



Recto e verso di un polittico fiammingo in territorio sabauda: note a margine di un restauro

Lavinia Galli

Recto

Un recente restauro condotto dallo studio di Paola Zanolini sul polittico fiammingo del Museo Poldi Pezzoli (inv. 1129) ha fornito l'occasione per riflettere sull'autore, sulla curiosa funzione d'uso, la storia del più grande dipinto che il museo milanese possiede (243 × 233 cm). La pista ha condotto, tra l'altro, verso una provenienza piemontese dell'opera. Spero che illustrare nella rivista di Palazzo Madama i risultati della ricerca sia di stimolo agli studiosi del territorio per individuare la chiesa che in origine lo ospitò, nonché per riflettere sulle influenze che la presenza di questo maestro possa avere avuto sulla pittura locale.

Il retablo in oggetto ha un'insolita forma poligonale con un vuoto nella zona inferiore mediana e presenta nel centro la scena dell'Annunciazione affiancata da quattro coppie di santi su due registri, il tutto inquadrato da una sontuosa cornice dorata dipinta a *trompe l'oeil* (fig. 1).

L'Annunciazione si svolge in un ambiente a metà tra una casa – vista la presenza del letto a baldacchino – e una chiesa, chiuso sul fondo da una splendida vetrata istoriata da cui giunge la colomba, che reca nel becco l'anello nuziale per la Vergine *sponsa Dei*. Alla scena sacra sembrano fare da testimoni due profeti in falso rilievo dorato posti sui pilastri centrali della cornice. Tutt'attorno, le coppie di santi sono identificabili dai loro attributi oltre che dalle iscrizioni sullo zoccolo sottostante. Procedendo in senso orario dal riquadro in basso a sinistra, abbiamo: Antonio da Padova e Giovanni Battista, Lazzaro di Betania, in abiti vescovili, e Antonio Abate, Caterina d'Alessandria e Chiara, Francesco e Gerolamo. I personaggi sono raffigurati in piedi sotto un loggiato gotico arricchito da gemme pendule,

che si apre su vasti paesaggi ricchi di castelli e monumenti, uno marino e gli altri montani, con rilievi azzurrati quasi antropomorfi.

Nonostante l'opera sia sempre stata esposta nella Sala Nera del Museo, essa non ha riscosso un forte interesse in Italia, ma è rimasta appannaggio principalmente della critica straniera.

L'opera fu comprata da Giacomo Poldi il 17 aprile 1856 dal famoso antiquario Giuseppe Baslini e destinata a ornare il proprio salotto allora in costruzione¹. Subito dopo l'acquisto il collezionista affidò il dipinto per il restauro a Giuseppe Molteni². L'ambiente, concluso nel 1860 e chiamato Sala Nera “nello stile del Rinascimento del Nord” proprio per la presenza dell'opera fiamminga, aveva le pareti impiacciate in ebano e riquadrate di intarsi in avorio. Il polittico venne completamente racchiuso nella *boiserie* della sala e contornato con un fregio ornato da piccoli rosoni di bronzo, sovrastato dalla scritta “Quintin Metsys” (fig. 2).

Alla scuola di Quintin Metsys il polittico è attribuito ancora nell'inventario giudiziale del 1879 col notevole valore di 5000 lire, mentre nel 1881 all'apertura del museo viene indicato come “fiammingo erroneamente attribuito a Metsys”. Il contributo principale per la sua attribuzione è un articolo di Max Friedländer (1927-1928)³, nel quale egli accosta al polittico quattro tavole con *Storie di san Giovanni Evangelista* (fig. 3a-d), conservate al Museo di Palazzo Bianco a Genova (inv. 165, 166, 187,195), datate a ridosso del 1520, che facevano da ante laterali alla *Celebrazione di santo vescovo* (Novi Ligure, collezione Coulant Peloso)⁴. Prima della loro separazione, esse dovevano costituire un'opera di struttura assai simile alla nostra. A questo gruppo lo studioso aggiunge anche due tavole con una *Natività* e una *Presentazione al tempio* oggi conservate a Roma, a Palazzo Barberini (inv. 2429-2430). L'autore sarebbe un maestro

1. Maestro di san Giovanni Evangelista (Bottega di Dieric Bouts il Giovane), *Annunciazione con i santi Lazzaro vescovo e Antonio Abate, Caterina d'Alessandria e Chiara, Antonio da Padova e Giovanni Battista, Francesco e Gerolamo*, circa 1500-1510, olio su tavola in rovere. Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1129

2. La Sala Nera del Museo Poldi Pezzoli in una foto Brogi degli inizi del XX secolo. Archivio Museo Poldi Pezzoli



anonimo attivo a Bruges tra il 1490 e il 1520, da lui battezzato dalle tavole genovesi “Maestro di san Giovanni Evangelista” che non avrebbe lasciato nulla fuori Italia.

