

ATTI

DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

NUOVA SERIE

XXXVII

(CXI) FASC. II



GENOVA MCMXCVII
NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
PALAZZO DUCALE - PIAZZA MATTEOTTI, 5

DANIELE SANGUINETI

**CONTRIBUTO A FRANCESCO CAMPORA (1693-1753):
OPERE E DOCUMENTI**

ABBREVIAZIONI

- AALBA, Archivio dell'Accademia Ligustica di Belle Arti
APSCC, Archivio parrocchiale di Santa Croce, Crocefieschi
APSFA, Archivio parrocchiale di San Francesco d'Albaro
APSMAR, Archivio parrocchiale di Santa Maria Assunta, Rivarolo
APSSG, Archivio parrocchiale di San Siro, Genova
ASCG, Archivio Storico del Comune di Genova

Desidero esprimere una sentita gratitudine a Fausta Franchini Guelfi, sempre generosa di indispensabili consigli. Ringrazio inoltre Giuliana Algeri per il prezioso interessamento, ricco di spunti, mostrato verso questo studio. Gli esiti qui presentati non sarebbero stati positivi senza l'aiuto di Piero Boccardo, Antonio Castellano, Clario Di Fabio, padre Annibale Divizia, padre Giuseppe Romanò, Nicola Spinosa, Fabrizio Vona e Gianluca Zanelli. Un particolare ringraziamento, infine, ad Ezia Gavazza e Franco Renzo Pesenti.

Referenze fotografiche: Archivio Fotografico del Servizio Beni Culturali del Comune di Genova: figg. 5, 13; Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Liguria: figg. 4, 7; Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici: figg. 3, 8; Daniele Sanguineti: figg. 1, 2, 6, 9, 10, 11, 12.

Nel panorama della storia dell'arte ligure settecentesca e negli interessi degli studiosi, Francesco Campora fu fra quegli artisti che non godettero mai, come dimostra l'andamento della sua fortuna critica, di una particolare attenzione¹: tale scarso interesse, oltre a consolidare una sfortuna già avvia-

¹ Tale contributo è una sintesi parziale dei risultati emersi dalla Tesi di Specializzazione in Storia dell'arte, discussa dallo scrivente presso la Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Genova: D. SANGUINETI, *L'opera pittorica di Francesco Campora (1693-1753)*, anno accademico 1996-1997 (relatore: Fausta Franchini Guelfi). Per più specifiche problematiche, alcune delle quali suggeritemi da Ezia Gavazza e Franco Renzo Presenti, che qui ringrazio, e per una più globale presentazione dell'artista si rinvia ad uno studio di prossima pubblicazione.

L'artista venne per la prima volta nominato (ma sotto l'errato nome di Francesco Campana) in P. ORLANDI - P. GUARIENTI, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia 1753, p. 183. La biografia dell'artista fu compilata da C. G. RATTI, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono, scritte da Giuseppe Ratti savonese in Genova*, MDCCLXII, ASCG, ms. 44, cc. 167 r. - 170 r. (biografia trascritta in *Carlo Giuseppe Ratti. Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, a cura di M. MIGLIORINI, Genova 1997, pp. 204-207: trascrizione della biografia di A. GESINO - L. PICCINNO) e ID., *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. Tomo secondo scritto da Carlo Giuseppe Ratti Pittore, e Socio delle Accademie Ligustica e Parmense in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*, Genova 1769, pp. 284-288. Il Ratti, che lasciò chiaramente trasparire dalla narrazione la difficoltà in cui incorse Francesco soprattutto nei rapporti con la committenza, mostrò in più passaggi il proprio giudizio favorevole nei confronti di un artista inseribile a tutti gli effetti nella scia classicista di Domenico Parodi e percorsa anche dal padre Gio Agostino Ratti. In seguito l'artista venne da Luigi Lanzi fugacemente inserito nella sua *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1796 (ed. cons. Bassano 1809), II, p. 361; V, p. 351: « qualche riputazione godè pure Francesco Campora ... che aveva studiato in Napoli sotto Solimena ». Evidentemente la cultura classicista dell'autore non stimolò opinioni nei confronti di un pittore il cui percorso all'interno del contesto artistico primo settecentesco, rinnovato dall'apporto romano, fu ritenuto inquinato dall'innesto di una notevole componente solimenaiana di stampo, per certi aspetti, ancora tardo barocco. Furono queste le stesse ragioni che condussero Federigo Alizeri ad accompagnare le opere del Campora con un giudizio apertamente negativo; la concezione del tutto accademica di un'arte classicista, finalizzata alla didattica e al decoro, condusse l'erudito ad inquadrare la produzione di Francesco, ritenuto

ta – secondo Carlo Giuseppe Ratti, suo biografo – dalla limitata considerazione che accompagnò l'artista nel corso della sua attività, fu in sintonia con il generale destino critico di una generazione di pittori formatisi nell'ambito delle trasformazioni – avvenute nella prima metà del Settecento ma già ampiamente annunciate alla fine del secolo precedente – dell'eloquio barocco nella direzione di un linguaggio più controllato, nell'accezione accademica del termine². L'adesione infatti, da parte di quei pittori nati fra la fine del Seicento e i primi decenni del secolo successivo, ai moduli classicheggianti della vincente generazione guidata da Domenico Parodi, Paolo Gerolamo Piola e Lorenzo de Ferrari, spesso venne ad intrecciarsi ai nostalgici recuperi di un barocco non direttamente vissuto ma certo ben assimilato, oppure a raggelarsi in stereotipati cliché accademici: i tortuosi itinerari linguistici di alcuni artisti, come ad esempio Domenico Bocciardo e Rollando Marchelli, o le scelte di altri verso alunnati svolti non a Roma, come nel caso di Francesco Narice, di Gio Stefano Maia e del Campora stesso, non suscitarono entusiastici giudizi presso gli esponenti della cultura locale ottocentesca. Francesco Campora ha pertanto tendenzialmente goduto di una sfortuna critica inizialmente avviata dalla committenza stessa che a lui si rivolse, poi continuata dalla letteratura e infine sigillata da un silenzio sul pittore solo in questi ultimi decenni parzialmente interrotto³.

« pallido e infermo » imitatore delle « sembianza del Solimene » (F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno dalla fondazione dell'Accademia*, Genova 1864, I, p. 17), come « l'ultimo passo de' nostri verso la decadenza » (ID., *Guida artistica per la città di Genova*, Genova 1846, I, p. LI).

² Per un'analisi del panorama pittorico genovese dagli inizi alla metà del Settecento: E. GAVAZZA, *Lorenzo de Ferrari*, Milano 1965; F. SBORGI, *Pittura e cultura artistica nell'Accademia Ligustica 1751-1920*, Genova 1974; E. GAVAZZA, *Il momento della grande decorazione*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, pp. 185-275; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo e l'età neoclassica*, in *La pittura a Genova* cit., pp. 349-375; L. GHIO - M. BARTOLETTI, *La pittura del Settecento in Liguria*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, I, pp. 15-32; A. TONCINI CABELLA, *Rolando Marchelli: nuove testimonianze pittoriche e documentarie*, in *Studi e Documenti di Storia Ligure in onore di don Luigi Alfonso* («Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XXXVI/2, 1996), pp. 375-407.

³ Il recupero critico del Campora, taciuto nel corso dell'avvio dello studio della pittura del Settecento genovese nella prima metà del Novecento (O. GROSSO - M. BONZI - C. MARCENARO, *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra di Genova, Milano 1938; A. MORASSI, *Mostra della pittura del Seicento e del Settecento in Liguria*, catalogo della mostra di Genova, Milano 1947) e soltanto trattato in alcuni articoli redatti dal Dellepiane ancora sostanzialmente esemplati sulla biografia del Ratti (A. DELLEPIANE, *Profili di vecchi artisti liguri: Francesco Campora*, in « Il Lavoro », 2 gennaio 1935; ID., *Vita di Francesco Campo-*

Francesco nacque, come attesta la documentazione rinvenuta nell'archivio della chiesa di Santa Maria Assunta a Rivarolo, il 19 gennaio 1693 da Marcantonio Campora e Giulia Cenini⁴: tale rinvenimento ha permesso di confermare la segnalazione, contenuta nella *Vita* dedicata all'artista dal Ratti, circa la nascita nel suddetto territorio parrocchiale⁵. Il secondo estremo

ra pittore del '700, in « Unità », 29 dicembre 1950; ID., *I maestri della pittura ligure*, Genova 1971, pp. 193-200), poteva iniziare solo da una storicizzazione della personalità e dell'opera dell'artista nel contesto dei nuovi indirizzi della pittura genovese nella prima metà del Settecento, quella pittura « corretta e composta » rappresentata soprattutto da Lorenzo de Ferrari e da Domenico Parodi (E. GAVAZZA, *Lorenzo* cit.). È infatti nell'ambito di una vasta storia della pittura a Genova e in Liguria che venne pubblicato nel 1971 il primo fondamentale apporto scientifico relativo all'artista, riedito con una appendice di aggiornamenti nel 1987 (F. R. PESENTI, *L'Illuminismo e l'età neoclassica*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1971, pp. 390-416; ID., *L'Illuminismo* cit., 1987, pp. 349-375): in esso Franco Renzo Pesenti inserì il Campora nel paragrafo dedicato al secondo Settecento e agli epigoni del Solimena e ricostruì una fondamentale rete di riferimenti dal pittore meditati. Gli studi di Franco Sborgi sull'Accademia Ligustica (*Pittura e cultura* cit., pp. 20, 22) hanno poi fornito importanti elementi per approfondire la conoscenza della cultura artistica genovese intorno alla metà del Settecento, attraverso l'analisi degli indirizzi culturali di un'istituzione nella quale il Campora ricoprì un incarico direttivo. Nessuna novità presentò la voce dedicata all'artista all'interno del DBI (P. COSTA CALCAGNO, *Campora Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1974, XVII, pp. 580-581). Un'impostazione esclusivamente filologica caratterizzò invece il contributo pubblicato da M. NEWCOME, *Genoese Neapolitan connection in the Settecento: Palmieri, Campora and Narice*, in « Antichità Viva », 1 (1981), pp. 15-22: la studiosa qui avviò l'indagine della produzione grafica dell'artista, poi proseguita nel catalogo della mostra dei disegni genovesi custoditi agli Uffizi (EAD., *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze 1989, pp. 215-217). Il periodo di transizione nel quale visse e operò Francesco Campora ha continuato a godere scarsa considerazione da parte della critica più recente: a parte l'aggiornato profilo biografico redatto da L. GHIO, *Campora Francesco*, in *La Pittura in Italia* cit., II, pp. 647-648, soltanto G. ALGERI, *Testimonianze d'arte nella diocesi di Chiavari, Opere restaurate 1982-1992*, catalogo della mostra (Chiavari), Genova 1993, pp. 147-150, nel presentare il restauro della tela dell'oratorio di Borzonasca (sulla cui superficie rinvenne la firma e la data), ha ripercorso, pur nella brevità di una scheda da catalogo, la produzione dell'artista. La recente voce dedicata al Campora nel *Kunstler-Lexikon (Campora Francesco*, in *Allgemeines Kunstler-Lexikon*, München-Leipzig 1997, XVI, pp. 60-61), che non aggiunge novità e in alcuni casi non tiene conto degli aggiornamenti bibliografici, viene compilata dalla redazione, a testimoniare il perdurante disinteresse degli studiosi.

