

<b>Zeitschrift:</b>	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	33 (1982)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Note in relazione ai restauri di Santa Maria del sasso a Morcote
<b>Autor:</b>	Gianola, Luigi
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-393442">https://doi.org/10.5169/seals-393442</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 08.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## NOTE IN RELAZIONE AI RESTAURI DI SANTA MARIA DEL SASSO A MORCOTE

*di Luigi Gianola*

Il restauro degli affreschi rinascimentali del coro della chiesa parrocchiale di Morcote, avvenuto durante gli anni 1975/76 per iniziativa della Parrocchia e del Comune e con il contributo del Cantone e della Confederazione, offre l'occasione per una rilettura e verifica delle conoscenze sinora acquisite alla luce particolare delle osservazioni sui modi esecutivi raccolte nel corso dei lavori (ill. 1).

Dato il carattere prevalentemente tecnico ne vengono riassunti e commentati i significati essenziali, rimandando ogni interesse ulteriore alla consultazione della scheda del restauro presso l'Ufficio Cantonale dei Monumenti Storici.

### L'EDIFICIO

Mentre il *Rahn* ritiene le parti principali della chiesa odierna del secolo XIII, ma con importanti rielaborazioni successive<sup>1</sup>, la tradizione locale la vuole invece costruita nuova nella seconda metà del XV, sul luogo dove peraltro già esisteva una cappella votiva dedicata alla Madonna del Sasso e risalente al 1319<sup>2</sup>. Questa seconda versione trova sostegno in una ordinanza ducale redatta a Vigevano il 23 febbraio 1469 con la quale si ingiunge agli abitanti del paese di sospendere i lavori iniziati per la erezione di una «cappella» troppo vicina al castello<sup>3</sup>, costringendoli a ripiegare sullo spiazzo in parte occupato appunto dalla costruzione più antica e, datane l'insufficienza, ad ampiarlo con imponenti mura di sostegno.

D'altro canto, l'edificio attuale risulta poco indagato per poterne parlare in modo comprensivo e sicuro, sebbene ciò non attenui l'evidenza di alcuni elementi. In primo luogo è la presenza di resti architettonici di una costruzione precedente con frammenti di pitture murali databili parte all'inizio e parte nella seconda metà del secolo XIV<sup>4</sup>; resti diventati tali in conseguenza della fondazione del coro odierno, per il quale non può quindi proporsi la datazione anteriore suggerita dal *Rahn*. Di seguito la possibilità di riconoscere la pianta regolare, malgrado l'aula abbreviata a due sole campate per l'eseguità dell'area disponibile, di una costruzione gotica lombarda che un esame più attento potrebbe accostare al gruppo folto e composito delle chiese a sala di tipo milanese, variamente riferibili quindi ad una tendenza, se non ad uno schema tipologico, diffuso nel Trecento e praticato fin nella metà inoltrata del secolo successivo<sup>5</sup>.

A questo episodio importante della tradizione architettonica della regione sono d'altra parte riconducibili sia la chiesa di *Vico Morcote* precedente l'odierna parrocchiale<sup>6</sup>, con impiego analogo di laterizio e mattoni presagomati per strutture apparenti dai profili mistilinei, sia i frammenti di un rosone in cotto con ornati floreali recentemente ritrovati a Carona<sup>7</sup>. Questo materiale costruttivo ed ornamentale omogeneo non



Ill. 1. Morcote, Santa Maria del Sasso. Coro vecchio senza l'organo barocco, durante i restauri

è di produzione locale ma rimanda a laboratori e fornaci milanesi e la sua disponibilità, in aggiunta alle comunque di per sé indicative caratteristiche formali, trova di fatto collocazione agevole nel periodo storico che vede i Comuni liberi dell'Arbostora privilegiati nei rapporti col Ducato, appunto lungo l'intero secolo XV.