La critica successiva si trova divisa tra chi accetta o meno la proposta di Friedländer, chi considera il dipinto prova di un fiammingo attivo intorno al 1480-1490 e chi lo colloca nel 1510-1520. Per Mauro Natale, autore del catalogo scientifico dei dipinti del museo⁵, l'anonimo non sarebbe responsabile delle tavole di Palazzo



3a-d. Maestro di san Giovanni Evangelista, *L'Ultima cena*, *San Giovanni a Patmos*, *La Resurrezione di Drusiana*, *Miracolo della coppa avvelenata*, olio su tavola, fine XV secolo. Genova, Palazzo Bianco, inv. 165, 166, 187, 195



Bianco e sarebbe un maestro che lavora nell'orbita di Gerard David (Bruges, 1460-1523), attivo nel secondo decennio del Cinquecento, mentre Licia Collobi Ragghianti⁶ lo ritiene un maestro più arcaico, che ancora guarda a Rogier van der Weyden e Dieric Bouts (Haarlem, 1415 - Lovanio,

1475). Sulla stessa linea si pone Giuliana Algeri (1997), che ritrova le tipologie fisiognomiche e schemi compositivi di Dieric Bouts (1415-1475), cui si aggiunge una carica espressiva personale. Le indagini riflettografiche condotte nel 2008 da Maria Clelia Galassi hanno portato nuovi elementi



di riflessione. Basandosi sull'analisi del disegno preparatorio, la studiosa separa le tavole di Palazzo Bianco da quelle del Poldi Pezzoli. Nello stesso anno, in un lungo contributo monografico, Daniele Mignanego, analizzando i disegni preparatori di tutte le opere riunite da Friedländer sotto il nome di Maestro di san Giovanni Evangelista, nota che l'Annunciazione ha un tratto più arcaizzante e più debole e ritiene nel complesso l'opera riferibile al primo quarto del XVI secolo per la cornice a *trompe l'oeil*, i paesaggi azzurrati e l'iconografia di sant'Antonio da Padova⁷.

Sempre nel 2008 Matthias Wening, riflettendo sull'insolito formato e la rara cornice illusionistica, ritiene che il nostro polittico sia fatica di un maestro fiammingo che si adegua ai gusti di un committente portoghese o italiano. Viste le grandi dimensioni, inoltre, appare per la studiosa più probabile ipotizzare, più che la spedizione dalle Fiandre della macchina già completata, il viaggio in Italia di un maestro che avrebbe potuto trovare lavoro, ma anche aiuti *in loco*⁸. Di parere simile è Didier Martens⁹, che considera il retablo una realizzazione fiamminga per il mercato meridionale, iberico o italico, ribadendo l'identità di mano con le tavole di Palazzo Bianco a Genova. L'impaginazione della tavola, priva di sportelli, con una pala centrale a tutta altezza e laterali frazionati su due livelli è effettivamente più frequente nei polittici fiamminghi realizzati per Spagna e Portogallo, Liguria e Provenza.



Le grandi dimensioni fanno poi presupporre la destinazione per una chiesa di notevole importanza. Sebbene cornici illusionistiche a *trompe l'oeil* siano presenti sin dalla metà del Quattrocento, decisamente raro è l'impiego così massiccio di una parte dorata, che ha un parallelo nelle cornici lignee dorate di molti retabli italiani prodotti tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo (penso, per fare solo un esempio, al polittico dei Calzolari nel duomo di Torino, realizzato da Martino Spanzotti e Defendente Ferrari e risalente al 1507). Anche i partiti decorativi con gemme pendule e la decorazione a rami intrecciati che decorano gli archi si allineano alla *koiné* europea del gotico fiammeggiante di inizio Cinquecento.