⁴ APSMAR, *BMD 1685-1713* (sezione *Liber Baptisatorum*), c. 19 v.: *die 19 januarii 1693. Franc.o M.a, Marci Antonij Campora et Julie Cenini filius hodie natus a me – fuit baptizatus*. Inespigabilmente il Ratti appellò Lazzaro il padre dell'artista. L'anno di nascita finora era noto poiché ricavato dall'età, ricordata dal Ratti, in cui l'artista morì.

⁵ C. G. RATTI, *Delle vite* cit., p. 287.

anagrafico invece, errato nell'edizione a stampa delle *Vite*, venne dal Ratti correttamente riportato nell'*Istruzione*⁶: grazie alla segnalazione della sepoltura nella chiesa genovese di San Siro, è stato possibile rinvenire anche il dato relativo alla morte dell'artista, avvenuta il 23 dicembre 1753⁷.

La totale mancanza di tracce archivistiche relative alla formazione e alla prima attività dell'artista induce ad affidarsi alle notizie, circostanziate benché prive di riferimenti cronologici, contenute negli scritti del Ratti dedicati al pittore. Secondo il biografo, l'attitudine esibita dal fanciullo nel «manipolare i colori» venne notata dal padre il quale, oste che «con qualche aggio manteneva la sua famiglia», innanzitutto si preoccupò di istruirlo «nella pietà e nelle umane lettere»⁸. In seguito Francesco venne messo a bottega presso Giuseppe Palmieri, «sotto cui stette ... alcuni anni, e vi prese pratica nel disegno, e nel colorito»⁹: l'avvio di tale apprendistato potrebbe collocarsi, sulla base dell'età di Francesco e della stabile presenza genovese del Palmieri, intorno al 1703. Giuseppe Palmieri infatti, in seguito ad alcuni viaggi giovanili in Francia, forse in Toscana – presso un imprecisato maestro – e infine in Sicilia, si stabilì a Genova sullo scorcio del secolo, ovvero negli ultimi anni dell'attività del vecchio Domenico Piola, con il quale avviò, a detta del Ratti, una collaborazione¹⁰. Furono proprio gli anni in cui l'orientamento “classicista” che già sostanziosamente la formazione dei pittori della nuova generazione, quali Paolo Gerolamo Piola, Domenico Parodi e Lorenzo de Ferrari – nella fattispecie attratti dall'orbita romana di Carlo Maratta –, risultò vin-

⁶ ID., *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura ed Architettura*, Genova 1766, p. 336. Nelle *Vite* (p. 288) la morte dell'artista è fissata, forse per un errore tipografico, al 1763: ciò fu la causa del perpetuarsi dell'errata datazione.

⁷ APSSG, *Liber parochialis insignis Ecclesiae S. Syri Genuae continens attestationes baptizatorum coniugatorum et defunctorum inceptus ab eiusdem parochia D. Carolo Maria Spinula Ch. Reg. anno reparatae salutis millesimo septingentesimo trigesimo primo Clemente XII P. fe M. x. o.*, c. 62 r.: *December 1753. Die vigesima quinta. D. Franciscus Maria Campora ... etatis annorum sexagintaquinque circiter, apopletico morbo –, omnibus extremis sacramentis – mortuus die 23 hodie sepultus est in nostra ecclesia*. Nell'atto di morte è errata l'età dell'artista che all'epoca aveva esattamente 60 anni e non 65.

⁸ C. G. RATTI, *Delle vite* cit., p. 285; ID., *Storia* cit., c. 167 r.

⁹ ID., *Delle vite* cit., p. 285.

¹⁰ Per il Palmieri: R. DUGONI, *Di Giuseppe Palmieri (1677-1740): pittor de' Cappuccini*, in *Studi in onore di p. Cassiano da Langasco*, («Quaderni Franzoniani», II/2, 1989), pp. 107-123; EAD., *Una “tessera” nella pittura del Settecento a Genova: gli affreschi di Giuseppe Palmieri*, in «Bollettino Ligustico», n.s., 1991, pp. 21-30.

cente anche per l'esigente sfera del gusto ufficiale che, in occasione del concorso bandito nel 1700 per la decorazione della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, rifiutò fra gli altri il progetto di Domenico Piola, e scelse la classicheggiante proposta del bolognese Marcantonio Franceschini¹¹. Palmieri mise a punto un linguaggio incentrato su una spiccata compostezza compositiva e cromatica, pur nell'assenza di una «precisa definizione del contorno»¹²: sembrerebbe proprio quest'ultimo motivo, ovvero una scarsa considerazione del pittore nei confronti di un solido supporto disegnativo – base principale per ottenere la correttezza classicista di stampo romano e marattesco – ad indurre Francesco Campora ad avvicinarsi a Domenico Parodi. Il Ratti infatti affermò che il giovane «era fin qui rimasto col Palmieri e nel colorito molto v'aveva profittato, non così però nel dintornare, mancando egli di molta corezzione ed agiustatezza»¹³. Comunque dal primo maestro Campora dovette, oltre ad apprendere a comporre secondo una chiarezza narrativa caratterizzata da semplicità, anche assorbire le spore di quella cultura meridionale, fino ad allora assente dal territorio genovese: il viaggio di Giuseppe in Sicilia e i contatti dalla Newcome ipotizzati col Solimena e con la realtà tardo barocca napoletana, riscontrabili palesemente in alcune tele degli anni '20, devono considerarsi fra i motivi che condussero il Campora alla più tarda decisione di portarsi a Napoli¹⁴. Non a caso il Ratti, nell'illustrare gli esiti della permanenza del giovane artista presso il Parodi – il cui principale risultato fu l'apprendimento della «retta maniera di disegnare» –, sottolineò che «ben scorgevasi il felice trapasso che da una schuola all'altra fatto avea»¹⁵, riferendosi al benefico inserimento di Francesco all'interno della corrente romana-marattesca, ortodossa e gradita.

Il periodo di studio condotto sotto il magistero di Domenico Parodi si estese verosimilmente fino al termine del primo decennio: nel corso di tale periodo il Campora venne maggiormente edotto alla pratica del disegno, forse attraverso quell'esercizio della copia, dallo stesso Parodi in gioventù assiduamente svolto e ritenuto fondamentale per l'apprendimento di una correttezza linguistica di stampo classico. Domenico Parodi stava in quegli

¹¹ Per un'analisi del periodo: E. GAVAZZA, *Il momento* cit., pp. 185-275.

¹² R. DUGONI, *Di Giuseppe Palmieri* cit., p. 110.

¹³ C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 167 v.

¹⁴ M. NEWCOME, *Genoese* cit., pp. 15-22.

¹⁵ C. G. RATTI, *Delle vite* cit., p. 285; ID., *Storia* cit., c. 167 v.

anni professando una coltissima poetica di deciso orientamento classicista, nella fattispecie marattesco, applicata ad una notevole produzione di dipinti ed affreschi sacri e profani, caratterizzati da brillanti cromie, ordinate distribuzioni compositive e solide definizioni delle forme attraverso un puntuale disegno¹⁶. Inoltre, nel corso dell'esperienza presso Domenico Parodi, Francesco venne certo iniziato all'affresco e a quel prezioso bagaglio di storie mitologiche e di significati allegorici dal maestro, in contatto già intorno al 1710 con il raffinato ambiente della Colonia Ligustica dell'Arcadia¹⁷, ben posseduti. È anzi ipotizzabile che Campora fosse impiegato nei cantieri condotti dal Parodi in questo periodo, come in quelli per la decorazione di palazzo Franzone in via Luccoli e dell'oratorio del Collegio dei Gesuiti¹⁸: per di più lo stesso Ratti informò che fra i primi lavori eseguiti autonomamente dall'artista prima della partenza per Napoli vi furono proprio alcune opere ad affresco, tra cui un *Sant'Antonio da Padova riceve il Bimbo dalla Madonna*, sulla facciata di un palazzo a Teglia, e la *Madonna e san Filippo Neri*, in un imprecisato luogo atto alla ricreazione dei padri filippini di Genova¹⁹.

Non si sono per ora rinvenute dettagliate notizie archivistiche relative al soggiorno partenopeo: purtroppo le informazioni in merito fornite dal Ratti, peraltro preziose per la conoscenza del soggiorno stesso, sono confuse e spesso contraddittorie. Infatti mentre nel manoscritto della *Vita* del pittore tale permanenza venne suddivisa in due soggiorni verificatisi con notevole distanza – in coda all'ultimo dei quali lo scrittore situò la parentesi romana –, nell'edizione a stampa li distanziò solo impercettibilmente («... passò dopo alcuni anni nuovamente a Napoli») ²⁰: seguendo l'iter ricostruito e considerando l'indicazione cronologica fornita dall'esame linguistico dell'*Estasi di san Giuseppe Calasanzio* – dipinto fino ad ora ritenuto disperso ed eseguito, secondo il Ratti, a Roma – è per ora possibile fissare il primo

¹⁶ Per Domenico Parodi: L. PICCINNO, *Domenico Parodi e la Colonia Ligustica dell'Arcadia*, in « Antichità Viva », 1-2 (1995), pp. 60-69 (con bibliografia precedente); A. F. IVALDI, *La vedova Parodi e Gerolamo II Durazzo. Patrizio genovese*, in « Paragone », nn. 557-559-561 (1996), pp. 211-222.

¹⁷ L. PICCINNO, *Domenico Parodi* cit., pp. 60-61.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 60-62; F. LAMERA, *L'apparato decorativo del Collegio. Secoli XVII-XVIII*, in *Il Palazzo dell'Università di Genova: il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Genova 1987, pp. 342-343 (entrambi gli affreschi sono datati dalle studiose intorno al 1710).

¹⁹ C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 167 v.; ID., *Delle vite* cit., p. 285.

²⁰ ID., *Storia* cit., cc. 167 v., 169 r.; ID., *Delle vite* cit., pp. 285-286.

viaggio a Napoli nel corso degli anni '10 con rientro intorno al 1721-1723, e il secondo, inclusa la parentesi romana, fra la fine degli anni '30 e l'inizio del decennio successivo²¹. Tuttavia è assai probabile – considerando la mutazione linguistica all'interno della produzione del terzo decennio – che Campora si fosse già recato a Roma nel corso degli anni '20.

Secondo il Ratti, Francesco, « non ancora ... sodisfatto ... della propria abilità » e « udita la fama del Solimene e lo spicco che quegli faceva nella pittura », « s'invogliò di divenirli scolare e ciò facilmente li riuscì » anche attraverso l'ausilio di « alcune lettere raccomandatzie »²². Pur con le dovute cautele, non sembrerebbe improbabile cercare uno dei tramiti con l'ambiente solimeniano proprio in Domenico Parodi il quale, come si è visto, divenne a Genova per i novelli arcadi il fedele traduttore delle immagini di derivazione letteraria, come a Napoli, patria dell'Arcadia, lo fu, dopo il 1690, Francesco Solimena²³. Del resto per un pittore genovese il perfezionamento a Napoli, sebbene meno consueto rispetto al tradizionale soggiorno a Roma, non era privo di precedenti: nell'ultimo decennio del Seicento Gio. Battista Resoaggi si recò nella città campana al seguito di Giovanni Andrea Doria, Duca di Tursi, ed entrò in contatto, secondo il Ratti, con lo stesso Solimena, presso il quale studiò, verosimilmente nel primo decennio del Settecento, anche Gio. Stefano Maia che si trattenne a Napoli fino al 1727²⁴.

