino Sismondi. <sup>9</sup> Più stringenti sono i confronti con la *Crocifissione* del Louvre (inv. R.F. 1962-1), considerata opera più tarda di Lieferinxe: con il volto di Cristo, i nimbi, la forma delle lettere e del *titulus crucis*.

L'opera, per tecnica e conformazione, potrebbe essere parte di un insieme: una delle ante di un organo o di un'ancona o parte di un polittico dedicato alla Passione. La Thiébaud ipotizza un accostamento con la *Crocifissione* del Louvre e con il *Compianto* del Musées Royaux des Beaux-Arts di Anversa (inv. 5037). Rimane condivisibile la definizione dei caratteri culturali del maestro piccardo, fiamminghi e provenzali insieme, con un forte interesse per la cultura figurativa italiana. Un linguaggio, quello piemontese-lombardo, che penetrò al di là delle Alpi anche grazie al citato Simondi, *partner* di Lieferinxe nell'impresa del polittico di San Sebastiano fino alla morte nel 1498, e ad altri rappresentanti dell'influente comunità piemontese in Provenza. Come l'eporediese Giovanni Grassi, che nel 1494 ereditò la bottega avignonese di Jean Chaugenet, suocero di Lieferinxe, e fu il primo maestro di Sismondi; ma anche per tramite del cugino tedesco di Lieferinxe, Hans Clemer, che lavorò per un decennio nel marchesato di Saluzzo. I nomi e le trame, in questa congiuntura franco-piemontese, non mancano <sup>10</sup>.

Contemporaneamente ai ragionamenti su Lieferinxe della Thiébaud, l'*Ecce Homo* riemerge dai depositi dell'Ambrosiana ed è restaurato: nemmeno quest'ultimo intervento, che ha visto almeno una foderatura, sembra aver lasciato traccia negli archivi della pinacoteca. <sup>11</sup> Intanto l'attribuzione all'artista piccardo è accettata da più fronti e confermata negli studi successivi della Thiébaud, che continua a pensare alla tela come una delle opere più tarde nella cronologia del pittore, verso il 1505; si spinge a ipotizzare un viaggio italiano

dell'artista: le sembra plausibile, a monte di buona parte dei dipinti del piccardo, una conoscenza diretta dell'arte e dell'architettura lombarde.<sup>12</sup> Questa ipotesi sembra quasi confermata quando Alessandro Morandotti si accorge che il quadro corrisponde alla descrizione appuntata a Milano nel 1856 da Mündler, stralciata sopra: l'identificazione rende infatti più probabile la provenienza lombarda del dipinto.<sup>13</sup>

Sull'attribuzione non è d'accordo Laura Gnaccolini che, schedando il dipinto per il catalogo del museo, assegna l'opera a un «pittore avignone» vicino a Nicolas Froment (1430 circa – 1486), senza esporsi troppo sulla datazione, per lei tra la fine del Quattrocento e i primissimi anni del secolo seguente.<sup>14</sup> Ma, al di là dei «misteri» che lo circondano, e che rendono difficoltosa la ricostruzione anche del tratto più recente della sua storia, l'*Ecce Homo* ha una qualità molto sostenuta. Tanto da chiedersi come, e in che misura, la pittura lombarda ne abbia registrato dei riflessi, da misurarsi, magari, su Bernardino Butinone, nel *Cristo portacroce* di Santa Maria del Monte a Varese, e su Ambrogio Bergognone, almeno nel *Cristo alla colonna* di Santa Maria Assunta a Magenta, 1501.<sup>15</sup> La paternità dell'opera spetta, come giustamente ipotizzava la Thiébaud, a un pittore provenzale che ha saputo cogliere sollecitazioni al di qua e al di là dell'arco alpino. Le opere che oggi conosciamo di Josse sono piuttosto compatte dal punto di vista stilistico e si scalano in uno stretto giro d'anni, ma nell'*Ecce Homo* dell'Ambrosiana i caratteri spazioteschi – evidenti nel polittico di San Sebastiano, ma presenti anche nel *Compianto* di Anversa – mancano, a fronte di un ingigantimento monumentale delle figure e di una forte caratterizzazione espressiva, tanto nei tratti fisiognomici dei personaggi che nella loro gestualità (fig. 4).