Altro elemento che può aiutare nella datazione è la prospettiva, che risulta uniforme, ma non uni-

4. Bottega di Dieric Bouts il giovane (?), *Annunciazione*, olio su tavola, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, inv. 55.10

5. Particolare con l'Annunciazione del polittico di bottega di Dieric Bouts il giovane. Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1129

6a-b. Riflettografia a IR del volto della Vergine annunciata e del volto di san Francesco nel polittico di bottega di Dieric Bouts il giovane, olio su tavola. Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1129



ficata per tutto il retablo. Se lo schema compositivo così simmetrico e semplificato infine evoca i maestri della prima generazione, i paesaggi azzurrognoli e quasi antropomorfi meglio si allineano a un periodo più tardo.

Un elemento dirimente per spiegare questa dicotomia e il disorientamento degli studiosi nella datazione dell'opera è per me la forte identità compositiva e stilistica con una serie di *Annunciazioni* attribuite ad Aelbrecht Bouts (Lovanio, circa 1455-1549) e Dieric Bouts il giovane (Lovanio, 1448-1491), i due figli di Dieric Bouts. Le maggiori analogie si riscontrano a mio avviso con l'*Annunciazione* del Museo di Richmond in Virginia (inv. 55-10, fig. 4-5), in cui si ripete anche la rara effigie di Gabriele mentre sta per atterrare sul pavimento della camera, nonché gli abbondanti panni a pieghe angolari, e quella della Gemälde Galerie di Berlino con la Vergine eretta (inv. 530). In generale, tutti i tipi femminili con le ampie fronti bombate che terminano in un viso appuntito derivano puntualmente dallo stile dei Bouts.

Come anticipato, l'analisi riflettografica dell'*Annunciazione* ha inoltre messo in luce un disegno semplificato per questa scena, che insiste solo sulle linee di contorno e priva di tratteggi dei volti come nei santi laterali. La differenza così notevole è forse sintomo di un ricalco e di una trasposizione da cartone (fig. 6a-b). È plausibile dedurre che l'autore del polittico sia un maestro formatosi nella bottega dei Bouts, che utilizza ancora agli inizi del XVI secolo un vecchio modello del caposcuola per l'*Annunciazione*, mentre si esprime in maniera più libera e originale nei santi laterali, che risultano anche più aggiornati nello sfondo paesistico sfumato.

Mi allineo infine alla critica che ritiene che l'autore sia lo stesso maestro che lasciò in Liguria il polittico oggi diviso tra il Museo di Palazzo

Bianco e la collezione Peloso. Ne trovo conferma osservando il tipo fisiognomico di san Giovanni Evangelista a Patmos o l'apostolo a sinistra di Gesù nell'*Ultima cena* di Palazzo Bianco, che risultano quasi gemelli dell'arcangelo Gabriele o san Giovanni Battista del Poldi Pezzoli (fig. 7)¹⁰. Andrà in futuro valutato quali altre opere possano essere ricondotte a questo notevole maestro fiammingo, non solo tra quelle del gruppo "Maestro di san Giovanni Evangelista" riunito da Friedländer, ma anche tra le opere anonime attribuite alla bottega di Dieric Bouts. Bisognerà inoltre tenere a mente, per il proseguo dell'articolo, che il polittico genovese fu eseguito per i francescani minori osservanti della chiesa della SS. Annunziata a Portoria di Genova¹¹.

Il mistero del retro dipinto: le corone sabaude Incastrata nella *boiserie* della Sala Nera sin dal 1858, l'opera fu asportata esclusivamente durante la seconda guerra mondiale¹². Nel 1990, in occasione di un restauro affidato a Paola Zanolini, il dipinto venne staccato dal muro e si scoprì un retro parzialmente dipinto con motivi araldici in stile barocco di una semplice eleganza e si ipotizzò per motivi stilistici che la decorazione fosse stata realizzata da un autore spagnolo o portoghese. Nel 2022, in occasione di un nuovo restauro, è stata poi realizzata una nuova campagna fotografica a colori del retro e si è avviato uno studio approfondito dello stesso (fig. 8). Innanzitutto è emerso che all'opera, costituita da ben dodici tavole giuntate verticalmente, è stato aggiunto un secondo retro da nove tavole, di diversa misura e più ampie sul verso. La porzione dipinta a tempera misura circa 140 cm, è suddivisa in due parti speculari e presenta due ghirlande fiorite sormontate da coppie di uccelli e pappagalli che inscrivono a sinistra il monogramma mariano



7. Particolare con *Sant'Antonio Abate* e *San Giovanni Battista* dal polittico di bottega di Dieric Bouts il giovane. Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1129