D'altra parte a partire dai primi anni del secolo giunsero a Genova alcuni documenti figurativi della cultura pittorica napoletana, richiesti da committenze di alto rango: i Gesuiti fecero eseguire la tela con il *Trionfo*

²¹ Vedi oltre nel testo e nota 78. Le carte recentemente pubblicate (M. A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 220, 550) e relative alle tele di Bitonto permettono di documentare la presenza di Francesco a Napoli da febbraio a giugno del 1727: non ritenendo possibile considerare tale data come termine di un ininterrotto primo soggiorno napoletano e neppure come l'avvio del secondo (dal 1728 inizia la decorazione dell'oratorio di San Martino a Sampierdarena), è per ora più corretto utilizzarla come testimonianza di una ulteriore breve parentesi partenopea.

²² C. G. RATTI, *Storia cit.*, c. 167 v.

²³ Per la Colonia Ligustica dell'Arcadia, fondata nel 1705: A. BENISCELLI, *G. B. Casaregi e la prima Arcadia genovese*, in « Rassegna della letteratura italiana », 3 (1976), pp. 367-369. Per l'adesione linguistica alla lezione arcadica da parte del Parodi: L. PICCINNO, *Domenico Parodi cit.*, pp. 60-62. Per l'adesione all'Arcadia del Solimena: N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1988, pp. 17-20.

²⁴ Per il Resoaggi: L. GHIO, *Resoaggi, Giovan Battista*, in *La Pittura in Italia cit.*, II, p. 850; per il Maia: C. G. RATTI, *Storia cit.*, cc. 97 r. - 98 v.; ID., *Delle vite cit.*, pp. 247-249.

della *Divina Sapienza*, per il soffitto della Libreria del Collegio in via Balbi, da Paolo De Matteis, a Genova durante il viaggio di andata (1702) o di ritorno (1705) da Parigi²⁵. In seno alla tendenza mostrata dalla committenza d'inizio secolo di affidare a pittori foresti opere pubbliche, si dovette ai Giustiniani, titolari del giuspatronato della Sala del Minor Consiglio in Palazzo Ducale, la commissione – già in atto nel 1708 ma ufficializzata nel 1710 – delle tre grandi tele per la decorazione di quella sede, raffiguranti il *Martirio dei Giustiniani a Scio*, lo *Sbarco delle ceneri del Battista e Cristoforo Colombo che sbarca nelle nuove Indie*, a Francesco Solimena. L'impresa, condotta con estrema lentezza, venne portata a termine fra il 1717, anno di arrivo della prima e dell'ultima, e il 1727, anno in fu emessa la polizza di pagamento della seconda²⁶. Se « la qualità e la portata da contesto europeo che le opere del Solimena potevano rappresentare furono, in questo senso, non recepite dall'ambiente artistico »²⁷ – più incline, come si è visto, a perseguire un classicismo di stampo romano o bolognese – trovarono invece un patato seguito nell'ambito di alcuni committenti: mentre la decisione del cardinale Lorenzo Casoni di dotare la cattedrale di Sarzana della pala con la *Visione dei santi Clemente, Filippo Neri, Lorenzo e Lazzaro*, ordinata dal Solimena poco dopo il 1706, va posta in relazione ai personali contatti intrattenuti con l'ambiente napoletano piuttosto che con le famiglie genovesi²⁸, la decisione di Giacomo Filippo II Durazzo di commissionare al celebre artista partenopeo due tele per il palazzo di via Balbi, raffiguranti *Giuditta e Oloferne* e *Deborah e Barac* – pronte rispettivamente nel 1719 e

²⁵ F. LAMERA, *L'apparato decorativo* cit., pp. 332, 253 nota 28. La tela è ora conservata al Paul Getty Museum: lo Spinosa (*Pittura napoletana* cit., p. 129, scheda 108) fa notare che la tela è datata 168.. e che pertanto o le informazioni del Ratti (*Delle vite* cit., p. 334) sono errate o il dipinto in origine a Genova non era questo.

²⁶ Per la bibliografia delle opere e per la loro datazione: F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 111, 268, 285, 294; N. SPINOSA, *Pittura napoletana* cit., p. 111, scheda 37 (con bibliografia precedente); M. A. PAVONE, *Pittori* cit., p. 150. Le tele vennero distrutte nell'incendio a Palazzo del 1777. In una lettera scritta da Solimena, datata 1708, si parla dell'incarico genovese (F. BOLOGNA, *Francesco* cit., p. 189), mentre al 29 dicembre 1710 risale il contratto di commissione, recentemente pubblicato (A. DELFINO, *Documenti inediti sui pittori del '600 tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e dell'Archivio di Stato di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1988, p. 61 e sgg.).

²⁷ E. GAVAZZA, *Il momento* cit., p. 244.

²⁸ Per l'opera: F. BOLOGNA, *Francesco* cit., p. 274; L. GHIO - M. BARTOLETTI, *La pittura* cit., I, p. 19 (con bibliografia precedente).



Fig. 1 - F. Campora, *Madonna con Bambino e i santi Pietro e Paolo*, Bitonto, cattedrale.



Fig. 2 - F. Campora, *I santi Antonio Abate, Antonio da Padova e Biagio in adorazione di Gesù Bambino*, Crocefieschi, Santa Croce.



Fig. 3 - F. Campora, *I santi Michele e Francesco di Sales*, Genova, San Francesco da Paola.



Fig. 4 - F. Campora, *Angeli*, già Genova-Sampierdarena, oratorio di San Martino



Fig. 5 - F. Campora, *Angeli*, Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (inv. n. 1881).



Fig. 6 - F. Campora, *Madonna con Bambino, san Isidoro Agricola e santi*, Genova-Rivarolo, Santa Maria Assunta.



Fig. 7 - F. Campora, *La Madonna e i santi Martino, Giovanni Evangelista e Battista*, già Genova-Sampierdarena, oratorio di San Martino.



Fig. 8 - F. Campora, *Madonna col Bambino, san Giovannino e i santi Nicolò ed Erasmo*, Genova-Voltri, Santi Nicolò ed Erasmo



Fig. 9 - F. Campora, *Estasi di san Giuseppe Calasanzio*, Roma, Istituto Calasanziano di Montemario.



Fig. 10 - F. Campora, *I santi Pasquale Baylon, Giovanni Nepomuceno e Luigi Gonzaga*, Borzonasca, San Bartolomeo.



Fig. 11 - F. Campora, *Madonna Addolorata, il Crocifisso e le anime purganti*, Ceranesi, Santa Maria Assunta.



Fig. 12 - F. Campora, *La Trinità e la Madonna Assunta*, Genova-Fegino, oratorio della Santissima Trinità.



Fig. 13 - F. Campora, *San Giovanni Nepomuceno in gloria*, Genova, Museo di Palazzo Bianco.

nel 1721²⁹ –, fu strettamente collegata alla grande impresa dei Giustiniani. Impresa che i membri della stessa famiglia definirono, nella lettera indirizzata all'artista, già nota al De Dominicis e riportata dal Ratti, « d'intiero gradimento di questo pubblico serenissimo » e utile per far « scuola a' professori »³⁰: non a caso proprio nel palazzo di Pietro Maria Giustiniani – che insieme a Orazio firmò in qualità di “Governadore” la lettera indirizzata, il 13 agosto 1717, al Solimena³¹ – Francesco Campora, senza dubbio al rientro del soggiorno napoletano, eseguì un affresco raffigurante la *Pace*, a conferma di una stima di questa committenza verso il filone solimeniano, ora rappresentato da un genovese nobilitato dall'impegno svolto nella celebre bottega partenopea e pertanto capace di veicolare il linguaggio³². In tale atelier, proprio nel periodo in cui vi fu il Campora, erano in lavorazione le grandi tele Giustiniani, dal Solimena prima attentamente elaborate attraverso una serie di bozzetti, tutt'ora conservati³³: secondo il Ratti, il giovane genovese si affiancò alla maniera della nuova guida attraverso un solerte esercizio di copia, condotto con una tale abilità e “pulitezza” che il maestro « tanto n'era invaghito, che moltissime ne volle per sé e sol di poche provisto il Campora »³⁴. Sia per la pratica del Solimena di impiegare gli allievi nella traduzione dei bozzetti, sia per la quantità di repliche di bozzetti esistenti in relazione alle opere Giustiniani, è ipotizzabile che anche il giovane

²⁹ Per le opere, ora conservate nella villa Durazzo-Bombrini: P. TORRITI, *Due Solimena ritrovati a Genova*, in « Emporium », CXXVII (1958), pp. 157-164. Per la datazione: D. PUNCUH, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca*, in « Rassegna degli Archivi di Stato », XLIV (1984), pp. 164-218 (in particolare pp. 188, 190).

³⁰ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, I, p. 598; C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 219 v.

³¹ *Ibidem*.

³² C. G. RATTI, *Delle vite* cit., p. 285. Il Ratti collocò l'esecuzione dell'affresco anteriormente al soggiorno napoletano.

³³ Per i bozzetti delle opere Giustiniani: F. BOLOGNA, *Francesco* cit., pp. 253, 268, 272, 285, 294; N. SPINOSA, *Pittura napoletana* cit., p. 111, scheda 37. Il bozzetto con lo *Sbarco delle ceneri del Battista* è conservato nella collezione della Banca Popolare di Sondrio (*ibidem*), già in collezione De Ferrari a Genova (F. BOLOGNA, *Francesco* cit., p. 253), quello con il *Martirio dei Giustiniani a Scio* alla Pinacoteca Nazionale di Capodimonte (W. PROHASKA, *F. Solimena: Il Martirio dei Giustiniani a Scio*, in *Settecento Napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, catalogo della mostra, Napoli 1994, p. 232, scheda 48) e quello raffigurante *Cristoforo Colombo che sbarca nelle nuove Indie* al Musée des Beaux-Arts di Rennes.

³⁴ C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 167 v.

Francesco avesse partecipato all'impresa, in particolare alla replica del bozzetto relativo al *Martirio dei Giustiniani a Scio*, custodita al Museo di Palazzo Rosso a Genova e caratterizzata dalla stessa tavolozza terrosa, improvvisamente accesa di barlumi, tipica delle sue prime opere genovesi³⁵. Non sarebbe inoltre improbabile motivare il rientro del pittore a Genova dal primo soggiorno napoletano con la necessità di accompagnare le tele Giustiniani.

La permanenza del Campora presso il Solimena non dovette essere un vero e proprio alunnato: il genovese, che aveva inoltre superato i vent'anni, svolse, come era tipico presso le grandi botteghe dei celebri artisti romani, una sorta di perfezionamento, tanto più che ricevette anche commissioni in proprio, come testimoniano le pale per la cattedrale di Bitonto³⁶. Il Ratti, nel riferire che qui Francesco « si formò una maniera, che molto accostavasi al vistoso colorito del Solimena », notò che fu « buon per lui, che già sapeva il disegno: altrimenti poco in ciò avrebbe potuto imparare da un tale Maestro »³⁷: è sottintesa una campanilistica volontà di accentuare, sull'iter formativo del pittore, il peso svolto dal Parodi. Francesco Solimena fu, proprio in quel decennio, intento a progredire « nel gusto sempre più purgato » del suo programma, impostato negli anni '90 del Seicento, e basato sulla sintesi fra « classicismo *raisonable* derivato dal Maratta all'incontro con i parigini del "Trianon de Marbre", razionalismo anti-barocco di marca arcadica, e "cartesianesimo" moderato d'estrazione napoletana »³⁸: ma su tali coordinate fece intervenire quella dose di tenebrismo derivante da Mattia Preti che « si ripresentò ad ondate e a gradi diversi d'intensità, talvolta persino esclusivi, lungo tutte le tappe toccate nel venticinquennio 1690-1715 »³⁹. Proprio tale inclinazione, di stampo ancora tardo-barocco, contribuì ad elaborare quel bruciante contrasto fra colore e ombra che fu la caratteristica di superficie del linguaggio di Solimena maggiormente colta da allievi e imitatori, fra cui il Campora stesso. Probabilmente risiede qui la motivazione del giudizio espresso dal Ratti, oltre alla considerazione di Solimena quale mediatore di una maniera classica non del tutto radicale come quella romana.