Più che alla tradizione locale, che ha le sue radici in pittori come Enguerrand Quarton, e più che a Nicolas Froment, come vorrebbe la Gnaccolini, la tempera milanese, con la sua pittura lenticolare ma condotta con tratteggi rapidi e decisi, attenta ai riverberi luminosi, con le sue figure imponenti, ingombranti, statuarie, si potrebbe attribuire a un pittore provenzale che conosce bene sia la pittura italiana che quella fiamminga, da Bramante a Quentin Massys, e non solo. Anche la tecnica, con uno strato pittorico esiguo su tela, probabilmente con l'uso di un legante che, con il degrado, ha virato il colore verso toni scuri, è caratteristica dell'arte delle Fiandre, da *Tüchlein*, mentre in alcuni particolari la composizione sembra rimeditata sul ricordo della stampa con lo stesso soggetto – 1480 circa – di Martin Schongauer.<sup>16</sup> Se poi, seguendo il suggerimento della Thiébaud, provassimo a immaginare la tela ambrosiana come parte di un complesso figurativo più ampio, si potrebbero richiamare esempi tedeschi, iconograficamente più pertinenti rispetto a quelli provenzali o italiani o fiamminghi sopravvissuti. Come la *Graue Passion* di Hans Holbein il vecchio, dipinta ad Augusta tra 1494 e 1500





2. Jean Chagnenet (?), *San Pietro*, collezione privata

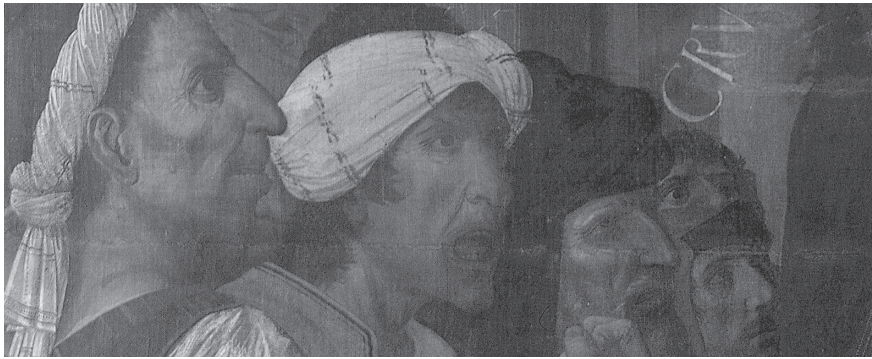
e ora alla Staatsgalerie di Stoccarda (invv. 3753-3762, LI425, GVLI79), o il polittico con la *Gefangennahme Christi* di Martin Schaffner, ancora dei primi anni del Cinquecento, alla Staatsgalerie Altdeutsche Meister di Augusta (inv. 1410). Del resto il tema della Passione di Cristo non è frequentato solo nella Germania meridionale, ma con modalità diverse appare anche nel Nord Italia: dagli anni Settanta del Quattrocento occupa, con grandi superfici affrescate, i tramezzi delle chiese dell'Osservanza francescana, a corollario delle letture e dei sermoni; lo stesso soggetto si dispiega anche nei luoghi della devozione confraternale, con sistemi articolati di immagini che oggi riusciamo solo parzialmente a immaginarci, basandoci sulle rarissime testimonianze superstiti.<sup>17</sup>

Un *curriculum* adatto, che sembra almeno in parte aver raccolto le esperienze culturali citate, potrebbe essere quello del suocero di Lieferinxe, Jean Chagnenet. Originario di Langres – da qui il soprannome *le Bourguignon* –, Chagnenet è una figura ancora sfuggente, che addensa su di sé un nodo problematico intrigante.

La fiorente attività dell'artista è registrata ad Avignone, solo per via documentaria, tra il 1485 e il 1494.<sup>18</sup> Gli è stato attribuito, su base invece indiziaria, un *San Pietro* (fig. 2) oggi in collezione privata<sup>19</sup> dal quale emerge una formazione fiamminga, vicina ai modi di Barthélemy d'Eyck, ma anche un'attenzione importante al linguaggio moderno per come si andava componendo al di qua delle Alpi, soprattutto a Milano. È difficile pensare a quella sintesi prospettica, con il Santo prepotentemente presente nello spazio, scorciato, pur con qualche difficoltà, dal basso, e con un taglio che rende lo spazio dipinto imminente alla nostra realtà senza la conoscenza di ciò che, tra Leonardo, Bramantino e Boltraffio, si componeva in Lombardia dall'ultimo decennio del Quattrocento. È un'assimilazione non completamente riuscita, ma ne fanno fede le rocce nel paesaggio e le pose impossibili delle braccia, in sintonia, per esempio, con il *Compianto del Santo Sepolcro* del Bramantino all'Ambrosiana (inv. 88). A riprova valgono anche le costruzioni sullo sfondo: ci sono una chiesa con un