Malgrado l'incertezza delle fonti pare quindi di poter ugualmente concedere un certo credito alla tradizione locale quando indica la costruzione della chiesa attuale, che rileva il titolo alla Madonna del Sasso dalla piccola costruzione precedente, negli anni compresi tra il 1470 ed il 1478.

#### I DIPINTI RINASCIMENTALI

La conoscenza delle pitture rinascimentali di Morcote si basa sugli scritti di *Wilhelm Suida*, ai quali si rimanda per la descrizione ma di cui si rende nondimeno opportuna una breve sintesi. Nel suo pensiero l'opera più antica è la decorazione della volta della seconda campata della navatella a levante, eseguita tra il 1480 ed il 1490. In essa distingue *due autori*. *Al primo* assegna le vele della crociera, che indica analoghe a quelle di una cappella laterale della Certosa di Pavia<sup>8</sup> ma di cui pone in dubbio un'attribuzione precedente a *Giacomo de Mottis*, propendendo piuttosto per una mano affine ai modi del Montorfano. Il secondo, che riconosce nelle sante del sottarco, più probabilmente ri-



Ill. 2. Morcote, Santa Maria del Sasso. Coro vecchio: tondo vela est, 1513



Ill. 3. Morcote, Santa Maria del Sasso. Coro vecchio, vela nord: Eterno, part., circa 1480

tiene il medesimo *Montorfano*. Nel coro ravvisa pure due mani, ma di formazione diversa. Le vele con i tondi gli suggeriscono la maniera di *Marco da Oggiono*, mentre per le lunette a due riprese si confronta con il problema delle relazioni che intercorrono con la cappella Camuzio in Santa Maria degli Angioli a *Lugano* e la nota pala di *Ravecchia* datata 1521 e firmata «Domenicus de Pet ... dictus Sursnicus de lacu Lugani». Nel 1913 propone infatti di riconoscere in Giovanni Antonio Codoli «de Leucho» il maestro della Camuzio e del gruppo di affreschi che le si possono riferire<sup>9</sup>; dieci anni più tardi aderisce invece alla proposta del Berta e le medesime opere più sicuramente ipotizza di Domenico<sup>10</sup>.

Ora, come accennato, annotazioni e commenti della scheda del restauro dei dipinti del coro aiutano a delineare meglio qualche aspetto minore di questa sostanziale proposta di lettura dello Suida. Di rilievo evidente è l'accertamento di peculiarità di ordine esecutivo in grado non solamente di confermare l'indicazione di due autori di formazione diversa, bensì di rilevarne l'appartenenza a periodi esecutivi separati da una trentina d'anni<sup>11</sup>. Il primo pittore impone l'impianto decorativo nel suo insieme, esegue l'Eterno nella mandorla finora celato dall'organo barocco (ill. 1) ed i due tondi della Cacciata e della Tentazione (ill. 2). A questo punto interrompe il lavoro lasciando incompiuto il tondo est ed il fregio sui costoloni al livello della pontata superiore, a circa un metro dall'imposta. Il secondo si incarica del tondo rimasto vuoto, con la scena della Costrizione al lavoro quale punizione per il peccato, delle parti terminali dei costoloni, delle tre lunette e, verosimilmente, di altre pitture nell'aula. Consegnà comunque il



Ill. 4. Milano, San Pietro in Gessate: cappella della Vergine, part. 1486 (Agostino de Mottis)

coro nel 1513, data chiaramente iscritta nello scudo di un soldato nella lunetta di ponente.