³⁵ Per la replica genovese: F. BOLOGNA, *Francesco* cit., p. 268.

³⁶ Vedi oltre nel testo e nota 47.

³⁷ C. G. RATTI, *Delle vite* cit., p. 285.

³⁸ F. BOLOGNA, *Solimena e gli altri durante il vicereame austriaco*, in *Settecento Napoletano* cit., p. 62.

³⁹ *Ibidem*.

Francesco a Napoli dovette non poco osservare anche il circostante e attivissimo ambiente dei pittori che ruotavano nell'orbita solimeniana, tutti attenti alle diverse suggestioni del barocco pretiano e del classicismo marat-tesco: tali oscillanti impulsi dovettero certo essere avvertiti dal pittore che fu suggestionato sia dalla pittura dell'ultimo Luca Giordano sia dalle personali elaborazioni del "solimenismo" da parte di alcuni allievi quali Andrea d'Aste e Francesco de Mura, quest'ultimo impegnato nella bottega del maestro negli stessi anni in cui fu frequentata dal Campora⁴⁰. Un secondo versante, un poco discosto dal linguaggio di Solimena ma senza dubbio particolarmente osservato dal genovese per la presenza della forte matrice classica a cui venne educato, fu rappresentato da Paolo de Matteis, forse già noto a Francesco per la tela, sopra ricordata, del Collegio dei Gesuiti a Genova e in quest'occasione studiato su alcuni testi che presentano elementi in seguito effettivamente assorbiti dal genovese, quali il *Trionfo di san Rocco*, dell'omonima chiesa di Guardia Sanframondi, eseguito intorno al 1712, e il *San Giovanni Nepomuceno davanti al re Vecenslao* a Monaco, databile al 1721ca⁴¹.

Forse proprio attraverso questa via, dopo la breve stagione decisamente solimeniana, sia pur di sola superficie, praticata al rientro genovese successivo ai primi anni '20, Francesco, decidendo di attingere direttamente alla fonte del linguaggio vincente dopo essersi reso conto del difficoltoso inserimento dell'eloquio prettamente napoletano nella sua patria, realizzò un probabile soggiorno romano verso la fine degli anni '30. Un percorso simile a quello di Alfonso di Spigna, allievo di Solimena, che, nella tela con *San Pietro Celestino rinuncia al papato* della chiesa napoletana dell'Ascensione a Chiaia, innestò su un solimenismo filtrato da De Mura una forte componente romana: non è improbabile, in considerazione di una notevole affinità linguistica fra il Campora e il di Spigna, che quest'ultimo, secondo il De Dominicis presente a Genova per sette anni in un periodo imprecisato, avesse instaurato contatti con Francesco e, intorno al quarto decennio del secolo, fosse giunto nella città ligure per sua mediazione⁴².

A Roma Francesco poté studiare direttamente il linguaggio di Carlo Maratta, caratterizzato dal ridimensionamento del barocco in termini clas-

⁴⁰ Per tale panorama culturale: N. SPINOSA, *La pittura del Settecento nell'Italia meridionale*, in *La Pittura in Italia* cit., II, pp. 465-515; M. A. PAVONE, *Pittori* citato.

⁴¹ Per il De Matteis: S. BLASIO, *De Matteis, Paolo*, in *La Pittura in Italia* cit., II, p. 699.

⁴² Per Alfonso di Spigna: EAD., *Di Spigna, Alfonso*, in *La Pittura in Italia* cit., II, p. 701.

sicistici – già noto attraverso la lezione genovese del Parodi – e dei maratteschi operanti, oltre a prendere diretta visione delle creazioni del Gaulli “romano”⁴³. Già si è motivata la necessità di collocare il soggiorno romano narrato dal Ratti fra la fine degli anni ‘30 e l’inizio del successivo decennio: dal biografo tale soggiorno venne posto a conclusione del secondo viaggio partenopeo e di un ulteriore impiego presso il Solimena. Il contatto con l’anziano maestro napoletano – che in questa fase estrema era ritornato ad una pittura di rinnovata veemenza barocca – suggestionò il Campora sul piano dell’articolazione compositiva. Sul versante linguistico invece il genovese, che aveva ormai da tempo consolidato il proprio linguaggio, sembrò orientarsi verso una nuova osservazione dei testi, più purgati e corretti, di Paolo de Matteis. Proprio il rigore formale e compositivo delle tarde opere del de Matteis si scorge, unitamente a notevoli riferimenti al repertorio figurativo genovese, nella tela realizzata per gli Scolopi di Roma: tuttavia la presenza di spore napoletane, soprattutto nel registro chiaroscurale, può aver motivato lo scarso gradimento mostrato dai committenti per il dipinto, che venne rimosso dopo breve tempo dall’altare⁴⁴.

Per tutta la restante attività, Francesco si impegnò alacremente – forte dell’esperienza romana che, secondo il Ratti, produsse «notabil vantaggio de’ suoi studi»⁴⁵ – a conformare gli eloqui fino ad allora appresi all’ortodossia dell’indirizzo pittorico imperante a Genova. Lo sforzo dell’artista fu infatti orientato verso una osservazione, se non in alcuni casi emulazione, delle diverse accezioni che l’eloquio classicheggiante aveva assunto nelle locali esperienze artistiche degli emiliani Marcantonio Franceschini e Jacopo Antonio Boni e dei liguri Lorenzo de Ferrari e Giovanni Agostino Ratti, queste ultime ricche di innovazioni sebbene sempre orientate sulla lezione romana. Tale percorso – caratterizzato da una tendenza sempre maggiore alla compostezza delle forme – lo condurrà, elaborando soluzioni di retorica catechistica, verso un processo di raggelamento linguistico rispecchiante il generale andamento di un «ambiente artistico ... scarsamente proiettato progressivamente» ed «incline ... all’iterazione dei modi di una tradizione ormai esaurita»⁴⁶.

⁴³ Per un panorama della situazione artistica romana di tale periodo: L. BARROERO, *La pittura a Roma nel Settecento*, in *La Pittura in Italia* cit., I, pp. 383-463; G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, I, pp. 17-18.

⁴⁴ Per le vicende del dipinto vedi nota 78.

⁴⁵ C. G. RATTI, *Delle vite* cit., p. 286.

⁴⁶ F. SBORGI, *Pittura e cultura* cit., p. 10.

Attraverso nuove testimonianze figurative e il rinvenimento di elementi archivistici utili per definire datazione e committenza di alcune opere è pertanto possibile verificare questa notevole complessità di sollecitazioni linguistiche recepite dall'artista durante la formazione e conseguentemente l'iter tortuoso di una produzione caratterizzata da tentativi di sintesi fra l'eloquio solimenesiano e la cultura figurativa genovese.

Eseguita entro il 1721, sullo scorcio del primo soggiorno a Napoli, la *Madonna col Bimbo e i santi Pietro e Paolo* (fig. 1), dall'artista firmata, unitamente ad altre due tele, per la cattedrale di Bitonto⁴⁷, rivela l'autonomia del pittore, affiancato alla bottega del Solimena ma accorto nell'evidenziare il proprio nome sul dipinto, di intraprendere autonomamente una commissione destinata al territorio pugliese, artisticamente gravitante su Napoli. Francesco sfoggiò un linguaggio ibrido di soluzioni napoletane e genovesi: uno schema compositivo di stampo marattesco, già noto all'artista soprattutto attraverso il filtro locale di Paolo Gerolamo Piola e certo ritrovato nelle lezioni di composizione apprese dal Solimena, diviene magniloquente attraverso panneggi dall'andamento gonfio e nel contempo segmentato, dall'effetto cartaceo e dal colore acceso. Se le figure e i panni ricordano dunque l'eloquente linguaggio di Paolo Gerolamo, visibile ad esempio nella tela del 1700ca con la *Madonna e i santi Sebastiano, Terenziano e Bernardo* (San Pietro di Novella-Rapallo, chiesa di San Pietro)⁴⁸, la gamma cromatica, la disposizione del contesto architettonico e le fisionomie, così “meridio-

⁴⁷ Il dipinto, fino ad ora ignorato dagli studiosi genovesi, presenta in basso al centro un cartiglio con la scritta, in caratteri corsivi: “F. Campora Pin...”. L'opera è momentaneamente ricoverata presso il Museo Diocesano di Bitonto, insieme ad altre due tele dell'artista: l'una, raffigurante la *Madonna col Bimbo e i santi Agostino e Tomaso*, è *pendant* di quella presentata nel testo, l'altra, rappresentante *San Nicola*, è firmata ed è, pur provenendo dalla Cattedrale, stabilmente collocata nel Museo. Sulla committenza di tali opere si rimanda ad uno studio in preparazione. La tela può datarsi intorno al 1721, allorchando la Cattedrale venne dotata di altari barocchi: nella *Cronaca della Santa Visita del Vescovo Gatta*, avvenuta nel 1725, il dipinto illustrato fu definito come “appena fatto” (G. VALENTE, *La Cattedrale di Bitonto*, Bari 1901, p. 78). Il Pavone (*Pittori cit.*, pp. 220, 550) ha pubblicato i documenti relativi all'acconto e al pagamento delle tele con la *Madonna della Neve* (è da identificare con quella illustrata?) e la *Madonna del perdono*: entrambe le opere parrebbero eseguite nel 1727, data che, qualora si riferisse al dipinto illustrato, entrerebbe in contraddizione con la citata visita del Gatta.

⁴⁸ D. SANGUINETI, *Le tele di Domenico e Paolo Gerolamo Piola*, in *Domenico e Paolo Gerolamo Piola in San Pietro a Rapallo*, a cura di G. ALGERI, Rapallo 1997, pp. 2-9. Per Paolo Gerolamo Piola: A. TONCINI CABELLA, *Tracce per opere perdute di Paolo Gerolamo Piola*, in «Studi di Storia delle Arti», 1995-1996, n. 8, pp. 117-134 (con bibliografia precedente).

nali”, dimostrano la conoscenza del Solimena: san Paolo è strettamente dipendente, benché in controparte, dal san Francesco recitante nella pala con l'*Immacolata Concezione e santi*, realizzata dal Solimena nel 1710-14 per la chiesa di San Francesco alle Cappucinelle (Napoli), tenuta presente anche quale modello di « vigorosa e nitida imponenza visiva »⁴⁹.

Successivamente al 1721, all'indomani del periodo ipotizzato per il rientro in patria, è databile la *Consegna delle chiavi a san Pietro*, in Nostra Signora delle Grazie⁵⁰. Il dipinto rappresenta quasi un “saggio” del diretto studio della pittura napoletana, tanto è avanzato il grado di conformazione

⁴⁹ N. SPINOSA, *F. Solimena: Immacolata Concezione tra i santi Francesco d'Assisi, Chiara, Rosalia, Girolamo e Gennaro*, in *Settecento Napoletano* cit., pp. 234-235, scheda 49. Attribuita in M. A. PAVONE, *Pittori* cit., p. 45 a Nicola Maria Rossi.