3. Jean Chagnenet (?), *Tre profeti*, Parigi, Musée du Louvre



4. Jean Chagnenet (?), *Ecce Homo*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

campanile possente, non troppo diverso da quello della cattedrale avignone, e una facciata dallo slancio ancora gotico nella quale sono presenti fregi e specchiature che sembrano presi a prestito dalla cultura architettonica lombarda; così come il tempio in rovina stagiato su un cielo lattiginoso, quasi un portato di cultura bramantesca.

Che sia di Changelnet o meno, il *San Pietro* attrae un frammento con *Tre Profeti* ora al Louvre (inv. 1992; fig. 3). Questo, a sua volta, è accostabile all'*Ecce Homo* dell'Ambrosiana. Tra le due opere, al di là delle differenze tecniche, si ritrovano i medesimi tipi fisionomici: si confrontano bene, per esempio, il profeta all'estrema sinistra – con il naso lungo e adunco, gli occhi incavati e il volto segnato dall'ombra della barba – e il personaggio elegantemente vestito di rosso tra la folla urlante di popolani e sacerdoti del quadro ambrosiano (fig. 4). Sono poi sovrapponibili l'uso delle iscrizioni, la costruzione della scena attraverso le gestualità pronunciate dei personaggi e l'attenzione ai disegni delle stoffe e al taglio degli abiti ricercatamente eccentrici come quello, ricchissimo nella foggia e negli accessori, di Pilato.

La tela milanese potrebbe quindi essere opera di questo artista raro e dalla formazione composita, attore protagonista in una fitta rete di movimenti e di scambi, forse di passaggio sulle terre del ducato allo scadere del XV secolo.

1 *The Travel Diaries of Otto Mündler* [1855-1858], a cura di C. Togneri Dowd, in «The Walpole Society», 11, 1985, p. 107; A. Morandotti, *Gli esperti locali, i conoscitori stranieri: da Giuseppe Vallardi a Otto Mündler* [1999], in Id., *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, p. 249.

2 Domingo Duvia, fornitore anche di Giacomo Poldi (A. Mottola Molfino, *Collezionismo e mercato artistico a Milano: smembramenti, vendite, restauri*, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983), Milano, Electa, 1982, p. 249, nota 47), aveva bottega come falegname e rigattiere, ancora nel 1887, in via San Nazario 157 a Como (*Manuale della Provincia di Como del 1887*, Como, Tip. Prov. F. Ostinelli di C.A., 1887, pp. 201, 212) e non a Milano (come in C. Gallori, *Sulla riscoperta di Ludovico De Donati: spunti dal Fondo Caffi*, in «Acme», LX, 2007, 2, p. 306, nota 38); il negozio da rigattiere e antiquario è ancora aperto nel 1905 quando, dopo l'abbattimento della chiesa di San Nazario, la via è dedicata a Francesco Muraltò (*Manuale della Provincia di Como del 1888*, Como, Tip. Prov. F. Ostinelli di C.A., 1888, p. 211; *Manuale della Provincia di Como del 1905*, Como, Premiata tipografia editrice Ostinelli di Bertolini Nani e C., 1905, pp. 131, 168; qualche indicazione sulla chiesa, affrescata esteriormente, in A. Rovi, *Dispersione e riuso di opere d'arte a Como e nella Pieve di Zeggio*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio. Atti del convegno. Como 26-27 settembre 1996*, a cura di M.L. Casati, D. Pescarmona, Como, Musei civici di Como, 1998, p. 124, nota 53).