“MRA” e il cuore trafitto da una spada e a destra il monogramma cristologico “IHS” e il cuore trafitto da tre chiodi. Ogni ghirlanda è quindi sormontata da una corona chiusa, che in araldica indica il grado reale, e da un baldacchino in tessuto. In basso, in una porzione decurtata, sono comunque decifrabili due stemmi più piccoli nuovamente sormontati da una corona regale, quello di destra dell'ordine francescano (su fondo azzurro raffigurante due braccia di Cristo e di san Francesco davanti alla croce e un cartiglio con l'iscrizione *Insigna Ordinis Nostri Seraphici*), mentre quello di sinistra raffigura il Sacro Cuore trafitto dai tre chiodi e cinque ferite e un cartiglio recante l'iscrizione *Signa Redemptionis Nostrae*. Il tutto è iscritto in ghirlande e motivi decorativi blu, rosa e rossi. Le corone recano sulla sommità la croce di san Maurizio: si tratta quindi delle corone sabaude¹³.

Un polittico per le Clarisse

Ma a quale scopo nel Seicento si è sentito il bisogno di modificare il retro e dipingerne una parte? Osservando da vicino la carpenteria si nota che la porzione decorata era in origine apribile, tanto che rimane ancora traccia dei cardini: nel Seicento è stata quindi aggiunta una seconda pannellatura (che ha portato alla rottura anche le traverse), il cui scopo era quello di aprire e chiudere il varco visibile sul fronte sotto l'*Annunciazione*, un varco che doveva esistere sin dal concepimento del retablo, dato che tutt'attorno la pittura sui bordi delle assi è completa né esistono tracce di tagli a sega. *A rebours* nel ragionamento, ci siamo quindi chiesti come mai il polittico fosse nato con una forma così insolita. Una risposta possibile è che l'apertura centrale sotto l'*Annunciazione* dovesse in origine inquadrare un comunichino, quella apertura che

nei grandi monasteri consentiva alle monache di assistere alla celebrazione della messa che si svolgeva nell'aula dei fedeli rimanendo nel proprio coro senza essere viste¹⁴.

La presenza sul fronte dei santi dell'ordine francescano – Francesco, Antonio e Chiara – unita allo stemma dell'ordine sul verso avevano già confermato la commissione francescana dell'opera e la sua permanenza anche nel Seicento nel medesimo ordine. La presenza poi di ben due sante – Chiara e Caterina d'Alessandria – suffragava ancor più l'ipotesi di una primitiva destinazione per un convento femminile; molti conventi di clarisse, tra l'altro, ospitarono membri di casati reali ottenendo la protezione dei sovrani.

In conclusione, si può dedurre che il polittico sia nato per ornare l'altare maggiore di un importante monastero di clarisse, posto quale divisorio tra l'aula dei fedeli e la chiesa riservata alle religiose. Questo spiegherebbe anche la presenza delle ante dipinte di epoca seicentesca, quando, in ossequio ai dettami della Controriforma che vietavano i contatti anche visivi delle monache con i laici, i varchi che consentivano alle monache di osservare l'aula furono ridotti di grandezza o del tutto eliminati¹⁵.

Ben più significativo per noi è il riferimento delle corone sabaude, che ci indicano che il polittico venne realizzato per un convento situato in Piemonte. Un'ulteriore conferma di una provenienza piemontese giunge dalla data di acquisto dell'opera. Proprio nel 1855, un anno prima che entrasse nella collezione di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, la legge Siccardi aveva demanializzato tutti i beni degli ordini conventuali nel Regno di Sardegna immettendo sul mercato un cospicuo numero di antiche tavole.

Ma si può arrivare più in là. Mi segnala Luisa Gentile che lo stemma con corona chiusa fu utilizzato



8. Retro del polittico. Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1119

dai regnanti sabaudi solo dal 1633, quando venne loro assegnato il titolo di re di Cipro. Inoltre la presenza, accanto a quella sabauda, della corona chiusa francese ci riporta a Cristina di Francia (Parigi, 1606 - Torino, 1663), reggente del ducato sabauda dal 1637 alla sua morte, e che concluse la sua vita in un convento carmelitano, o a Maria Giovanna Battista di Nemours, che le succedette con lo stesso titolo, ma fu assai meno devota.