⁵⁰ C. G. RATTI, *Storia* cit., cc. 167 v. - 168 r.; ID., *Istruzione* cit., p. 89; ID., *Delle vite* cit., p. 286; ID., *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura*, Genova 1780, p. 102; *Guida per la città di Genova. Lunario*, Genova 1837, p. 45; F. ALIZERI, *Guida artistica* cit., p. 402; G. COLOMBO, *Guida di Genova*, Genova 1870, p. 71; C. PENDOLA, *Gli edifici antichi della città di Genova e sobborghi annessi*, Genova 1896, p. 103; U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1911, V, p. 477; C. CAROZZINO, *Genova sacra*, Genova 1923, p. 31; M. CASTAGNA - M. U. MASINI, *Genova. Guida storico-artistica*, Genova 1929, p. 192; A. CAPPELLINI, *Dizionario biografico dei genovesi illustri e notabili*, Genova 1941, p. 45; *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, a cura di E. - F. POLEGGI, Genova 1969, p. 236; M. CASTAGNA, *Nuova guida di Genova storico-artistica*, Genova 1970, p. 284; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1971, p. 390; G. GODI, *Dipinti e disegni genovesi dal 500 al 700*, catalogo della mostra, Soragna 1973, p. 125; P. COSTA CALCAGNO, *Campora* cit., p. 581; M. NEWCOME, *Genoese* cit., p. 18; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1987, p. 349; M. NEWCOME, *Disegni genovesi* cit., p. 216; L. GHIO - M. BARTOLETTI, *La pittura* cit., p. 24; L. GHIO, *Campora* cit., p. 647; *Al molo di Genova: N. S. delle Grazie e i Santi Nazario e Celso*, Genova 1992, p. 23; G. ALGERI, *Testimonianze* cit., p. 148; *Allgemeines* cit., p. 60. Un'utile data *post quem* di realizzazione del dipinto potrebbe provenire dall'anno di esecuzione (1716), rinvenuto nelle carte d'archivio, dell'altar maggiore (V. BELLONI, *La grande scultura in marmo a Genova. Secoli XVII e XVIII*, Genova 1988, pp. 226-227; *Al molo* cit., p. 34): questa fu certo una delle prime operazioni di rinnovo dell'arredo chiesastico, a cui seguì, credibilmente non molti anni dopo, l'edificazione dei quattro identici altari laterali in marmo e stucco, di chiara impronta settecentesca. Inoltre testimonianza dell'erezione degli altari laterali in tale epoca è la forma ancora rettangolare del dipinto di Paolo Gerolamo Piola che, eseguito fra il 1687 e il 1689-90 (A. CABELLA, *Note sulla formazione e l'attività giovanile di Paolo Gerolamo Piola 1666-1724. Due dipinti su tela*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », 47-49, 1994, p. 75) e posto al primo altare a sinistra, rispecchia l'originario andamento dei riquadri destinati a contenere le pale nel tempio seicentesco. In seguito gli altari furono dotati di cornici centinate a cui le tele vennero adattate, come quella piolesca raffigurante la *Discesa dello Spirito Santo*, o per cui furono appositamente eseguite, come quella in esame.

allo stile di Solimena: su uno schema compositivo anch'esso solimeniano, tratto com'è dal *Traditio clavium* (Londra, collezione Hunter-Blair) del 1696-97 e dall'*Apparizione di Cristo Risorto alla Madonna* (Cleveland, The Cleveland Museum of Arts) del 1705-10⁵¹, Campora impostò un raffinato gioco chiaroscurale che raggiunge accattivanti esiti assai vicini al napoletano nel risalto fortemente plastico conferito ai volti, risolvendo invece più in superficie la cangiante cromia dei panni spigolosi, nuovamente accostabili a quelli tipici di Paolo Gerolamo Piola. Appare subito chiaro come le opere dell'insigne maestro venissero da Francesco, così come da molti altri seguaci, utilizzate come fondamentali spunti compositivi e tipologici – si confronti ad esempio la stretta affinità fra l'arcangelo che regge il pastorale e quello che compare dietro il Cristo nel dipinto del Solimena custodito a Cleveland e sopra nominato – e come vettori di un linguaggio già a tal punto dal napoletano elaborato su una personale sintesi di molteplici eloque da divenire una sigla stilistica costantemente replicata dagli allievi. Inoltre l'accesa pasta pittorica, dal Solimena lavorata ora più a corpo, ora in sottili velature nel conferire – ad esempio agli abiti – effetti di brillanti barlumi serici immediatamente contrastati da profonde zone d'ombra come sotto l'effetto di un riflettore di scena, diviene nel Campora una levigata materia, più vellutata per nubi e cieli, più compatta per vesti e incarnati, sottoposta ad una regia dei toni caldi e freddi del tutto chiasmatica.

Nel 1723 Francesco elaborò l'inedita ancona raffigurante i *Santi Antonio Abate, Antonio da Padova e Biagio in adorazione di Gesù Bambino* (fig. 2), per l'altare della confraternita di Sant'Antonio Abate nella parrocchiale di Crocefieschi⁵²: la stretta parentela tipologica che lega sant'Antonio da Padova con l'allegoria della Chiesa nella tela in Nostra Signora delle Grazie rivela la pratica, spesso adottata dall'artista, dell'autocitazione compositiva e formale, mentre la matrice dello schema, sebbene semplificata, è da cercare

⁵¹ Per i dipinti nominati: F. BOLOGNA, *Francesco* cit., p. 256; N. SPINOSA, *Pittura Napoletana* cit., p. 107, scheda 24.

⁵² Cm. 270 x 145. Stato di conservazione: mediocre. APSCC, *Inventario dal 1723 a fine sec. XIX*, vol. 74, c. 1 v.: nel 1723 viene descritto l'altare, dotato di colonne « lavorate a stucco » e di un dipinto « nuovo coll'immagine di d.o Antonio, di S. Antonio da Padova e di S. Biaggio ». In un successivo *Inventario*, a c. 11 r. dello stesso libro e datato 1768, è contenuta la seguente descrizione: « Altare di S. Antonio Abb. Lavorato a stucco. V'è un quadro rappresentante il Bambino in gloria, alla dritta S. Antonio Abbate, alla sinistra S. Antonio di Padova e S. Biaggio ». Il dipinto venne ricordato dal Ratti nel solo manoscritto: C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 169 r.

nella pala sarzanese del Solimena, non a caso tenuta presente anche da Giuseppe Palmieri nella tela con *L'Eucarestia appare ai santi Pasquale Baylon, Francesco e santo Vescovo*⁵³. La costruzione chiaroscurale di stampo solimenesiano è mantenuta nella resa degli incarnati, soprattutto nel Gesù Bambino e nel gruppo d'angeli in gloria, mentre i panni, pur magniloquenti, sono maggiormente fluenti e meno cartacei: qualità riscontrabili anche nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di collezione privata, già a Soragna e databile a questi stessi anni⁵⁴. Forti componenti solimenesiane, sebbene stemperate da un colore più rischiarato e lezioso negli accordi di rosa, gialli e azzurri, persistono nella tela con i *Santi Michele e Francesco di Sales* (Genova, San Francesco da Paola, fig. 3), collocabile nella seconda metà degli anni '20⁵⁵. Se infatti il ricorso al Solimena è evidente nell'ambientazione architettonica, nella conduzione dei panni, nell'idea per la disposizione sulle nubi di san Michele, derivante dalla figura femminile della tela con *Venere riceve da Vulcano le armi*

⁵³ Per le due tele citate: P. ROTONDI, *Arte a Sarzana dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Sarzana), Genova 1961, scheda 57; R. DUGONI, *Di Giuseppe Palmieri* cit., p. 120.

⁵⁴ G. GODI, *Dipinti e disegni* cit., pp. 124-127.

⁵⁵ C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 168 v.; ID., *Istruzione* cit., p. 345; ID., *Delle vite* cit., p. 287; ID., *Istruzione* cit., p. 361; F. ALIZERI, *Guida artistica* cit., II, parte II, p. 1185; G. COLOMBO, *Guida* cit., p. 39; F. ALIZERI, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova 1875, p. 556; G. CAPPI, *Genova e le due riviere*, Genova 1892, p. 230; F. DONAVER, *Genova e dintorni*, Genova 1892, p. 82; ID., *Gênes et ses environs*, Gênes 1898, p. 103; U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines* cit., p. 477; P. S. MORTOLA, *Il Santuario di San Francesco da Paola in Genova e le sue tombe*, Genova 1913, p. 42; O. GROSSO, *Genova nell'arte e nella storia*, Genova 1914, p. 159; C. CAROZZINO, *Genova* cit., p. 56; M. CASTAGNA - M. U. MASINI, *Genova* cit., p. 145; A. CAPPELLINI, *Il Santuario di San Francesco da Paola*, in «Genova», VIII (1930), p. 10; G. GRONDONA, *Il Santuario dei Marinai. La chiesa di San Francesco da Paola, in San Francesco da Paola patrono della gente di mare italiana*, Genova 1947, p. 27; A. GAETTI, *Il "Santuario Principe" della devozione marinara. San Francesco da Paola a Genova*, Roma 1960, p. 19; T. PASTORINO, *Dizionario delle strade di Genova*, Genova 1968, I, p. 535; *Descrizione della città* cit., p. 23; D. CASTAGNA, *Nuova guida* cit., p. 232; G. V. CASTELNOVI, *La Basilica di San Francesco da Paola in Genova. Santuario dei marinai*, Genova 1971, pp. 22, 55, nota 36; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1971, p. 390; G. GODI, *Dipinti e disegni* cit., p. 125; P. COSTA CALCAGNO, *Campora* cit., p. 581; L. MAGNANI, *Santuario di San Francesco da Paola*, Genova 1976, p. 14; M. NEWCOME, *Genoese* cit., p. 18; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1987, p. 349; L. GHIO, *Campora* cit., p. 648; *Allgemeines* cit., p. 60.

Il tono algido e compassato presente nella tela dei Paolani ricorre anche in quella, custodita nella cattedrale di Sarzana, rappresentante i *Santi Giovanni Battista, Crispino e Crispiniano*, ricordata dal Ratti (*Storia* cit., c. 169 r.; *Delle vite* cit., p. 287).

di *Enea* (Malibu, The Paul Getty Museum)⁵⁶, la trattazione dei tipi fisionomici e la devota compostezza di san Francesco di Sales evidenziano il recupero – avvenuto forse in seguito ad una prima esperienza romana – di Domenico Parodi, secondo maestro: proprio la figura di san Francesco è una citazione letterale dello stesso santo delineato dal Parodi nella tela raffigurante la *Madonna col Bimbo e san Francesco di Sales* (Genova, San Filippo Neri), databile al 1715⁵⁷, mentre un efficace spunto per il san Michele poté giungere, oltre che, come si è visto, dal Solimena, anche dallo stesso Parodi, e in particolare dalla *Santa Barbara in gloria* di Ceriale, opera giovanile⁵⁸.

Secondo le notizie fornite dall'Alizeri⁵⁹, il Campora fra il 1728 e il 1730 fu impegnato nella esecuzione di una tela che faceva parte di un ciclo per l'oratorio della confraternita di San Martino a Sampierdarena, edificio dotato dall'artista nel corso del primo quinquennio degli anni '30 anche della pala per l'altar maggiore, di alcuni affreschi e di un gonfalone: l'intero complesso però sotto i bombardamenti del 1942-1943. È stato possibile individuare la tela, che doveva raffigurare *San Martino opera un miracolo* (« il paziente risanato d'un occhio »⁶⁰), in una inedita fotografia scattata all'indomani del danno bellico: si notano ancora, nei panni fortemente contrastati, gli effetti, pur nella compostezza derivante dalla riscoperta del suo secondo maestro, del fascino chiaroscurale di stampo solimeniano. Degli affreschi per l'oratorio, che secondo l'Alizeri « indugiarono al 1736 » e furono totalmente condotti dal Campora, rimane oggi memoria in una inedita fotografia della sola zona presbiteriale⁶¹: il medaglione (fig. 4), probabilmente accompagnato da una simmetrica decorazione a pendant, come testimoniano i disegni prepa-

⁵⁶ N. SPINOSA, *Pittura Napoletana* cit., p. 107, scheda 26.