3 Vincenzo Barelli ad Alfonso Garovaglio, Como, 20 maggio 1874: *Scelta di lettere e scritti vari del Can. o Vincenzo Barelli*, a cura di B. Barelli, Como, Stab. Tip. Lit. Romeo Longatti, 1896, pp. 191-192, n. 127. Il Passalacqua citato è da identificare con il conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua, figlio di Alessandro e nipote di Andrea, fabbricatore del Duomo comasco. Giovanni Battista è il collezionista che possedeva le tavole del Maestro della Madonna Cagnola: G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011, pp. 42-43, nota 12; l'informazione non è registrata da A. De Marchi, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di S. Romano, M. Natale, Milano, Skira, 2015, p. 294, nn. Id 271-272, 497, 793-795, 273. Sul Passalacqua anche *Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954*, a cura di S. Bruzzese, W. Rotelli, Brescia, Morcelliana, 2012, p. 30; G. Agosti, J. Stoppa, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di C.B. Strehlke, M. Brüggem Israëls, Firenze-Milano, Villa I Tatti in collaboration with Officina Libraria, 2015, p. 252. A spingermi verso l'identificazione dell'opera è un suggerimento di Giovanni Agosti, che ringrazio: M. Romeri, *La pittura nelle valli dell'Adda e del Mera tra XV e XVII secolo. La dispersione del patrimonio e la formazione del concetto di periferia*, tesi di dottorato, Torino, Università degli Studi, Dipartimento di Studi Storici, a.a. 2012-2015 (relatore G. Romano), pp. 105-108. Ringrazio anche Giovanni Romano e Giulio Bora, con il quale ho discusso questi argomenti: i suggerimenti di entrambi, soprattutto sulla paternità dell'opera, sono fusi nel testo.

4 Su Barelli: P. Maggi, *Il canonico Vincenzo Barelli (1807-1890)*, in «Archivio Storico della Diocesi di Como», 4, 1990, pp. 15-18; Gallori, *Sulla riscoperta*, p. 301; A. Brambilla, *I dipinti meritano certamente d'esser conservati*. Campione d'Italia, Santa Maria dei Ghirli, 1514, in «ACME», LX, 3, 2007, pp. 187-209, in particolare pp. 204-205; su Garovaglio, nato a Cantù, *Ibi*, pp. 205-206; M. Uboldi, *Alfonso Garovaglio archeologo, collezionista, viaggiatore*, Como, New Press, 2010.

5 Per quanto riguarda Cantù – ma, a questo punto iniziale delle ricerche, si prendano queste informazioni come mere ipotesi di lavoro –, negli atti delle visite pastorali sono brevemente citati due grandi complessi di immagini nella chiesa di San Vincenzo a Galliano, collegiata fino al 1582, «pincta di figure di Devotione per ogni parte», ma, da ciò che si ricava a una prima lettura, nessuno dei due sembra accordarsi con l'Ecce Homo dell'Ambrosiana: è presente un'Ancona grande sopra detto altar Maggiore», in tavole, con un Crocifisso centrale (Archivio Storico Diocesano di Milano, d'ora in poi ASDMi, Visite

pastorali, Cantù, XII, fasc. 2, ho stralciato dagli atti della visita alla Pieve del vicario generale G.B. Castelli, 26 aprile 1570); mentre, appoggiata su gradini in legno, c'è un'«Icona picta in tela ad moda vetusta cum effigie Sculpta Assumptionis Beatissime Virginis» (ASDMi, Visite pastorali, Cantù, XIX, f. 266). Dal 1582, per volere di Carlo Borromeo, la collegiata diventa San Paolo, più vicina al centro abitato; San Vincenzo è gradualmente spogliata lungo la prima parte del XIX secolo e le opere in essa contenute disperse: *Galliano. 1000 anni di storia. Le vicende e l'evoluzione delle forme della basilica di San Vincenzo e del battistero di San Giovanni con gli atti del Convegno tenuto a Cantù nei giorni 25 settembre e 2 ottobre 1993*, Cantù, Gruppo Arte e Cultura, 1995. Nella pieve di Cantù esistevano inoltre due confraternite dedicate al Corpo di Cristo, per le quali non sarebbe fuori luogo il soggetto iconografico della tela dell'Ambrosiana. Quella maggiore, probabilmente più antica, era in San Paolo, ma con oratorio proprio. Negli atti delle visite è citata l'istituzione ufficiale, avvenuta nel 1540 (ASDMi, Visite pastorali, Cantù, I; XI; XIX, f. 259), ma ciò non significa che il consesso non esistesse già da decenni. L'altra confraternita dedicata al culto del Santissimo Sacramento era in Santi Bartolomeo e Teodoro (ASDMi, Visite pastorali, Cantù, XIX, ff. 388, 400).