Il nostro polittico sarà quindi stato eseguito per un importante convento che almeno dagli anni trenta del Seicento si trovò sotto la diretta protezione della corona sabauda. È difficile infine poter attribuire un nome all'autore delle ante: è suggestivo comunque che la semplificazione un po' *naïf* dei fiori e ancor più degli uccelli ricordi lo stile di suor Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, Asti, 1596-1676).

Un'ipotesi che andrà vagliata attentamente in futuro sarà quella di una provenienza da Alba¹⁶. L'elemento di congiunzione fra le clarisse e la corte sabauda potrebbe essere rappresentato da Paolo Brizio (1597-1665), esponente di una famiglia del patriziato di Bra, che si schierò apertamente a fianco di Cristina nel periodo della guerra civile, ricavando in seguito da tale scelta vantaggi e benefici, e divenendone anche consigliere e guida spirituale. Brizio venne nominato, su istanza della reggente, vescovo di Alba nel 1642, mentre il fratello Alessandro fu negli stessi anni governatore della città. Paolo Brizio fu un frate minore osservante, al pari dei fratelli Giovanni Antonio e Innocenzo; tre sorelle furono "monache in Alba"¹⁷. Se queste sorelle fossero state clarisse, l'ipotesi di partenza ne uscirebbe decisamente rafforzata poiché lo stesso Brizio avrebbe potuto occuparsi del rinnovo del convento suggellando attraverso gli stemmi di Madama Cristina la protezione reale sul monastero.

Le notizie che abbiamo dedotto osservando il retro, infine, tornano utili per definire con maggiore precisione il profilo dell'autore fiammingo. Il cosiddetto Maestro di san Giovanni Evangelista è probabilmente un maestro che, giunto in Italia da Lovanio, si appoggia ad aiuti locali e lavora tra la Liguria e il basso Piemonte agli inizi del XVI secolo, guadagnando la fiducia dell'ordine francescano, che gli affida almeno due grandi retabli, il primo per la chiesa dei minori osservanti della Santissima Annunziata a Portoria (Genova), il secondo per un convento di clarisse in Piemonte. Due opere così significative non possono non aver lasciato il segno nella cultura locale: mi domando se lo stesso Defendente Ferrari non sia stato suggestionato dalle tavole di questo raffinato maestro quando ci si soffermi sui volti affilati delle sue Vergini o sugli incarnati rugosi di certe anziane comparse nelle sue scene sacre.

NOTE

¹ La fattura di Baslini, individuata in Archivio Brivio Sforza a Milano, recita: “Un quadro in quattro tavole di rovere d’olanda rappresentante l’Annunciazione con diversi santi in cambio di 100 pezzi da 20 franchi e tre piccole statue in marmo di Carrara rappresentanti diversi soggetti” (*Gian Giacomo Poldi Pezzoli* 2011, p. 62).

² Galli 2000, p. 242. Molteni venne liquidato nel 1857 per 86 pezzi da 20 franchi, pari all’ottanta per cento del prezzo di acquisto.

³ Friedländer 1927-1928 e 1928 (1971), p. 116, tav. 266.

⁴ Cavelli Traverso 2003 e scheda delle opere di Palazzo Bianco (ringrazio Raffaella Besta per la cortese collaborazione). Sul retro delle quattro storie compaiono a monocromo i quattro evangelisti.

⁵ Natale 1982, pp. 164-166, con bibliografia precedente.

⁶ Raghianti 1990, p. 87, n. 154. Sul Maestro di San Giovanni Evangelista si veda anche Cavelli Traverso 2003, p. 133.

⁷ Mignanego 2008, pp. 249-257.

⁸ Weninger 2008.

⁹ Martens 2010, pp. 249-250.

¹⁰ Di identico parere è anche Bart Fransen, dell’IRPA-KIK Royal Institute for Cultural Heritage di Brussel, da me interpellato lo scorso anno e che qui ringrazio.

¹¹ Torre 1989, pp. 46-47, ha avanzato l’ipotesi che l’opera fosse in origine destinata a un altare della chiesa genovese della SS. Annunziata di Portoria, nella quale i Minori Osservanti entrarono nel 1488, e solo successivamente, nel 1537, tra-

sferita nella chiesa del Vastato e collocata sull’altare della cappella dell’Annunziata.

¹² Galli 2009.

¹³ Ringrazio Luisa Gentile e Niccolò Orsini de Marzo per la conferma.