⁵⁷ F. ALIZERI, *Guida artistica* cit., I, p. 534; E. GAVAZZA, *Chiesa e oratorio di San Filippo Neri*, Genova 1976, pp. 11, 17-18.

⁵⁸ F. BOGGERO, *D. Parodi: Santa Barbara in gloria*, in *Verso un nuovo museo. Restauri d'arte sacra a Genova nel Chiostro di S. Lorenzo*, catalogo della mostra, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, Genova 1996, pp. 56-58, scheda 25.

⁵⁹ F. ALIZERI, *Guida illustrativa* cit., p. 653.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Dei numerosi affreschi del Campora citati dalle fonti, rimane oggi solo la volta di uno dei salotti di palazzo Grimaldi in via san Luca, oggi nell'atrio di palazzo Lauro a Genova, raffigurante il *Tempo e la Fama*, databile agli anni 1730-1732: per tale opera si rimanda ad un contributo in corso di preparazione.

ratori⁶², è animato, con una tensione narrativa più allentata di quella presente nel progetto grafico (fig. 5)⁶³, da angeli in gloria, di stampo nuovamente solimense; i due arcangeli infatti emulano la posa e le fattezze di quelli recitanti nella *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, affrescata dal Solimense nel 1725 sulla controfacciata del Gesù Nuovo a Napoli, e di quelli in volo nel cielo del *Massacro dei Giustiniani a Scio* (Napoli, Museo di Capodimonte)⁶⁴. Ma lo spunto è tutto formalmente risolto in pura grafia ad effetto più calligrafico che volumetrico, nella resa seriale dei volti dei putti e nell'avvolgersi dei panni fitti di pieghe.

Il tardivo recupero di Domenico Parodi, di volta in volta abbinato all'osservazione delle opere degli altri pittori del panorama artistico genovese, si rivela soprattutto nei testi figurativi del quarto decennio: nel *Riposo durante la fuga in Egitto* in San Francesco d'Albaro, che una annotazione archivistica fino ad ora non considerata ha rivelato del 1731⁶⁵, si scorge, accanto alle ti-

⁶² Nell'Archivio fotografico della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Genova è stata rinvenuta una fotografia che documenta la volta della zona presbiterale: nell'immagine è visibile uno sfondato architettonico con un riquadro raffigurante al centro due arcangeli attornati da coppie di angioletti (fig. 4). All'ingresso dell'oratorio doveva probabilmente esservi un ulteriore riquadro-pendant, contenente *Angeli musicanti*, come è deducibile da un disegno conservato (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. n. 2368).

⁶³ Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. 1881: matita, penna e inchiostro seppia, pennello e inchiostro nero acquerellato su carta bianca controfondata, mm 215 x 290; in basso a sinistra "Campora". Il disegno fu reso noto dalla Newcome (*Genoese* cit., p. 19), ma non posto in relazione con l'affresco distrutto.

⁶⁴ Per le opere nominate: N. SPINOSA, *Pittura Napoletana* cit., pp. 111, 114, schede 37, 42.

⁶⁵ C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 168 v.; ID., *Istruzione* cit., p. 371; ID., *Delle vite* cit., p. 287; ID., *Istruzione* cit., p. 380; U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines* cit., p. 477; O. GROSSO, *Genova* cit., p. 159; M. CASTAGNA - M. U. MASINI, *Genova* cit., p. 12; A. CAPPELLINI, *Dizionario* cit., p. 45; T. PASTORINO, *Dizionario* cit., I, p. 27; P. E. BRIOZZO, *Vecchio Albaro*, Genova 1970, p. 254; M. CASTAGNA, *Nuova guida* cit., p. 42; A. DELLEPIANE, *Maestri* cit., p. 196; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1971, pp. 391; G. GODI, *Dipinti e disegni* cit., p. 125; P. COSTA CALCAGNO, *Campora* cit., p. 581; L. MAGNANI, *Chiesa di San Francesco d'Albaro*, Genova 1978, p. 15; M. NEWCOME, *Genoese* cit., p. 18; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1987, p. 350; L. GHIO - M. BARTOLETTI, *La pittura* cit., p. 24; L. GHIO, *Campora* cit., p. 648; G. ALGERI, *Testimonianze* cit., p. 148; *Allgemeines* cit., p. 60.

APPSFA, *Verbali dei capitoli della comunità 1703-1738*, 5 gennaio 1731: è annotata la decisione del Capitolo di « fare nella sacrestia, per ornamento e decoro, le convenienti scansie e banconi, come pure l'altare per comodo d'Infermi » (P. E. BRIOZZO, *Vecchio* cit., pp. 77-78): la tela, non direttamente citata, venne certamente realizzata, come dimostra anche l'andamento mistilineo della cornice, per l'altare degli Infermi.

piche fisionomie desunte da Domenico, una « compattezza formale [e cromatica] ricavata da Lorenzo » oltre a « suggestioni narrative esercitate da Giovanni Agostino Ratti »⁶⁶. Fra il 1733 e il 1736 è datata, secondo l'inedita annotazione d'archivio, la complessa tela di Rivarolo raffigurante la *Madonna e Santi* (fig. 6)⁶⁷, vasta “macchina” per una devozione plurima, strutturata su una spirale che dalle poderose anime purganti passa attraverso il magniloquente Isidoro Agricola – così imparentato con i santi delineati da Paolo Gerolamo Piola, in particolare con quello della tela di Sori con l'*Assunta e i santi Anna e Gioacchino*⁶⁸ – e sfocia in un corteggio che attornia la Madonna secondo uno schema addirittura desunto dalla volta affrescata da Giovan Battista Carlone nella Cappella del Doge in Palazzo Ducale. Entro il 1736 fu eseguita anche la pala per l'altar maggiore del già più volte citato oratorio di Sampierdarena, raffigurante la *Madonna Assunta e i santi Martino, Giovanni Evangelista e Battista*⁶⁹: ciò che la fotografia rinvenuta (fig. 7) consente di

⁶⁶ F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1987, pp. 349-350. Lo spirito d'osservazione, « aneddottico ed icastico », infuso da Giovanni Agostino Ratti nelle sue prime tele, oltre al « rigore marattesco dell'ultimo Luti » (*ibidem*) – dal Ratti assorbito –, paiono convergere nell'ancona di Albaro e ancor più nelle fisionomie dei pastori che animano la *Natività* di Serravalle (C. MANZITTI, *Schede*, in G. MERIANA - C. MANZITTI, *Alta valle Scrivia*, Genova 1973, p. 146), realizzata, quasi come replica con variazioni dell'opera appena analizzata, in questi stessi anni.

⁶⁷ *Madonna col Bambino e i santi Isidoro Agricola, Rocco, Francesco di Sales, Sebastiano, Martino (?)*, Caterina da Genova, Giorgio. Cm 283 x 178. Stato di conservazione: mediocre. La riproduzione della tela è inedita. C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 170 r.; ID., *Delle vite* cit., p. 287; A.-M. REMONDINI, *Parrocchie dell'Archidiocesi di Genova. Notizie storico-ecclesiastiche*, Genova 1882-1897, XI, p. 138; P. NOVELLA, *Glorie e bellezze della Liguria. Monografia storica e descrittiva*, MDCCC, Genova, Civica Biblioteca Berio, c. 74; U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines* cit., p. 477; A. DELLEPIANE, *Polcevera-Lemme-Scrivia-Barbera: itinerari d'arte e di storia*, Genova 1967, p. 61; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1971, p. 391; P. COSTA CALCAGNO, *Campora* cit., p. 581; B. CILIENTO, *Val Polcevera*, Genova 1977, p. 15; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1987, p. 350; *Allgemeines* cit. 1997, pp. 60-61.

APSMAR, *Memorie storiche*, 1910, c. 10: il compilatore trascrisse dai libri d'archivio, oggi non disponibili, la datazione del dipinto, fino ad ora ignorata (1733-1736).

⁶⁸ M. NEWCOME, Paolo Gerolamo Piola, in *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, catalogo della mostra, Frankfurt 1992, p. 620 e relativo disegno preparatorio: U. KNAPP, P.G. Piola, *Madonna erscheint zwei Heiligen*, in *Genueser Zeichnungen des 16. Bis 18. Jahrhunderts in Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt 1990, p. 199, W20.

⁶⁹ C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 168 v.; ID., *Istruzione* cit., p. 384; ID., *Delle vite* cit., p. 287; ID., *Istruzione* cit., p. 389; L. GHIO, *Campora* cit., p. 647; *Allgemeines* cit., p. 60. Dal rinvenimento di una fotografia, custodita nell'Archivio fotografico della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Liguria e raffigurante il vano dell'oratorio orientato verso il

vedere è sufficiente per riscontrare una notevole vicinanza compositiva e tipologica con i personaggi presenti nel dipinto *Madonna e i santi Giovanni di Matba e Felice di Valois* (Genova, chiesa di San Benedetto dei Trinitari), eseguito da Domenico Parodi al rientro da Roma⁷⁰. Alla seconda metà degli anni '30 sono databili due dipinti nei quali ricordi compositivi ancora solimenesi convivono con un linguaggio ormai del tutto genovese. Nella complessa tela di Voltri (fig. 8)⁷¹, dipinta per la confraternita dei marinai dedicata ai Santi Nicolò ed Erasmo, l'idea di innalzare la Madonna, inserendola in una struttura architettonica delimitata da colonne coperte da drappi, deriva da Solimena, il cui maggior esempio è costituito dalla *Madonna consegna a san Bonaventura il Gonfalone del Santo Sepolcro* (Aversa, cattedrale), del 1710⁷². Ma lo schema stesso, nella variata scansione dei santi, e la resa dei putti e del san Giovannino rinviano indiscutibilmente a Lorenzo de Ferrari e alle sue numerose "sacre conversazioni", come quelle di Tosse e di Palazzo Bianco e, soprattutto, quella in San Lorenzo a Genova⁷³. È nuovamente la lezione

presbiterio (già nota a C. CESCHI, *I monumenti della Liguria e la guerra 1940-1945*, Genova 1949), è possibile documentare che la tela, chiaramente leggibile, sorti incolume dall'attacco e venne solo in seguito dispersa (la ricerca dell'opera nei depositi del Museo di Palazzo Bianco non ha avuto esito positivo).

⁷⁰ F. ALIZERI, *Guida artistica* cit., II, p. 1267; E. PARMA - L. STAGNO - A. RATHSCHULLER, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*, Genova 1997, p. 23.

⁷¹ *Madonna con Bambino, san Giovannino e i santi Nicolò ed Erasmo*. Cm 220 x 170 ca. Stato di conservazione: buono. C. G. RATTI, *Storia* cit., cc. 168 v. - 169 r.; ID., *Delle vite* cit., p. 287; ID., *Descrizione delle pitture, sculture, e architetture che trovansi in alcune città, borghi e castelli delle due riviere dello stato ligure*, Genova 1780, p. 59; A.-M. REMONDINI, *Parrocchie* cit., XIV, p. 150; U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines* cit., p. 477; G. B. CABELLA, *Pagine voltrési*, Genova 1908, p. 429; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1971, p. 391; L. GHIO, *Campora* cit., p. 648; *Allgemeines* cit., p. 61.