6 Oltre all'indirizzo di Pietro Bonollo, sul retro della fotografia sono appuntati l'aggettivo «*Flamand?*» e l'attribuzione, sempre con punto interrogativo, a Bergognone. Entrambe le indicazioni sono state successivamente barrate.

7 L.P. Gnaccolini, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo primo*, Milano, Electa, 2005, p. 311, n. 122; l'opera ha il numero inventariale 807 e le misure dichiarate nella scheda sono cm 199 × 136. La prima occorrenza è nella guida della pinacoteca del 1972 (la tela non è infatti citata in G. Galbiati, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano, Hoepli, 1951): F. Mazzini, *La Pinacoteca Ambrosiana di Milano*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1972, p. 16. In una breve scheda, che ripete in sostanza le informazioni date dalla Thiébaud, è in M. Rossi, A. Rovetta, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milano, Electa, 1997, p. 143.

8 D. Thiébaud, *Josse Lieferinxe et son influence en Provence: quelques nouvelles propositions*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano, Electa, 1994, pp. 194-214, in particolare pp. 201-206; su Lieferinxe, di cui si hanno notizie dal 1493 al 1505, già morto nel 1508, almeno: M. Laclotte, *La fin du XV<sup>e</sup> siècle*, in M. Laclotte, D. Thiébaud, *L'école d'Avignon*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 103-125; D. Thiébaud, s.v. *Josse Lieferinxe (le Maître de Saint Sébastien)*, in Laclotte, Thiébaud, *L'école*, pp. 255-264; N. Gozzano, *Le origini della cultura figurativa di Josse Lieferinxe*, in «Ricerche di storia dell'arte», 62, 1994, pp. 67-80.

9 Sul retablo, dipinto per Notre-Dame-des-Accoules a Marsiglia tra 1497 e 1498, oggi diviso tra vari musei (Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, inv. 1590; Philadelphia Museum of Art, inv. Cat. 756-768; Walters Art Museum di Baltimora, inv. 37.1995; Ermitage di San Pietroburgo, inv. 6745): Thiébaud, s.v. *Josse Lieferinxe*, pp. 256-260; M.C. Léonelli, in *France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance*, catalogo della mostra (Paris, Galerie nationales, Grand Palais, 6 ottobre 2010 - 20 gennaio 2011), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2010, p. 355, n. 183, ritiene che due dei pannelli di Philadelphia, *San Sebastiano distrugge gli idoli* e *San Sebastiano curato da Irene* (inv. Cat. 765, 767), appartengono al solo Lieferinxe, un «peintre de culture flamande, que le nom même de Lieferinxe, village proche d'Enghien en Hainaut, laissait supposer».

10 Per questi scambi culturali si vedano almeno E. Rossetti Brezzi, *Percorsi figurativi in terra cuneese. Ricerche sugli scambi culturali nel basso medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1985, pp. 20-23, 113-114; V. Natale, *Non solo Canavesio. Pittura lungo le Alpi Marittime alla fine del Quattrocento*, in *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione CRT, Banca CRT, 1996, p. 50; S. Baiocco, *Profilo di Gandolfino da Roreto*, in *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione CRT, Banca CRT, 1998, pp. 196-197.

11 Nel catalogo della pinacoteca (Gnaccolini, in *Pinacoteca*, p. 311, n. 122) l'intervento è attribuito a Pinin Brambilla Barcilon, che nega però la paternità del restauro (comunicazione orale, aprile 2016).

12 D. Thiébaud, *Dal 1435 al 1500: il primato artistico dei pittori, in La pittura francese. Tomo primo*, a cura di P. Rosenberg, Milano, Electa, 1999, p. 152, dove l'*Ecce Homo* è datato «verso il 1505» e avvicinato all'*Adorazione del Bambino* di antica provenienza provenzale, ora al Musée du Petit Palais di Avignone (inv. 9); Ead., *Josse Lieferinx, in Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 27 febbraio – 17 maggio 2004), a cura di D. Thiébaud, P. Lorentz, F.R. Martin, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 151.