La stima del tempo intercorso fra interruzione e ripresa dei lavori di conseguenza si lega alla collocazione storico critica delle immagini della volta, per la quale facilita peraltro il riscontro di elementi in comune con la decorazione della volta minore, che il Suida, come indicato, situa nel penultimo decennio del secolo XV. Medesimo è infatti il tipo di impostazione dell'impianto decorativo, con le vele forate dagli oculi prospettici, i tondi tangenziali alle intelaiature dei sottarchi ed i fregi marginali tipici del repertorio della seconda metà del Quattrocento lombardo, fra cui identico il motivo del nastro a doppi girali incrociati attorno ai tondi del coro e sull'interno dell'arco verso la prima campata della navatella. Analogamente il linearismo sottile del disegno che circoscrive le figure ignude dei progenitori nel coro e rileva i tipi fisionomici delle mezze figure nelle vele e delle sante della cappella laterale, che tra loro quindi accomuna. Uguale l'intonazione cromatica intensa e sostenuta, seppure nella volta minore attenuata da uno stato di conservazione meno favorevole e forse anche da ridipinture. Stessa cosa infine per gli incarnati, accesi o tenui secondo i soggetti ma caratterizzati da ricercatezza simile nella resa di superfici modulate da passaggi tonali morbidi e sfumati<sup>12</sup>. – A questi riscontri bastevoli a fondare il riconoscimento di un ambito culturale e formativo comune si aggiungono tuttavia alcune differenze minori. Nel coro l'esecuzione si presenta accurata, mentre nella navatella il disegno dei dettagli, la costruzione delle figure e la esecuzione delle nicchie del sottarco, denunciano frettolosità esecutiva.

Dato che lo scadimento accompagna però parti significative di qualità pari a quella delle immagini del coro, ad esempio i volti, si presta meno a venire interpretato nel senso della attribuzione ad autori diversi (Suida) che non dovuto a reale trascuratezza da parte del medesimo autore<sup>13</sup>.

Senza con ciò escludere la presenza di un collaboratore subordinato, tali differenze non sembrano dunque contrastare il divenire plausibile della ipotesi di un incarico per la decorazione congiunta del coro e della cappella minore inizialmente affidato ad un unico pittore. Eventualità, per altro verso, anche meglio rispondente alla consuetudine che in una chiesa nuova vede prioritario il decoro dello spazio liturgico rispetto quello di altre parti dell'interno e trova inoltre indiretto appoggio anche nel fatto che la decorazione quattrocentesca della cappella minore risulta pure limitata alla sola volta, dato che la parete ora occupata dall'altare successivo in stucco conserva resti di affreschi da correlare, significativamente, con quelli della seconda tappa del coro e della prima campata della navatella a ponente.

La vicinanza tra le due volte pertanto attenua il significato del rimando dello Suida al leonardesco Marco da Oggiono mentre viceversa apporta materiale ulteriore alla verifica di quello al discontinuo, o forse ancora non sufficientemente conosciuto, Donato da Montorfano<sup>14</sup>. Più convincente al riguardo a nostro avviso riesce tuttavia il riferimento all'autore della cappella della Vergine nella chiesa milanese di *San Pietro in Gessate*, la quale affianca una cappella dedicata a sant'Antonio riconosciuta del Montorfano, il che agevola un confronto ravvicinato e al riguardo certamente significativo<sup>15</sup>. I riscontri sono infatti numerosi e puntuali: l'equilibrio compositivo tra figure e fondo di carattere coloristico più che non determinato dalle relazioni spaziali (ill. 3, 4); il linearismo del disegno; l'impiego prevalentemente monocromatico del colore, lavorato per variazioni tonali piuttosto che con mescolanze o accostamenti di pigmenti diversi; i tipi fisionomici, con tratti dell'Adamò che trovano rispondenza quasi calligrafica in alcuni volti maschili nella scena del Trapasso della Vergine, e di Eva e di altre figure della piccola cappella ticinese che si ripetono nei santi sulle pareti e nel sottarco di quella milanese; così come la costruzione sempre incerta delle figure (ill. 5, 6, 7).

Senza entrare nel merito dell'attribuzione della cappella della Vergine ad *Agostino de Mottis*, avvenuta a conclusione di un dibattito lungo e controverso<sup>16</sup>, è opportuno tuttavia ricordare la sua formazione alla bottega paterna come pittore di vetrate, impostato quindi all'esercizio di una tecnica con esigenze proprie per quanto concerne il disegno, l'uso del colore e la definizione dello spazio, ciò che potrebbe anche spiegare parte degli scompensi di una sua eventuale pittura murale.