⁷² N. SPINOSA, *F. Solimena: La Madonna consegna a san Bonaventura il Gonfalone del Santo Sepolcro*, in *Settecento Napoletano* cit., pp. 406-407, scheda 206. Per ulteriori esempi di tale espediente compositivo solimenesiano: F. BOLOGNA, *Francesco* cit., figg. 119, 137, 138, 140.

⁷³ Per tali opere: E. GAVAZZA, *Lorenzo* cit., pp. 107, 110-111, schede 15, 20, 22; P. BOCCARDO, *L. de Ferrari: Madonna col Bambino e i santi Elisabetta, Monica, Agostino, Nicola da Tolentino, Tommaso da Villanova, Giuseppe e angeli*, in *Ritorno a Palazzo. Dipinti e arazzi nell'Appartamento del Doge*, catalogo della mostra, a cura di P. BOCCARDO - C. DI FABIO, Genova 1994, pp. 45-46, scheda 13. D'altra parte una diretta visione del linguaggio del de Ferrari avvenne nel cantiere di Palazzo Spinola a Pellicceria, dove Francesco, fra il 1734 e il 1736, fu attivo con il compito di "rinfrescare" gli affreschi di Lazzaro Tavarone (A. DAGNINO, *Il libro mastro di Maddalena Doria Spinola: una fonte per la ristrutturazione settecentesca del palazzo*, in «Galleria Nazionale di Palazzo Spinola», quaderno n. 10, Genova 1987, pp. 43, 57, nota 22).

di corretto disegno, studiata volumetria e pacato uso di toni cromatici bassi, derivata da Domenico, a strutturare lo *Sbarco delle ceneri del Battista* – ora in deposito presso Sant’Agostino⁷⁴ –, dalle fonti collocato nell’immediato periodo del rientro da Napoli solo per il generico riferimento compositivo al bozzetto con il medesimo soggetto, dal Solimena eseguito per i Giustiniani di Genova⁷⁵. Allo scorcio degli anni ‘30 è databile il soggiorno romano – che si è ipotizzato non essere il primo – svolto, secondo il Ratti, sulla via del rientro dal secondo viaggio a Napoli: d’altra parte la conoscenza dell’*Allegoria con Imeneo, Ercole e le Virtù coniugali*, realizzata dal Solimena ad affresco nel 1737 per il Palazzo Reale di Napoli⁷⁶, è dal Campora dimostrata dalla citazione letterale di una di queste figure nel foglio *Progetto per soffitto con la Giustizia*⁷⁷. Tale datazione si può formulare anche sulla base della diretta verifica dell’opera che, sempre secondo il biografo, Francesco eseguì a Roma per i padri Scolopi della chiesa di San Lorenzo in Piscibus. L’analisi del dipinto, raffigurante l’*Estasi di san Giuseppe Calasanzio* (fig. 9) e fino ad ora ritenuto disperso⁷⁸, permette infatti di rilevare, oltre all’utilizzo di uno

⁷⁴ In origine la vasta tela era nell’oratorio della confraternita di San Giovanni Battista a Sestri Ponente. C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 168 r.; ID., *Delle vite* cit., p. 286; A. DELLEPIANE, *Maestri* cit., p. 196; F. R. PESENTI, *L’Illuminismo* cit., 1971, p. 390; L. GHIO, *Campora* cit., p. 645; *Allgemeines* cit., p. 61.

⁷⁵ Per tale bozzetto: F. BOLOGNA, *Francesco* cit., p. 253; N. SPINOSA, *Pittura Napoletana* cit., p. 111, scheda 37.

⁷⁶ Per il bozzetto, preparatorio della distrutta volta della camera da letto di Carlo di Borbone nel Palazzo Reale di Napoli: N. SPINOSA, *Pittura napoletana* cit., p. 119, scheda 60.

⁷⁷ Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. 1887: matita, penna e inchiostro seppia, pennello e inchiostro colorato e nero acquerellato su carta bianca, mm. 260 x 330, in basso a destra « di Fran.co Campora ». Il foglio è semplicemente segnalato in M. NEWCOME, *Genoese* cit. p. 22, nota 28.

⁷⁸ Cm 200 x 150ca, Stato di conservazione: mediocre. L’opera, ricordata dal Ratti (*Storia* cit., c. 169 v.; *Delle vite* cit., p. 286) e dalla successiva critica come dispersa (M. NEWCOME, *Genoese* cit., p. 18; L. GHIO, *Campora* cit., p. 467), venne, in seguito alla distruzione novecentesca della chiesa di San Lorenzo in Piscibus, posta in quella parte del vecchio borgo romano interessata dal tracciamento di via della Conciliazione, ritirata dall’ordine, unitamente ai numerosi beni che decoravano l’edificio chiesastico. Attualmente si trova presso l’Istituto Calasanziano di Roma (Montemario). Il Ratti affermò che l’opera « poco piacque: onde dopo alcuni anni fu tolta via dall’Altare, su cui era locata » e fu traslata « nella sagrestia; ove è facile vederla e scorgere, che ella non è tanto spregevole, come fu allor giudicata » (*Delle vite* cit., p. 286). Il dipinto non fu mai menzionato dalle fonti ottocentesche e primo-novecentesche romane per la collocazione in sacrestia.

schema architettonico e compositivo derivante dalla *Morte del Beato Avellino* (Genova, San Siro) eseguita da Domenico Fiasella⁷⁹, la presenza di una modalità espressiva già matura e del tutto accostabile all'eloquio delle opere realizzate nei primi anni '40, e in particolare della tela di Borzonasca, datata, come si vedrà di seguito, 1742. Sulla composta figura di san Giuseppe Calasanzio, è esemplato il san Martino recitante nella complessa pala d'altare della parrocchiale di Bargone⁸⁰: nella tela, dove panneggi e fisionomie rivelano la sigla dell'artista, si nota una meditazione, per la messa a punto della parte superiore relativa all'ascesi mariana, sull'*Assunta* di Guido Reni al Gesù di Genova⁸¹, a testimoniare il desiderio, avvertito fortissimo dopo il soggiorno romano, di attingere dai fondamentali testi del filone classicheggiante.

La *Madonna del Rosario e i santi Domenico e Caterina da Siena*, dell'oratorio della confraternita dei Santi Giacomo e Filippo di Borzonasca, di recente rinvenuta da Giuliana Algeri, è di estrema importanza per la presenza, oltre che della firma, anche della data 1742⁸²: nel dipinto, denso di effetti chiaroscurali sui panni e sugli incarnati, si assiste, certo per espressa volontà della committenza, ad una semplificazione compositiva e ad un simmetrico disporsi delle figure rispetto al disegno preparatorio, nel quale risulta più definito il contesto architettonico e accentuata la presenza scenografica del corteggio angelico⁸³. Assai vicina cronologicamente a questa è la tela di Senarega, raffigurante *San Giuseppe con Gesù Bambino e san Giovanni Nepomuceno*⁸⁴, ove la tavolozza pastellosa e la fisionomia, oltre che la postura, dell'angioletto sono citazioni da Lorenzo de Ferrari; il san Giovanni Nepomuceno è ricavato quasi dallo stesso disegno progettuale del san Domenico presente nella

⁷⁹ L. LODI, *Morte del Beato Andrea Avellino*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra a cura di P. DONATI, Genova 1990, pp. 177-180, scheda 27.

⁸⁰ *Madonna Assunta e san Martino*. Cm 260 x 160. Stato di conservazione: buono. Il dipinto è attribuito in D. ROSCELLI, *Bargone. Storia e Nobiltà*, Casarza Ligure 1982, p. 46 a Carlo Giuseppe Ratti.

⁸¹ Per l'opera: S. J. BARNES, *G. Reni: Assunzione*, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova) a cura di S. J. BARNES - P. BOCCARDO - C. DI FABIO - L. TAGLIAFERRO, Milano 1997, pp. 186-187, scheda 16

⁸² G. ALGERI, *Testimonianze* cit., pp. 147-150.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Cm 130 x 100. Stato di conservazione: mediocre. G. MERIANA - C. MANZITTI, *Alta valle* cit., p. 145; M. NEWCOME, *Genoese* cit. p. 18; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1987, p. 372; G. ALGERI, *Testimonianze* cit., p. 148.

tela di Borzonasca, ammantato da un pannello falcato e corsivo che qui diviene più placato e compatto. Nella più accurata tela di Carro, rappresentante con abile intreccio narrativo *Cristo, la Madonna e san Nicola di Bari*⁸⁵, si nota, oltre ad una costante presenza dell'angioletto alla maniera di Lorenzo, la propensione verso una resa del fatto sacro secondo un accademismo impostato su una forte dose di retorica devozionale. Se nell'inedita tela della parrocchiale di Borzonasca, con i *Santi Pasquale Baylon, Giovanni Nepomuceno e Luigi Gonzaga* (fig. 10), databile intorno alla metà degli anni '40⁸⁶, si ritorna ad una tipica composizione densa di citazioni da sé stesso (l'angioletto), dal Piola (il Nepomuceno) e dal Parodi (l'arcangelo e san Pasquale), un tentativo di rinnovamento si riscontra nelle opere dell'ultimo quinquennio di attività, caratterizzate da un utilizzo, forse appreso dall'impetuosa propensione scenografica praticata dall'anziano Solimena, di moduli di derivazione tardo-barocca, pur raggelati nelle forme e nelle gamme cromatiche. È ciò che si verifica nell'inedita *Madonna Addolorata, il Crocifisso e le anime purganti* (fig. 11), siglata dall'artista e custodita nella parrocchiale di Ceranesi⁸⁷, probabilmente dipinta per una confraternita delle Anime, ove il gruppo con l'angelo che solleva l'anima – derivazione da modelli pioleschi – è la parte più movimentata della composizione destinata immediatamente a raggelarsi nella bronzea resa del Cristo in croce, negli angioletti che esprimono ingenuamente il dolore e nella Vergine, magniloquente blocco statuario. La stessa intonazione cromatica dei rosa cipria, degli azzurri e dei gialli si

⁸⁵ Cm 135 x 103. Stato di conservazione: buono. P. TORRITI, *I beni culturali in provincia della Spezia*, Genova 1978, p. 27 (attribuita ad ignoto genovese); M. NEWCOME, *Genoese* cit., p. 18 (come Campora, attribuzione suggerita da Anna De Florian che nel 1973 ne diresse il restauro); F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1987, p. 372; G. ALGERI, *Testimonianze* cit., p. 148. Le piccole dimensioni del dipinto e la segnalazione dei Remondini (*Parrocchie* cit., p. 17) relativa ad una cappella pubblico-privata dei De Ferrari intitolata a san Nicola di Bari e aperta dal 1746 al 1770, indurrebbero ad ipotizzare la provenienza da tale luogo, attiguo alla parrocchiale.

⁸⁶ Cm 270 x 149. Stato di conservazione: mediocre.