13 Morandotti, *Gli esperti*, p. 249.

14 Gnaccolini, in *Pinacoteca*, pp. 310-312, n. 122.

15 La Gnaccolini (in *Pinacoteca*, p. 312, n. 122) propone, ma con poca convinzione, un confronto tra il Cristo della tela dell'Ambrosiana e il *Cristo portacroce tra monache oranti* affrescato nel santuario di Santa Maria del Monte a Varese, oltre a paragonarlo con il volto dell'*Ecce Homo* dipinto dal Bergognone nel transetto sinistro della Certosa di Pavia. Ora sappiamo, con buona certezza, che l'affresco varesino è dipinto dal trevigliese Bernardino Butinone intorno al 1488, una data, lo si vedrà più avanti, non incompatibile con la nostra tela: S. Colombo, *Sculture dei Sacri Monti sopra Varese*, Gavirate, Nicolini, 2002, pp. 101-102; Id., *Il Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese*, Gavirate, Nicolini, 2004, pp. 22, 25, 103-104; Agosti, Stoppa, Tanzi, *Dopo Rancate*, p. 17.

16 P. Bensi, *La tecnica della pittura a tempera su tela nella produzione artistica tra Quattro e Cinquecento e nel Libro di spese diverse di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto. Il Compianto sul Cristo morto: studi, indagini, problemi conservativi. Atti della giornata di studio. Bergamo, 14 dicembre 2001*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 87-97. L'incisione del tedesco Schongauer (*Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, XLIX, L. Schmitt, *Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, a cura di N. Stogdon, Rotterdam, Sound & Vision Publication, 1999, pp. 65-79, n. 25) è diffusa negli ultimi decenni del XV secolo anche in Lombardia: almeno C. Quattrini, *Il libro d'ore dei Musei Civici di Como e la miniatura milanese del Rinascimento. In ricordo di Alessandro Conti*, in *Il libro d'ore dei Musei Civici di Como. Le miniature*, in «Quaderni della Pinacoteca Civica di Como», 3, 2002, pp. 31-32, 73-74, nota 77.

17 È il caso, per esempio, delle tre grandi tele dipinte negli ultimi anni del Quattrocento dal Maestro della Pentecoste Cernuschi, probabilmente impiegate nella decorazione di un'aula o di una cappella di una confraternita legata al culto della Vergine, come fanno pensare le scritte al di sopra delle scene con il *Compianto* e la *Pentecoste* e l'impaginazione di quella che doveva essere la tela centrale, la *Madonna con il Bambino in trono fra i Santi Giacobino e Anna, angeli e devoti*: R. Battaglia, *Maestro della Pentecoste Cernuschi, in Piemontesi e lombardi tra Quattrocento e Cinquecento*, catalogo della mostra (Torino, Antichi Maestri Pittori, 21 aprile – 27 maggio 1989), a cura di G. Romano, Torino, Umberto Allemandi & C., 1989, pp. 22-29; F. Moro, *Maestro della Pentecoste Cernuschi*, in *Pittura Lombarda 1450-1650*, catalogo della mostra (Milano, Compagnia di Belle Arti, 25 maggio – 25 giugno 1994), a cura di A. Morandotti, Milano, Compagnia di Belle Arti, 1994, pp. 26-31; M.G. Balzarini, *Un gruppo di tavole con "Storie della Passione di Cristo" e i tramezzi francescani in Lombardia: osservazioni e ipotesi*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. Balzarini, R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 83-91, in particolare pp. 89-91; le tre opere appartengono a tre diverse collezioni private. Il *Compianto* è stato recentemente battuto nella prima asta della nuova Finarte a Milano, il 10 novembre 2015, *Dipinti antichi e del XIX secolo*, lotto 22.

18 Sul pittore, già morto nel 1495: D. Thiébaud, s.v. *Jean Changuenet*, in Laclotte, Thiébaud, *L'école d'Avignon*, pp. 254-255; D. Thiébaud, s.v. *Changuenet, Jean (Jan; Jehan; Johannes)*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, 18, München-Leipzig, K.G. Saur, 1998, pp. 167-168.

19 L'attribuzione è legata, oltre che a una lettura stilistica, a una commissione documentata, in cui a Changuenet è richiesto, nel dicembre 1489, un polittico con una *Crocifissione, San Pietro e San Claudio*. Un'immagine a colori dell'opera in Thiébaud, *Dal 1435 al 1500*, p. 155, fig. 129.