Comunque sia, il tono e la freschezza maggiori delle pitture di Morcote<sup>17</sup>, preservate tuttavia dalle conseguenze manifestamente negative del trasporto subito dagli affreschi di Milano, lasciano presumere un momento di qualche anno anteriore il 1486, data di esecuzione della cappella della Vergine, da un canto avvicinando la conclusione della chiesa nuova che la tradizione indica nel 1478, d'altra parte precisando appunto un circa o poco oltre un trentennio il periodo durante il quale la gente di Morcote ha dovuto attendere circostanze più favorevoli per il compimento della decorazione pittrica del coro e della seconda campata della navatella a levante<sup>18</sup>.



5



6



7

Ill. 5. Milano, San Pietro in Gessate: cappella della Vergine, part. 1486

Ill. 6. Morcote, Santa Maria del Sasso, navatella est, seconda campata, sottarco: part., circa 1480

Ill. 7. Morcote, Santa Maria del Sasso. Coro vecchio: tondo ovest, part., circa 1480

L'opera del secondo dei pittori del coro di Morcote come detto è stata dallo Suida posta in relazione con il maestro della cappella Camuzio in Santa Maria degli Angioli a Lugano. Con questa premessa appare quindi singolare il fatto che la scena del Tra-

sporto della Croce, con protagonisti i soldati in primo piano nei costumi di guerra del tempo, abbia nello sfondo una raffigurazione sintetica ma precisa e ricca di Genova e del suo entroterra<sup>19</sup>, da attestare nell'autore una familiarità dei luoghi che non può che derivare da una permanenza nella città ligure prolungata ed attenta; e, parimenti, la coincidenza di alcuni fatti storici attorno la data del 1513. Verso fine giugno di quell'anno, sullo slancio della vittoria degli Svizzeri a Novara e con l'esercito francese in rotta a rivalicare le Alpi, un contingente spagnolo occupa in effetti la città rimasta fedele al re di Francia e durante l'inverno, o nell'anno successivo, distrugge la fortezza della Briglia fatta «costruire da Luigi XII solo circa tre anni prima alla estremità di capo Faro, dove c'era la lanterna»<sup>20</sup>, la cui esistenza breve appare nondimeno puntualmente documentata poco sopra la testa del Cireneo chiamato ad aiutare al trasporto della Croce.

L'immagine di Genova vale dunque un riferimento attendibile nei confronti della provenienza dell'autore delle lunette del coro o, quantomeno, di una sua non occasionale presenza nella città negli anni immediatamente precedenti la venuta a Morcote. Sulla sua prima e costitutiva formazione lombarda dimostrata dalla relazione col maestro della Camuzio si innesta quindi una altrettanto indubbia esperienza ligure, in grado di sostanziare quella componente «nordica» rilevata dallo Suida<sup>21</sup> ma della quale al momento non è concesso precisare altro dato il vuoto di informazioni sulla sua storia e personalità artistica. Anche per tale motivo merita di conseguenza attenzione il solo indizio ligure rintracciabile nella letteratura critica sul gruppo relativamente omogeneo dei dipinti rinascimentali riferibili alle campagne decorative nella chiesa luganese degli Angioli avanti l'arrivo del Luini, ossia l'annotazione breve dello stesso Suida sulla parentela esistente tra la pala d'altare di Gandria, ora al Museo Nazionale di Zurigo, ed un polittico attribuito al pavese Lorenzo Fasolo, trasferitosi a Genova nel 1495 e rimastovi, salvo brevi interruzioni, fino alla morte, tra il 1516 ed il 1518<sup>22</sup>.

Pur nell'assenza di rapporti diretti col maestro della Camuzio e Morcote, in un altro suo dipinto, la pala savonese della Genealogia della Vergine oggi nei depositi del Louvre, sono riscontrabili infatti analogie tipologiche con le figure dell'ex-voto della pestilenza nel sottopasso di destra della chiesa luganese. Pala che tuttavia pare distinguersi dalla sua produzione consueta per la presenza di «influenze della rinnovata pittura lombarda, probabilmente tramite il figlio Bernardino»<sup>23</sup>, di cui notizie e lavori conosciuti sembrano però escludere avvicinamenti ulteriori ai dipinti ticinesi. Nell'ambito dei Fasolo rimarrebbe quindi da indagare, al fine della verifica di agganci eventuali, la figura e l'opera del secondogenito Raffaele, formato anch'egli alla bottega del padre ma di cui a tutt'oggi poco o nulla si conosce. Data la sua nascita dopo il 1469 a Morcote non avrebbe avuto più di 23 anni, giovane quindi, sebbene l'età non venga certo contraddetta dal piglio disinvolto col quale l'autore delle lunette dipinge sul fresco, affrontando superfici estese che richiedono un indubbio dispendio di risorse fisiche per il compimento durante la giornata, ed ugualmente dalla freschezza e dal vigore dello stile. Ciò che infine, nella mancanza totale di elementi sicuri, indulge al pensiero di vederlo ritrarsi nel Cireneo, che posizione e sguardo in questa licenza gradevole distinguerebbero secondo un modo non inusuale nel tempo.

*Note*

<sup>1</sup> J. R. RAHN, *I monumenti artistici del ME nel canton Ticino*, trad. E. Pometta, Bellinzona 1894, p. 220.

<sup>2</sup> T. ISELLA, *Arte a Morcote*, Bellinzona 1967, p. 22.

<sup>3</sup> *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 1880, p. 286.

<sup>4</sup> A destra del coro, sulle pareti della scala che dall'interno della chiesa accede alla canonica, su due strati sovrapposti, con fregio cosmatesco, di lettura difficile ma recuperabili. A sinistra, con accesso dal sottotetto, rustica figura mutila di S. Cristoforo, pure del sec. XIV.

<sup>5</sup> A. M. ROMANINI, *Architettura gotica in Lombardia*, Milano 1964.

<sup>6</sup> P. DONATI, *Quaderni di informazione* 7, Ufficio Cantonale dei Monumenti Storici, Bellinzona 1980.

<sup>7</sup> Frammenti ridotti, inediti, ora presso lo studio di architettura Carloni Tita, Rovio.

<sup>8</sup> Cappella di S. Maria Maddalena, con quattro sante monache a mezza figura nei tondi delle vele.

<sup>9</sup> W. SUIDA, «Tessiner Maler des beginnenden Cinquecento», in: *Anzeiger für schweizer. Altertumskunde*, 1913, pp. 231–236.

<sup>10</sup> E. BERTA, *La cappella Camuzio*. – W. SUIDA, «Il maestro della cappella Camuzio», in: *Monumenti Storici ed Artistici del Canton Ticino XIII*, Milano 1924.

Lo Suida riconferma il proprio giudizio, che si dovrebbe quindi ritenere definitivo, in *La pittura del Rinascimento nel Canton Ticino*, Milano 1932 (trad. C. Chiesa-Galli).

<sup>11</sup> In breve sintesi: il primo dei due predispone il bozzetto su carta in scala reale e lo riporta sull'intonaco fresco mediante lo spolvero. L'esecuzione procede dalle figure, in primo luogo dagli incarnati, e si conclude con i fondi e le finiture a tempera. Il suo fare è metodico. L'osservanza delle buone regole del mestiere e la loro applicazione scrupolosa prevalgono sull'invenzione.

D'altro canto egli dispone di materiali costosi. Oltre le terre comuni, troviamo malachite, cinabro, azzurrite, lapislazuli ed oro.

La caduta del lapislazuli e la perdita delle numerose finiture in oro riducono grandemente la ricchezza decorativa originale, peraltro basata sull'impiego appunto di materiali costosi ed il ricorso sistematico ad elementi ripetitivi: motivi dei fregi, stelline dorate sull'oltremare delle vele della volta, ricamo sulle vesti del Pantocratore a sciablonia, foglie dell'albero della conoscenza, ecc. – Il secondo, per contro, abbozza figure e sfondi direttamente in pennello sull'intonaco definitivo, anche se verosimilmente sulla base di un bozzetto in scala ridotta o di uno schizzo preparatorio sull'intonaco di fondo (arriccio), di cui tuttavia non è stata rilevata traccia. È però anche probabile che segua l'estro del momento, qua e là improvvisando, come alcuni scompensi lascerebbero intendere: nel gruppo centrale degli astanti sotto le croci è il braccio levato di un cavaliere, aggiunto all'ultimo momento, forse scordato, o la presenza di zone ridotte dimenticate, ossia prive di colore, ecc. Il fare esecutivo appare istintivo, veloce e spontaneo.

<sup>12</sup> Il disegno delle sante del sottarco risulta più fine e meno integrato nella lavorazione degli incarnati che non nelle figure delle vele. Ciò può avere indotto lo Suida all'attribuzione a mani diverse. A nostro avviso questa differenza può intendersi meglio quale conseguenza di frettolosità esecutiva. La modulazione dell'incarnato nelle sante del sottarco appare in effetti approssimativa e la definizione delle fisionomie è essenzialmente affidata al disegno, quindi con un procedimento semplificatorio che risparmia il maggiore impegno della lavorazione degli incarnati in funzione della resa dei volumi.

La preminente grafia di queste figure non si differenzia peraltro con caratteri autonomi da quella che concorre alla definizione delle figure sulle vele della volta minore e del coro.

<sup>13</sup> Alla frettolosità esecutiva di cui alla nota precedente va aggiunto il sospetto di parti lasciate parzialmente incompiute, quali alcune vesti delle sante del sottarco, Apollonia in particolare, ed il fregio sull'interno dell'arco verso la navata centrale, sospetto che riconferma comunque un impegno esecutivo ridotto al minimo indispensabile per il compimento e la consegna dell'opera.

<sup>14</sup> S. REBERSCHAK, «Contributo alla conoscenza del Montorfano», in: *Critica d'Arte*, 1960, p. 38.

<sup>15</sup> R. BOSSAGLIA, «Su alcuni affreschi del Quattrocento nel milanese S. Pietro in Gessate», in: *Rivista d'Arte*, 1951/52.

<sup>16</sup> F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1965, p. 459.

<sup>17</sup> Gli scompensi riscontrati nella lettura delle pitture della volta del coro e di quella minore di Morcote diventano manifesti a Milano, dove il linguaggio di questo autore si irrigidisce nella ripetizione di stereotipi e motivi scontati. L'intertempore tra Morcote e Milano da questo punto di vista parrebbe anche superiore ai pochi anni indicati nel testo.

<sup>18</sup> La ripresa e conclusione delle pitture del coro, per le quali fa stato la data del 1513, potrebbero inserirsi in un più ampio intervento nell'interno. Oltre la citata contemporanea conclusione della parete della cappella della navatella va considerata infatti la presenza, ora dispersa, di un dossale d'altare in pietra del primo Cinquecento, di stile apparentemente rodariano, e le pitture della prima campata della navatella a ponente, per le quali riesce facile la correlazione con le lunette del coro ma di cui necessita attendere la pulitura per poterne precisare la posizione cronologica nei loro confronti.

<sup>19</sup> *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, LXXXIX, IV, Lugano 1977.

<sup>20</sup> E. POLEGGI, *Iconografia di Genova e della Riviera*, Genova 1977.

<sup>21</sup> W. SUIDA, *La pittura del Rinascimento nel Canton Ticino*, Milano 1932, p. 7.

<sup>22</sup> G. V. CASTELNOVI, in: *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1970, p. 171.

<sup>23</sup> G. V. CASTELNOVI, op. cit., p. 137.