¹⁴ Ringrazio Andrea De Marchi per il prezioso suggerimento

¹⁵ Per esempio, a partire dal 1566 Carlo Borromeo promulgò per la diocesi di Milano delle regole estremamente precise e dettagliate, ribadite nel suo trattato *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae Libri duo* e successivamente riprese dalle decisioni delle congregazioni curiali: si stabiliva lo spessore e l’altezza dei muri, il numero delle porte e delle chiavi, il materiale di grate e paraventi, l’apposizione di sbarre e vetri opachi alle finestre, le dimensioni di aperture, sportelli e spioncini. Venne ordinato di chiudere finestre o aperture dei campanili e delle chiese contigue agli edifici monastici. Badesse e superiore avevano poi il compito di preoccuparsi affinché tutto fosse attentamente rispettato e dovevano provvedere perché porte e finestre dei parlatori avessero grate e ferrate adeguate (sulle *Instructiones* si veda Repishti, Schofield 2003). Anche a Roma Clemente VIII Aldobrandini ordinò nel 1592 – quindi in un periodo in cui forte appariva l’esigenza di applicare concretamente le norme tridentine – di murare tutte le finestre dei chiostri femminili romani che davano sulle strade esterne a essi (Lirosi 2009-2010).

¹⁶ Ringrazio Paolo Cozzo per il prezioso suggerimento.

¹⁷ Castronovo 1972. Cfr. <https://federazioneclarisse.com/wp-content/uploads/2020/07/Storia-delle-Clarisse-in-Piemonte.pdf>.

BIBLIOGRAFIA

Castronovo V., voce *Paolo Brizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1972.

Cavelli Traverso C., *Pittori fiamminghi in Liguria*, Le mani, Recco 2003.

Friedländer M.J., *Dier Niederländische Maler in Genua*, in “Zeitschrift für Bildende Kunst”, LXI, 1927-1928, pp. 273-279.

Friedländer M.J., *Early Netherlandish Painting*, 14 voll, Berlin-Leiden 1924-1937, ed. 1967-1976; IV, 1928, ed 1971.

Galli Michero L., *Elenco e rispettivo prezzo dei restauri eseguiti da Giuseppe Molteni ai quadri di proprietà del nobile sig. Don Giacomo Poldi dall’anno 1853 in avanti*, in *Giuseppe Molteni (800-1867) e il ritratto nella Milano Romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, a cura di F. Mazzocca, L. Galli, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 28 ottobre 2000 - 28 gennaio 2001), Skira, Milano 2000, p. 242.

Galli L., *Le vicende del Museo Poldi Pezzoli nella seconda guerra mondiale*, in *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra, a cura di C. Ghibaudi (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009 - 21 marzo 2010), Mondadori, Milano 2009, pp. 122-128.

Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L’uomo e il collezionista del Risorgimento, a cura di L. Galli, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011 - 13 febbraio 2012), Umberto Allemandi & Co., Torino 2011.

Weninger M., *Local and foreign traits in fifteenth Centu-*

ry Art from the Iberian Peninsula, in J. Gutiérrez Haces, *Painting of the Kingdoms. Shared Identities: territories of the Spanish monarchy, 16th-18th centuries*, introduction J. Brown Madrid, Fomento Cultural Banamex, Mexico City 2008, pp. 354-407: 404.

Lirosi A., *I monasteri femminili a Roma nell’età della Controriforma: insediamenti urbani e reti di potere (secc. XVI-XVII)*, tesi di dottorato, Università Roma - La Sapienza, a.a. 2009-2010.

Martens D., *Peinture flamande et goût ibérique aux 15. et 16. Siècles*, Le Livre Timperman, Bruxelles 2010.

Mignanego D., *Indagini sul Polittico dell’Annunciazione del Museo Poldi Pezzoli attribuito al Maestro delle Storie di san Giovanni Evangelista*, in A. De Florian, M.C. Galassi (a cura di), *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, atti del convegno internazionale Nord/Sud. *Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche* (Padova, 25-27 ottobre 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.

Natale M., *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Electa, Milano 1982.

Raghianti C.L., *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570*, Calderini Edizioni, Bologna 1990.

Repishti F., Schofield R.V., *Architettura e controriforma: i dibattiti per la facciata del duomo di Milano, 1582-1682*, Electa, Milano 2004.

Torre C.M., *Il polittico con storie della vita di San Giovanni Evangelista*, in “Bollettino dei Musei Civici Genovesi”, IX, 1987, n. 26-27, pp. 39-60.