⁸⁷ Cm 280 x 165. Stato di conservazione: discreto. In basso a destra: "FC". La tela fu segnalata dai Remondini (*Parrocchie* cit., XII, p. 122), i quali affermarono che l'altare dell'Addolorata venne « già eretto nel 1757 ». Tale altare non è più esistente ed è anche probabile che l'attuale sistemazione del quadro (aderente in maniera irregolare alla parete e circondato da volute dipinte) sia tardo ottocentesca e in relazione alla vendita dell'altare stesso. Accettando quest'ultima ipotesi e considerando la data di erezione dell'altare, si potrebbe ipotizzare una esecuzione della tela nella seconda metà degli anni '40. La *Madonna Addolorata* (cm. 69 x 59) custodita nella chiesa di San Martino a Velva (Castiglione Chiavarese) è una ripresa, a mezzo busto, della Vergine presente nella tela di Ceranesi.

ritrova nella *Trinità e la Madonna Assunta* dell'oratorio della confraternita della Santissima Trinità a Fegino (fig. 12)⁸⁸, in cui nuovamente un tipico modulo del barocco genovese, ovvero la Vergine Assunta trasportata in gloria dagli angeli, è riproposto con accademica compostezza e rigorosa accentuazione volumetrica: è evidente qui la suggestione esercitata dalle *Madonne Assunte* di Lorenzo de Ferrari – in particolare quella già a Palazzo Ducale⁸⁹ – soprattutto nell'insistita consistenza dei panni e nell'utilizzo di identiche tavolozze e posture. Lo stesso tipo fisionomico della Vergine compare, sempre con lo sguardo devotamente innalzato, nello *Sposalizio* ora in San Siro⁹⁰: l'utilizzo di uno pacato spirito narrativo derivante dalla lezione di Giovanni Agostino Ratti e qui introdotto nel carattere e nella postura aneddotica della sant'Anna, non è sufficiente a movimentare il galante ma algido inchino del san Giuseppe; è la Vergine a rimanere il centro devozionale dell'intera immagine, privata anche di un contesto ambientalistico per non turbare il rigore didascalico. Erano queste le finalità richieste da una produzione devozionale sempre più diffusa e ben veicolata dalle istanze accademiche. Il punto d'arrivo dell'estrema attività dell'artista – intento a visualizzare, con estrema correttezza accademica, impassibili e devotissimi santi – trova un programmatico esito nel *San Giovanni Nepomuceno in gloria* (fig. 13), custodito nei depositi di Palazzo Bianco⁹¹: attraverso rigorosi moduli formali tipici di una didattica catechistica, Campora raggiunse esiti affini ai prodotti artistici per canonizzazione di matrice romana. Del resto la tipica produzione da “santino” ebbe il proprio sviluppo attraverso questa strada: è sintomatico ad

⁸⁸ Cm. 300 x 180. Stato di conservazione: buono. La tela fu segnalata in C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 169 r.

⁸⁹ P. BOCCARDO, *L. de Ferrari: Madonna Assunta*, in *Ritorno a Palazzo* cit., pp. 21-23, scheda n. 3.

⁹⁰ C. G. RATTI, *Storia* cit., c. 168 r.; ID., *Istruzione* cit., p. 220; ID., *Delle vite* cit., p. 287; ID., *Istruzione* cit., p. 246; F. ALIZERI, *Guida illustrativa* cit., p. 143; F. DONAVER, *Genova* cit., p. 41; C. DA PRATO, *La chiesa di San Siro. Storia e descrizione*, Genova 1900, p. 237; U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines* cit., p. 477; C. CAROZZINO, *Genova* cit., p. 45; A. CAPPELLINI, *Dizionario* cit., p. 45; M. LABÒ, *San Siro*, Genova 1943, p. 65; *Descrizione della città* cit., p. 139; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1971, p. 391; G. GODI, *Dipinti e disegni* cit., p. 125; P. COSTA CALCAGNO, *Campora* cit., p. 581; F. BOGGERO, *Chiesa di San Siro*, Genova 1977, p. 28; M. NEWCOME, *Genoese* cit., p. 18; F. R. PESENTI, *L'Illuminismo* cit., 1987, p. 350; G. ALGERI, *Testimonianze* cit., p. 149; *Allgemeines* cit., p. 61. Il dipinto si trovava in origine nell'oratorio di Santa Maria Angelorum, attiguo alla chiesa di San Siro.

⁹¹ Cm 103 x 73. Stato di conservazione: discreto. Non si conosce la provenienza dell'opera.

esempio che anche importanti pittori attivi a Roma, quali Pier Leone Ghezzi e Marco Benefial, avessero realizzato opere per tutte le varie esigenze di celebrazione dei santi e che la bottega di Sebastiano Conca avesse elaborato un *San Francesco de Regis* formalmente simile, nel sistema di circolazione delle immagini, al dipinto qui analizzato ⁹².

Gli ultimi anni di attività coincisero con la partecipazione, in qualità di assessore per la pittura, all'Accademia Ligustica ⁹³: conferme di una soluzione didattica condotta dal Campora all'insegna di un risoluto tradizionalismo locale sono il bozzetto preparatorio per un affresco, lasciato in dono all'Accademia, che ripropone un cielo barocco di stampo gaullesco ⁹⁴ e il *San Serafino da Montegranaro* a San Barnaba ⁹⁵, imbastito su una letterale citazione,

⁹² Per i pittori e l'opera citata e per questo tipo di produzione: V. CASALE, *Quadri di canonicizzazione*, in *La Pittura in Italia* cit., II, pp. 553-576.

⁹³ AALBA, *Libro degli Accademici e studenti 1751-1804*, c. 2: « Catalogo della Sala del nudo, novembre 1752. Assessore per la pittura Sig. Francesco Campora, pittore genovese; Assessore per la scultura Sig. Domenico Garibaldo, scultore in marmo genovese; Segretario Sig. Ab. te Antonio Giolfi, pittore genovese; Custode Sig. Bernardo Mantero, scultore in marmo ». Segue la lista degli Accademici per la cui trascrizione si rimanda a F. SBORGI, *Pittura e cultura* cit., p. 54, nota 10. A c. 4 r. dello stesso libro, in data 12 novembre 1753, il Campora è inserito in una lista insieme a « Gio Batta Costa, Domenico Garibaldo, Antonio Giolfi, Bernardo Mantero, Agostino Ratto, Giuseppe Galeotti, Gio Batta delle Piane, Bernardo Scopft, Pasquale Bocciardi »: accanto al nome del Campora viene aggiunto in seguito « † morto 1753 à 25 dicembre ». Nel *Libro primo. Registri di Atti, decreti ed altro dell'Accademia Ligustica di Pittura, Scultura ed Architettura militare e civile ad uso del Principe di essa. 1751-1787*, c. 3, il Campora compare fra i « Signori Accademici Direttori dello studio ». A c. 4, compare nel verbale di nomina ad assessore per la pittura: è il 29 ottobre 1752. A c. 24 vi è il settore: « Ruolo per anzianità degli Accademici di merito per opera da essi presentata in Accademia... »: nel 1753 venne conferita la "patente" al Campora, definito « fù, morto à 25 dicembre 1753 ».

⁹⁴ *Progetto per soffitto con scena mitologica*, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, inv. 398D: matita, penna e inchiostro seppia, pennello e inchiostro nero acquerellato su carta preparata grigia applicata su tela. Il Ratti, nella sola *Vita* manoscritta dedicata al Campora (*Storia* cit., c. 170 r.), ricordò che l'artista lasciò in dono all'Accademia un « assai aggiustato suo disegno esprimente un capriccio fatto per lo sfondato d'un volto che pinger doveva ».

⁹⁵ C. G. RATTI, *Istruzione* cit., p. 336; ID., *Istruzione* cit., p. 354; F. ALIZERI, *Guida artistica* cit., II, parte II, p. 1157; ID., *Guida illustrativa* cit., p. 527; CASSIANO DA LANGASCO, *Chiesa di San Barnaba*, Genova 1980, p. 14; L. TAGLIAFERRO, *1888-1892: riferimenti alla Galleria di Palazzo Bianco*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », 22-24 (1986), p. 68 nota 16.

limitatamente al giovane defunto in primo piano, desunta dal dipinto raffigurante un *Santo che risuscita un muratore caduto* eseguito da Giovanni Andrea de Ferrari per la chiesa di San Benigno⁹⁶.

Dal percorso svolto dall'artista nell'adeguare il proprio linguaggio ai rinnovamenti del gusto, emerge dunque la personale interpretazione linguistica di un pittore fin troppo asservito agli elocui locali financo del secolo precedente – secondo una ben ravvisabile tendenza “neo-secentista”. Se il difficile inserimento genovese del linguaggio solimenesiano limitò il successo di Francesco Campora al solo ambiente di quei nobili che commissionarono lavori al Solimena, la maggior parte del pubblico per cui operò è rintracciabile in un ambito ecclesiastico periferico: il gradevole linguaggio messo a punto nella piena maturità, distante dall'iniziale suggestione solimenesiana, divenne veicolo di accademiche e didascaliche formule devozionali per confraternite e parrocchie delle zone rivierasche o dell'entroterra. Le frequenti citazioni tratte dai grandi pittori genovesi e i colori tenui e le forme eleganti, pulite e magniloquenti – tendenti ad infiacchirsi nell'estrema produzione⁹⁷ – esprimono una sintesi linguistica attuata dal Campora e comune, pur con personali accentuazioni, anche ad altri artisti genovesi della sua generazione: diviene ormai necessaria, a fronte dei severi giudizi riservati da Fedorigo Alizeri a tale generazione di artisti («la pittura, spogliato il genio nativo, lenta a rifarsi di proprio impulso, errabonda a cercare esempj, s'era condotta ad intristire coi Marchelli e coi Campora»⁹⁸), una globale esplorazione delle dinamiche della cultura figurativa genovese della prima metà del Settecento, anche per approfondire la conoscenza di quelle personalità lasciate fino ad oggi in ombra ma in realtà rivelatrici del gusto e dell'evoluzione dei linguaggi, come le ricerche su Francesco Campora hanno dimostrato.

⁹⁶ EAD., *G.A. de Ferrari: Un santo resuscita un muratore caduto*, in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La pinacoteca*, a cura di E. BACCHESCHI, Genova 1988, pp. 78-79, scheda 47.

⁹⁷ Ad esempio si sarebbe indotti ad espungere dal catalogo dell'artista la tela nella chiesa di San Nicolò del Boschetto a Genova-Rivarolo, raffigurante i *Santi Benedetto e Giuseppe, l'Immacolata e la santissima Trinità*, se non fosse per le avvertenze offerte dal Ratti (*Storia cit.*, c. 169 v.; *Delle Vite cit.*, p. 288) circa la “fiacchezza” dell'opera.

⁹⁸ F. ALIZERI, *Notizie cit.*, I, p. 73.

I N D I C E

Albo sociale	pag. 5
Atti sociali	» 13
<i>Sandra Macchiavello</i> , Per la storia della cattedrale di Genova: Percorsi archeologici e documentari	» 21
<i>Valeria Polonio</i> , Monasteri e paesaggio nel suburbio genovese. La Val Bisagno tra X e XIII secolo	» 37
<i>Elena Bellomo</i> , La componente spirituale negli scritti di Caffa- ro sulla prima crociata	» 63
<i>Antonella Rovere</i> , Notariato e comune. Procedure autenticato- rie delle copie a Genova nel XII secolo	» 93
<i>Marta Calleri</i> , I più antichi statuti di Savona	» 115
<i>Carlo Bitossi</i> , Per una storia dell'insediamento genovese di Ta- barca. Fonti inedite (1540-1770)	» 213
<i>Daniele Sanguineti</i> , Contributo a Francesco Campora (1693- 1753): opere e documenti	» 279
<i>Danilo Veneruso</i> , L'istruzione pubblica a Genova durante la Repubblica Ligure (1797-1805)	» 307
<i>Rossella Pera</i> , Le medaglie napoleoniche delle collezioni civiche genovesi	» 331
<i>Marco Doria</i> , Genova: da polo del triangolo industriale a città in declino	» 367
<i>Dino Puncub</i> , Gli Archivi Pallavicini: archivi aggregati	» 409



Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncuh*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo