



## Da Napoli a Roma, Torino e le corti europee: aggiunte e precisazioni al catalogo di Sebastiano Conca, pittore cosmopolita

Mario Epifani

La carriera di Sebastiano Conca (Gaeta, 1680-1764) è un caso esemplare del cosmopolitismo che caratterizza la pittura italiana nel Settecento<sup>1</sup>. In un secolo in cui architetti, scultori e pittori italiani – da Filippo Juvarra a Giambattista Tiepolo – si disponevano a viaggiare o ad accettare commissioni da paesi lontani, allo scopo di aumentare non solo i propri guadagni ma anche e soprattutto il proprio prestigio, altri riuscirono a imporsi sulla scena europea senza mai spostarsi dal proprio luogo di origine. È il caso dei due capiscuola della pittura romana e napoletana al principio del Settecento, Carlo Maratti e Francesco Solimena, entrambi assai apprezzati da committenti e collezionisti stranieri, le cui richieste riuscirono a dominare soltanto con l'invio di opere rispettivamente da Roma e da Napoli. Conca ripercorse, in questo senso, le orme del suo primo maestro Solimena; a differenza di questi, tuttavia, per riuscire a imporsi sulla scena internazionale dovette trasferirsi da Napoli a Roma. Suddito del vicereame spagnolo, Conca si formò – stando alla testimonianza offerta dai suoi primi biografi<sup>2</sup> – nella capitale meridionale, frequentando la vasta bottega di quello che già alla fine del Seicento si avviava a diventare il principale erede della fulgida stagione del barocco napoletano e, di fatto, l'indiscusso *leader* della scena artistica locale almeno fino alla metà del Settecento. Perdute le tele dipinte per l'abbazia di Montecassino intorno al 1706-1707, distrutte nei bombardamenti del 1944<sup>3</sup>, la prima fase dell'attività di Conca è oggi attestata solo dall'*Adorazione dei Magi* del museo di Tours, firmata e datata 1707<sup>4</sup>. A Napoli non resta infatti alcuna traccia della sua attività giovanile, che possiamo immaginare condotta all'ombra di Solimena. L'*Adorazione* di Tours è un perfetto esempio della produzione di Conca tra il primo e il secondo decennio del secolo:

si tratta essenzialmente di dipinti di piccolo e medio formato dal colorismo denso e prezioso, con figure aggraziate ed elegantemente atteggiare in composizioni di gusto già pienamente rococò. Non più giovanissimo, al momento del suo trasferimento a Roma il pittore, ormai maturo, dimostrava di saper declinare in chiave leggera e moderna il monumentale chiaroscuro solimenesco, accogliendo suggestioni da Carlo Maratti e dai suoi allievi Giuseppe Bartolomeo Chiari e Giuseppe Passeri, soprattutto per quanto riguarda l'equilibrio compositivo; al tempo stesso, si coglie nella sua pittura brillante e sensuale un'attenzione a voci alternative a Solimena, che Conca poteva aver già sviluppato a Napoli studiando la produzione di pittori quali Giacomo Del Po e Domenico Antonio Vaccaro<sup>5</sup>. La rilettura del linguaggio protoaccademico di Solimena proposta da Conca è da leggersi in parallelo a quella che ne fece il miglior allievo del "Cavalier Calabrese nobilitato"<sup>6</sup>, ovvero Francesco De Mura, che pur interpretando con maggiore fedeltà del collega gaetano la lezione del maestro, fu anch'egli costretto a cercare lavoro al di fuori del contesto napoletano, schiacciato dall'egemonia solimenesca: come Conca tra il terzo e il quarto decennio, De Mura accettò dunque di lavorare per il re di Sardegna, fino a trasferirsi a Torino tra il 1741 e il 1743<sup>7</sup>. Applicando al sostrato solimenesco la lezione di Maratti appresa direttamente a Roma, Conca si aprì a una pluralità di stimoli, riuscendo a evitare di seguire pedissequamente il pur imprescindibile modello rappresentato dai due capiscuola. Il suo stile appare già chiaramente delineato nelle opere realizzate nel terzo decennio del secolo, ovvero dopo l'ammissione all'Accademia di San Luca (1718), di cui fu principe per ben due volte (1729-1732 e 1739-1741). L'originaria appartenenza alla scuola napoletana gli consentì di riassumere in sé le qualità dei due

poli – non incompatibili ancorché antagonistici – rappresentati da Solimena e da Maratti, ovvero da Napoli e Roma, assicurandogli un duraturo successo su scala europea. Tale successo fu senz'altro favorito dall'amicizia con gli architetti Filippo Juvarra – che gli garantì importanti commissioni a Torino e a Madrid – e Luigi Vanvitelli, che lo sostenne nell'ultima fase della sua carriera, dopo il definitivo ritorno nel regno di Napoli avvenuto nel 1752<sup>8</sup>.

Già prima di ottenere importanti commissioni pubbliche, con la partecipazione alle campagne decorative delle basiliche di San Clemente (1714-1715) e di San Giovanni in Laterano (1718), Conca cominciò a rivolgersi a una clientela internazionale, approfittando del continuo passaggio a Roma di collezionisti e intermediari provenienti da tutta Europa. La sua fortuna è invariabilmente registrata dalle fonti, a partire da Orlandi – che nel 1719 già scriveva che “non li mancano impieghi per Roma, né commissioni per oltramontani paesi”<sup>9</sup> – fino a Francesco Moücke, il quale nel *Museo Fiorentino* pubblicato nel 1762 notava che il pittore “per qualunque grandiosa promessa non seppe allora indursi giammai ad abbandonar Roma, cui già riputava come sua patria, e dove trattato da ogni rango di persone con sommo onore, riceveva da qualunque luogo, e da più Sovrani onorifiche commissioni”<sup>10</sup>. Precoci furono i contatti dell'artista gaetano con l'Inghilterra: tra il 1714 e il 1717 il suo nome è registrato nel libro dei conti di Thomas Coke, primo conte di Leicester (1697-1759), che appena quindicenne aveva intrapreso il Grand Tour che lo portò in Italia tra il 1712 e il 1718 e in particolare a Roma tra il 1714 e il 1717, dove acquistò dipinti e disegni di Conca<sup>11</sup>. Nella residenza dei conti di Leicester a Holkham Hall sono tuttora conservati quattro pittorici disegni a penna, tra i primi esempi dello stile disegnativo del pittore, nonché due modelletti per le pale d'altare inviate da Conca a Palermo per la chiesa di Santa Teresa alla Kalsa (1719) e a Torino per l'oratorio dei Filippini (1725-1727), questi ultimi acquistati dal conte di Leicester molto più tardi, nel 1753<sup>12</sup>; al soggiorno romano di Thomas Coke risale invece la commissione dell'*Enea che scende nei Campi Elisi*, grande tela in cui il conte fece inserire il proprio ritratto nelle fattezze di Orfeo, da identificare verosimilmente con quella cui si riferiscono i pagamenti registrati nel 1717<sup>13</sup>. L'inserimento di Conca sulla scena romana –



1. Sebastiano Conca, *Santa Cecilia*, 1733. Ubicazione sconosciuta (già Londra, Agnew's)

che avrebbe potuto essere ostacolato dal fatto di esservi giunto da *outsider* e già non più giovanissimo – fu senza dubbio facilitato dai suoi rapporti con il cardinal Pietro Ottoboni (Venezia, 1667 - Roma, 1740), alla cui corte il pittore gaetano poté fare incontri che si rivelarono fondamentali per la sua carriera: *in primis* con l'architetto Filippo Juvarra, che dal 1709 lavorava come scenografo per il teatro allestito dal cardinale nel palazzo della Cancelleria, ma anche con il pittore istriano Francesco Trevisani, già da tempo attivo a Roma (da dove inviò opere anche a Torino), il cui sensuale luminismo influenzò in modo palmare la prima attività romana di Conca<sup>14</sup>. L'appartenenza alla 'famiglia' del vicecancelliere – in cui l'artista fece il suo ingresso formale solo nel 1724 – lo avvicinò agli ideali e al gusto dell'Accademia dell'Arcadia, fondata a Roma nel 1690, un anno dopo il conferimento della porpora cardinalizia a Pietro Ottoboni da parte dello zio, papa Alessandro VIII. Allo stesso modo, il legame con la cerchia ottoboniana favorì l'apertura di Conca agli interessi teatrali e soprattutto musicali del cardinale, che aveva accolto nella propria corte musicisti del calibro di Georg Friedrich Händel, Alessandro Scarlatti e Arcangelo Corelli: la familiarità del pittore con la produzione musicale contemporanea è attestata dagli espliciti ri-

2. Sebastiano Conca, *Madonna con il Bambino e san Carlo Borromeo*, 1721-1725. Venaria Reale, cappella di Sant'Uberto







3. Sebastiano Conca, *Madonna con il Bambino e san Francesco di Sales*, 1721-1723. Venaria Reale, cappella di Sant'Uberto



4. Sebastiano Conca, *Madonna con il Bambino e san Carlo Borromeo*, circa 1721. Roma, collezione privata

mandi a composizioni note, presenti su spartiti visibili in alcuni suoi dipinti non a caso incentrati sulla figura di santa Cecilia, patrona della musica (fig. 1)<sup>15</sup>.

Gli artisti della cerchia ottoboniana furono tra i più richiesti dalla corte sabauda, che trovò un canale privilegiato nei contatti con Roma proprio in Filippo Juvarra, chiamato a Torino nel 1714 da Vittorio Amedeo II, da poco divenuto re di Sicilia in virtù del trattato di Utrecht (1713)<sup>16</sup>. L'architetto siciliano approfittò del nuovo incarico e della fiducia accordatagli dal re – determinato a fare di Torino una sede degna delle sue ambizioni politiche – per attirare nella capitale pittori e scultori rappresentativi delle migliori scuole regionali italiane, attingendo soprattutto tra gli artisti che aveva conosciuto personalmente alla corte romana del cardinal Ottoboni. Tra questi, Conca fu uno dei primi a ottenere prestigiosi incarichi per la capitale del

nuovo Regno di Sicilia (che dopo il 1720, in seguito a uno scambio con gli Asburgo ratificato con il trattato dell'Aia, assunse il nome di Regno di Sardegna). Negli anni in cui Juvarra fu architetto di corte, la scena artistica torinese si arricchì di notevoli apporti da parte della scuola napoletana, dalla pala di Francesco Solimena per la chiesa di San Filippo Neri alle tele dello stesso Solimena per il castello di Rivoli, fino agli affreschi e alle tele realizzate dal suo allievo Corrado Giaquinto tra il 1733 e il 1741<sup>17</sup>. Come il pugliese Giaquinto, Conca riuniva in sé l'eredità del barocco napoletano con l'appartenenza di fatto al prestigioso contesto artistico romano, in cui entrambi erano ormai stabilmente inseriti (nel caso di Giaquinto dal 1727): caratteristiche che indubbiamente facilitarono un suo rapido inserimento nel contesto sabauda.

La prima commissione torinese di Conca fu verosimilmente quella ricevuta dal marchese Arduino Tana per una pala d'altare destinata all'altare di famiglia nella chiesa di Santa Teresa, commissione cui fa riferimento – pur omettendo il nome del marchese – il biografo Lione Pascoli<sup>18</sup>. Benché l'iscrizione dedicatoria dell'altare disegnato da Juvarra sia datata 1718, la tela attualmente *in loco* raffigurante la *Sacra famiglia* è stata datata su basi stilistiche all'inizio del quarto decennio. Va tenuto presente, però, che lo stesso Pascoli menziona espressamente “due tavole assai grandi in cui con differenti azioni [il pittore] espresse la Vergine Santissima che presenta il diletto suo Figlio ancor bambino nelle braccia di San Giuseppe a vista dell'Eterno Padre attorniato da infinità di vaghi Angeli”, entrambe eseguite per lo stesso committente. Si deve a Michela di Macco l'attribuzione a Conca di una pala analoga a quella di Santa Teresa, collocata dal 1790 nel coro della parrocchiale di Ceva, la cui autografia è stata confermata dal ritrovamento della firma in occasione di un successivo restauro<sup>19</sup>. Pur restando tuttora oscuro il motivo di tale doppia commissione da parte del marchese Tana, la presenza della firma – in cui Conca non si qualifica ancora cavaliere, come invece farà normalmente dopo aver ricevuto dal cardinal Ottoboni la croce dello Speron d'oro, nel 1729 – e lo stesso stile della pala oggi a Ceva, più fresca e aggraziata dell'altra versione in Santa Teresa, inducono a ritenere che la prima sia databile a un momento non troppo lontano dal completamento dell'altare juvarriano,



intorno al 1720. Tale datazione sembra confermata dall'affinità della *Sacra famiglia* di Ceva con l'*Adorazione dei Magi* firmata (senza il titolo di cavaliere) e datata 1720 della chiesa dell'Annunziata di Gaeta, simile per i tratti e le movenze leggiadre delle figure, la leziosa ridondanza dei panneggi e le serene sfumature tra l'azzurro e l'arancio del cielo sullo sfondo<sup>20</sup>. È significativo il fatto che nell'incisione di Jacob Frey datata 1748, che riproduce fedelmente la pala di Ceva, quest'ultima sia presentata come quella esposta "in ecclesiae Sanctae Theresiae Taurini"<sup>21</sup>. Dardanello – che ha peraltro giustamente rilevato il "sensibile divario" tra le due redazioni della *Sacra famiglia* – ha recentemente reperito all'interno di un inventario dei mobili del castello di Rivoli compilato nel 1727 un'indicazione relativa a un "abossetto di Sebastiano Conca napoletano" presente nella camera da letto del re, che in base alla descrizione può essere identificato come modelletto in rapporto con la *Sacra famiglia* Tana<sup>22</sup>.

La datazione anticipata della commissione delle due "tavole" da parte del marchese fa di esse il primo invio di Conca in terra sabauda. La prima traccia documentaria di un rapporto tra il pittore e la corte di Vittorio Amedeo II è invece rappresentata dai pagamenti per le due pale d'altare destinate alla cappella di Sant'Uberto, annessa alla reggia di Venaria e costruita su progetto di Juarra a partire dal 1716. Le due tele, tuttora collocate nelle cappelle laterali e raffiguranti la *Madonna con il Bambino e san Carlo Borromeo* (fig. 2) e la *Madonna con il Bambino e san Francesco di Sales* (fig. 3), furono pagate tra il 1721 e il 1725<sup>23</sup>. A fronte delle più vaste pale degli altari del transetto, eseguite per la stessa cappella dai veneti Sebastiano Ricci e Francesco Trevisani, i due dipinti di Conca manifestano una precisa volontà di inserirsi nella linea del classicismo romano di matrice marattesca, come dimostrano l'equilibrio della composizione e la luminosità diffusa che esalta i toni smaltati dei blu e dei rossi, anticipando – come notava Sestieri – il levigato cromatismo di Pompeo Batoni<sup>24</sup>. Sono in rapporto con le pale di Venaria due tele di dimensioni ridotte, di cui quella con san Carlo (fig. 4) identificabile come vero e proprio modello definitivo, mentre quella con san Francesco di Sales (fig. 5) presenta maggiori varianti e un tono più corsivo, pur qualificandosi ugualmente come opera licenziata dal pittore<sup>25</sup>.



Nel 1726 Conca riceveva un pagamento per due dipinti destinati alla basilica di Superga, non rintracciati e verosimilmente mai portati a termine, dal momento che le pale poi collocate sugli altari della basilica juvarriana furono eseguite alla fine del terzo decennio da Sebastiano Ricci e da Claudio Francesco Beaumont<sup>26</sup>. Delle quattro tele di dodici palmi eseguite per altrettanti altari su commissione del re di Sardegna, ricordate da Pascoli, due sono le pale di Venaria, un'*Immacolata Concezione con i santi Francesco di Sales, Giovanni Battista e l'arcangelo Raffaele* non è stata identificata, mentre la *Sacra famiglia con san Giuseppe incoronato da Gesù Bambino* è stata recentemente ritrovata da Stuccilli nella chiesa di Saint-Didier a Bassy, in Alta Savoia<sup>27</sup>. Agli anni tra il 1725 e il 1727 è databile la pala dell'altare maggiore dell'oratorio annesso alla chiesa di San Filippo Neri, la cui costruzione fu intra-

5. Sebastiano Conca, *Madonna con il Bambino e san Francesco di Sales*, circa 1721. Roma, collezione privata



6. Sebastiano Conca, *Immacolata Concezione con san Filippo Neri*, circa 1725. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 673/D







presa nel 1724<sup>28</sup>. La commissione dell'*Immacolata Concezione con san Filippo Neri* per l'oratorio torinese rappresenta il primo importante incarico affidato a Conca dall'ordine dei Filippini, per i quali il pittore eseguì in seguito pale d'altare destinate ad altre città italiane (ad esempio Ascoli Piceno nel 1728 e Palermo nel 1740)<sup>29</sup>. Termine *ante quem* per la datazione del dipinto è infatti il 1728: il 28 febbraio di quell'anno esso è descritto nel resoconto della visita pastorale dell'arcivescovo Gian Francesco Arborio di Gattinara. Di questa pala si conservano due modelletti: uno, già menzionato, ad Holkham Hall, l'altro acquistato dal Museo

Civico d'Arte Antica di Torino nel 1958 (fig. 6); un'ulteriore versione ridotta, già sul mercato antiquario, presenta la figura di san Pio V al posto di san Filippo Neri<sup>30</sup>. Dardanello ha reso noto un pagamento, risalente al 1728, per la doratura delle cornici "grandi" realizzate per due quadri di Conca espressamente destinati al castello di Rivoli, la cui identificazione è al momento impossibile<sup>31</sup>. Nel 1733 Corrado Giacquinto – giunto a Torino in quell'anno – ingrandiva la pala raffigurante *San Giovanni Nepomuceno* che Juvarra aveva fatto dipingere da Conca a Roma per il secondo altare sinistro della chiesa di San Filippo Neri, ora collocata

7. Sebastiano Conca, *Il trasporto dell'arca dell'alleanza*, 1732-1736. Torino, Musei Reali, Palazzo Reale, inv. 7646





8. Sebastiano Conca, *Le nozze di Atalanta e Ippomene*, 1723. Pommersfelden, castello di Weissenstein, inv. 97

nella sacrestia della stessa chiesa<sup>32</sup>. Si tratta di una commissione personale dell'architetto messinese – cui si deve il progetto di modifica della chiesa seicentesca – nonché di un segno di devozione per un santo di recente canonizzazione (1729); la *Madonna della Lettera*, aggiunta da Giaquinto nel registro superiore con un evidente sforzo di uniformarsi allo stile di Conca, conferma il legame con Juvarra raffigurando la patrona della sua città natale.

Agli anni tra il 1732 e il 1736 risalgono i pagamenti per un “quadro grande” eseguito da Conca per il nuovo re di Sardegna, Carlo Emanuele III: si tratta del dipinto raffigurante *Il trasporto dell'arca dell'alleanza* (fig. 7), unico rimasto in Palazzo Reale di una serie di quattro tele raffiguranti storie dell'Antico Testamento, eseguite in quegli stessi anni da Agostino Masucci (*Il giudizio di Salomone*), Giovanni Battista Pittoni (*Il sacrificio della figlia di Iefte*) e Francesco Monti (*Il trionfo di Mardocheo*)<sup>33</sup>. La tela di Masucci è oggi conservata nel Museo Civico d'Arte Antica di Torino, mentre quelle di Pittoni e Mon-

ti furono inviate al Palazzo Reale di Genova in età carloalbertina. La serie fu concepita come integrazione ad altre quattro *Storie dell'Antico Testamento* (oggi conservate ai Musei Reali di Torino, Galleria Sabauda), commissionate da Vittorio Amedeo II a Francesco Solimena oltre dieci anni prima per il “Gabinetto giallo” del castello di Rivoli e trasferite per ordine dell'erede al trono nel “Gabinetto grande” del nuovo appartamento allestito all'interno della residenza torinese, che in seguito prese appunto il nome di “Camera di Solimena”<sup>34</sup>. Il dipinto di Conca rappresenta uno dei suoi esiti migliori nel campo della pittura da cavalletto: lo scenografico sfondo di gusto veronesiano denuncia la dimestichezza del pittore sia con l'architettura – nel 1732 egli, in qualità di principe dell'Accademia di San Luca, aveva fatto parte della commissione che giudicò i progetti per la nuova facciata di San Giovanni in Laterano<sup>35</sup> – sia con le scene teatrali, grazie alla frequentazione del cardinal Ottoboni e del suo scenografo Juvarra. Per completare il quadro della fortuna di Con-



ca presso la corte sabauda occorre ricordare altri due dipinti – non rintracciati – a lui attribuiti nella *Descrizione delle pitture sculture et altre cose piu notabili del Real Palazzo e Castello di Torino* datata 1754, ovvero un *San Giuseppe* e un *San Giovanni Battista con san Francesco di Sales* allora collocati nella “Camera per la tavola” (poi Sala delle cameriste dell’Appartamento della regina al primo piano)<sup>36</sup>. Si trova invece tuttora in Galleria Sabauda il *Cristo nell’orto degli ulivi* su rame proveniente da palazzo Carignano; benché non se ne trovi traccia negli inventari prima del 1831, è possibile che esso sia da collegare alla commissione a Conca di due quadri da parte di Carlo Vincenzo Ferrero, marchese d’Ormea, documentata dal carteggio intercorso tra questi e Giovanni Battista Orengo, agente del re di Sardegna a Roma, tra maggio e giugno del 1743<sup>37</sup>. Nelle lettere di Orengo si fa riferimento a un “pensiero in carta al soggetto che doveva rappresentare Cristo nell’orto”: benché – a quanto si evince dalle stesse lettere – la commissione

del marchese d’Ormea non abbia avuto seguito, si può ipotizzare che il *Cristo nell’orto* sia stato comunque eseguito da Conca per inviarlo a Torino. La fortuna del dipinto in ambito piemontese, in ogni caso, è attestata dalla puntuale ripresa che ne fece il cuneese Alessandro Trono (1697-1781) nella tela della chiesa di San Filippo Neri a Torino. Le opere torinesi di Conca sono celebrate dal suo allievo Ignazio Nepote nel “ragionamento sdrucchiolo” intitolato *Il pregiudizio smascherato*, “descrizione delle migliori Pitture della Real Città di Torino” pubblicata in forma anonima a Venezia nel 1770<sup>38</sup>. Di nuovo grazie al cardinal Ottoboni, Conca ottenne nel 1729 una prestigiosa commissione destinata alla corte di Francia. In occasione della nascita del Delfino, figlio del re Luigi XV, il cardinale fece rappresentare nel suo teatro alla Cancelleria il *Carlo Magno*, opera “con bellissime machine” scritta da lui stesso e musicata da Giovanni Battista Costanzi. Stando al resoconto fornito da Valesio nel suo *Diarrio*, Ottoboni inviò in dono al re e a sua mo-

9. Sebastiano Conca, *Le nozze di Atalanta e Ippomene*, 1723. Dusseldorf, Museum Kunstpalast, inv. KA (FP) 2943 (Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK)





10. Sebastiano Conca, *Immacolata Concezione*, circa 1730. Mafra, Palácio Nacional (© DGPC / ADF)

glie Maria Leszczyńska due “copie del dramma stampate [...] legate in lastra d’oro raccamata con le figure per entro fatte dal Trevisani e dal Conca, insigni pittori”<sup>39</sup>. Entrambi gli esemplari, corredati di stampe su disegno dell’architetto Nicola Michetti che riproducono le scene del dramma, sono recentemente riapparsi sul mercato antiquario<sup>40</sup>. Particolarmente importante, sia per l’impegno

richiesto al pittore sia per il rango del committente, fu la partecipazione di Conca alla realizzazione della serie di dipinti raffiguranti *Storie di Alessandro Magno* ordinate nel 1735 dal re di Spagna, Filippo V, per la galleria del palazzo della Granja di San Ildefonso, con la mediazione di Juvarra, da poco giunto a Madrid (ove morì nel gennaio del 1736)<sup>41</sup>. I pittori coinvolti dall’architetto messinese in tale impresa erano il napoletano Francesco Solimena, il francese François Lemoyne, i veneti Francesco Trevisani e Giovanni Battista Pittoni, il romano Agostino Masucci (poi rimpiazzato dal conterraneo Placido Costanzi), il bolognese Domenico Creti e il genovese Domenico Parodi (sostituito dal milanese romanizzato Francesco Fernandi, detto l’Imperiali): si trattava dunque ancora una volta di una sorta di gara tra le maggiori scuole pittoriche italiane sotto la regia di Juvarra, analoga a quella istituita qualche anno prima per volontà di Carlo Emanuele III di Savoia nel Palazzo Reale di Torino<sup>42</sup>. Nel marzo 1736 Conca inviava in Spagna un disegno e forse anche il modelletto oggi conservato nel Museo del Prado<sup>43</sup>. La grande tela raffigurante *Alessandro Magno nel tempio di Gerusalemme*, consegnata nel 1737, secondo le istruzioni di Juvarra doveva simboleggiare la Religione (Alessandro Magno che “va in Gerusalemme col pensiero di castigare e saccheggiare la città e vedendo in abiti sacerdotali il sommo sacerdote teme, in persona del ministro, Iddio, onde sacrificò al tempio”). Il disegno dell’Albertina di Vienna va verosimilmente identificato come copia autografa, trattenuta dal pittore, del modello inviato in Spagna nel 1736 – e mai restituito, così come quelli forniti dagli altri pittori, al fine di poterli confrontare con le opere finite: il foglio ha infatti gli angoli smussati come la tela della Granja, a differenza della tela del Prado. Oltre che dall’Inghilterra, dalla Francia e dalla Spagna, Conca ottenne commissioni anche da altri illustri committenti europei. Si trovano tuttora nel castello di Pommersfelden i due quadri in *pendant* richiesti dall’elettore di Magonza, opere ricordate dal biografo Liono Pascoli<sup>44</sup>. L’arcivescovo Franz Lothar von Schönborn (1655-1729) – per il quale lavorarono anche Francesco Trevisani e Benedetto Luti – ordinò a Conca le tele raffiguranti *Le nozze di Atalanta e Ippomene* (fig. 8) e *L’immortalità che registra i meriti delle Arti e delle Virtù* nel 1723; il pagamento per



11. Sebastiano Conca, *Immacolata Concezione*, circa 1730. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv KdZ 18585 (© 2021. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)





entrambi i dipinti fu saldato l'anno seguente<sup>45</sup>. Lo stesso committente aveva peraltro avuto contatti con il pittore già nel 1718, essendo stato il principale finanziatore della serie dei *Profeti* eseguiti da diversi pittori nella navata di San Giovanni in Laterano, una delle prime – e senz'altro tra le più prestigiose – commissioni pubbliche di Conca a Roma<sup>46</sup>. Per le *Nozze* esiste un bel disegno a penna, fortemente acquerellato, nel museo di Düsseldorf (fig. 9)<sup>47</sup>; conservato tra quelli attribuiti a Solimena, ma già riconosciuto come opera di Conca da Joachim Meyer, esso costituisce un raro esempio di studio preparatorio nel catalogo dell'opera grafica del pittore gaetano, in larga parte costituito da disegni assai finiti, non di rado qualificabili come repliche autografe eseguite dopo la redazione pittorica (come nel caso del già citato *Alessandro Magno* dell'Albertina di Vienna). Il soggetto del disegno di Düsseldorf e del dipinto di Pommersfelden rientra tra i temi arcadici per i quali Conca era celebre presso i collezionisti europei: l'impostazione teatrale della scena e la sensualità coloristica, da leggere in relazione con la contemporanea produzione di Francesco Trevisani, sono in piena sintonia con il carattere cosmopolita della corte ottoboniana.

Le relazioni artistiche tra Roma e il Portogallo si intensificarono nella prima metà del Settecento, durante il regno di Giovanni V (1706-1750)<sup>48</sup>. La realizzazione più ambiziosa di questo momento della "Lisbona romana" è senz'altro il convento di Mafra, per la cui basilica, consacrata nel 1730, il re commissionò pale

d'altare a Trevisani, Masucci, Giaquinto e Conca, che dipinse un'*Immacolata Concezione* (fig. 10)<sup>49</sup>. La diffusione europea di questo peraltro composito stile "romano" trovò un veicolo ideale in un artista fertile e versatile come Conca: un suo allievo, lo scultore Alessandro Giusti (Roma, 1715 - Lisbona, 1799), lavorò alla cappella di San Giovanni Battista, realizzata a Roma per essere montata nella chiesa di San Rocco a Lisbona, ove fu inviata nel 1747, e concluse la sua carriera in Portogallo, fondando proprio a Mafra una scuola di scultura<sup>50</sup>. È in rapporto con la pala di Mafra un elegante disegno di Conca conservato nel Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 11), ove giunse nel 1843 in quanto parte della collezione dello scultore e restauratore romano Vincenzo Pacetti, a sua volta erede della raccolta appartenuta allo scultore Bartolomeo Cavaceppi<sup>51</sup>. Un'ulteriore traccia dei rapporti tra Conca e gli artisti portoghesi è rappresentata da un'incisione di Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) raffigurante *San Giacomo Maggiore*<sup>52</sup>. Vieira si formò a Roma nelle botteghe di Benedetto Luti e Francesco Trevisani tra il 1712 e il 1719, facendo poi ritorno in Italia tra il 1721 e il 1728<sup>53</sup>. Il *San Giacomo Maggiore* risale probabilmente a questa seconda fase romana, ovvero al periodo in cui il pittore lusitano sembra essersi dedicato sistematicamente alla produzione di stampe. L'indicazione di responsabilità presente sull'incisione dichiara la paternità dell'invenzione, dovuta a Conca: il corrispondente disegno del pittore gaetano (con varianti) si trova nel Martin von Wagner Museum di Würzburg<sup>54</sup>.

Questo articolo è un aggiornamento del saggio *De Nápoles a Roma, a Turim e às cortes europeias. O sucesso internacional de Sebastiano Conca*, pubblicato da chi scrive nel catalogo della mostra *Os Saboias reis e mecenas, Turim 1730-1750*, a cura di E. Gabrielli, E. Pagella (Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, 17 maggio - 28 settembre 2014), Lisboa 2014, pp. 49-56.

<sup>1</sup> Il testo di riferimento per la biografia e per l'opera di Sebastiano Conca resta tuttora il catalogo della mostra a lui dedicata nel 1981, *summa* delle ricerche condotte fin dal 1969 da Giancarlo Sestieri, che in quell'occasione si avvale della collaborazione di Olivier Michel per la parte documentaria: *Sebastiano Conca* 1981. Lo stesso Sestieri ha in seguito offerto alcuni aggiornamenti a quel catalogo (Sestieri 1994, I, pp. 57-59); non mancano ovviamente diversi contributi anche recenti su singole opere, committenti e temi specifici.

<sup>2</sup> Orlandi 1719, p. 390; Pio 1977, p. 145; Pascoli 1981, pp. 149-175; De Dominicis 2003-2008, III, p. 1267-1274; cfr. *Sebastiano Conca* 1981, pp. 395-410.

<sup>3</sup> G. Sestieri in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 88-89, n. 1-2.

<sup>4</sup> G. Sestieri, *ivi*, pp. 90-91, n. 3.

<sup>5</sup> Cfr. Sestieri 1981.

<sup>6</sup> Così Bernardo De Dominicis (2003-2008, III, p. 1189) chiamava Solimena, investito dal biografo del ruolo che Vasari aveva attribuito a Michelangelo nelle sue *Vite*, ovvero di punto d'arrivo di un'evoluzione che nel caso della pittura napoletana doveva portare alla correzione degli errori ancora presenti in un artista come Mattia Preti (il "Cavalier Calabrese") grazie al maggior rigore nel disegno che contraddistingue appunto l'opera di Solimena. A questo proposito va ricordato che a Napoli la Reale Accademia del Disegno fu fondata da Carlo III soltanto nel 1752, con notevole ritardo rispetto alla nascita di analoghe istituzioni a Roma, Firenze e Bologna.

<sup>7</sup> Su Francesco De Mura – in particolare sulla sua attività per la corte sabauda – cfr. D'Alessio 1993, pp. 70-87. Sulle opere torinesi si veda anche il recente contributo di Speranza 2016, pp. 143-149. A De Mura è stata dedicata una mostra monografica tenutasi in tre musei universitari statunitensi tra il 2016 e il 2017: *In the light of Naples* 2016.

<sup>8</sup> Sul tardivo ritorno a Napoli di Conca, chiamato da Vanvitelli a partecipare alla decorazione della Reggia di Caserta, cfr. da ultimo *Vanvitelli segreto* 2014.

<sup>9</sup> Orlandi 1719, p. 390.

<sup>10</sup> Mouïcke 1762, pp. 252. Sui rapporti di Conca con la Francia cfr. Epifani 2020.

<sup>11</sup> Cfr. Clifford 1977. Su Coke cfr. *Seduzione etrusca* 2014.

<sup>12</sup> Cfr. G. Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 114-117, n. 13; pp. 130-131, n. 19; pp. 166, 366-367.

<sup>13</sup> Cfr. G. Sestieri, *ivi*, pp. 236-238 (che però data le varie repliche autografe del dipinto di Holkham Hall al quarto decennio); in particolare, Clifford 1977, p. 99, cita un documento che attesta il pagamento di 50 corone al "Signore Concha in further payment for a Picture that he is making for my master", datato 10 aprile 1717.

<sup>14</sup> Sul cardinal Ottoboni cfr. Matitti 1995a e Olszewski 2004; sui suoi rapporti con Conca cfr. Epifani c.d.s.

<sup>15</sup> Entrambi i dipinti raffiguranti *Santa Cecilia* in cui è chiaramente leggibile lo spartito – la tela di casa Martelli a Firenze (cfr. Civai 1990, pp. 75-76) e un rame già a Londra, Agnew's – sono firmati e datati 1733. L'aria trascritta sul pentagramma è tratta dall'opera *Cajo Fabricio* del compositore tedesco Johann Adolf Hasse, rappresentata per la prima volta a Roma nel 1732.

<sup>16</sup> Cfr. Griseri 1981, pp. 67-73.

<sup>17</sup> Sulla fortuna della pittura napoletana a Torino nella prima

metà del Settecento cfr. di Macco 1989; cfr. Dardanella 2016a, pp. 69-84.

<sup>18</sup> Pascoli 1981, p. 157; cfr. M. di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 220-221, n. 68.

<sup>19</sup> M. di Macco 1989, p. 281; cfr. M. Epifani, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 340-342, n. 92.

<sup>20</sup> G. Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 132-133, n. 21.

<sup>21</sup> Bättschmann 1997, pp. 191-192, n. 130.

<sup>22</sup> G. Dardanella 2016a, pp. 67, 83. Della pala di Santa Teresa esiste una versione in formato ridotto (98 x 54 cm) nel Museo del Tesoro della cattedrale di Cagliari (Scano 1991, p. 241). Analogamente alla tela torinese, pur mantenendo un buon livello qualitativo e nonostante l'innegabile impostazione concchesca delle figure e dell'intera composizione, il dipinto presenta tratti anche fisionomici non compatibili con lo stile del pittore di Gaeta. È tuttavia significativo che il dipinto fosse giunto a Cagliari, prima del 1861, per il tramite del piemontese padre Luigi Della Valle, circostanza che induce a ipotizzare che possa trattarsi dello stesso "abossetto" registrato nel castello di Rivoli nel 1727.

<sup>23</sup> M. di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 154-155, n. 32.

<sup>24</sup> Sestieri 1969, p. 332.

<sup>25</sup> Olio su tela, 76 x 50 cm ciascuna; Roma, collezione privata. Del *San Francesco di Sales* esistono altri due bozzetti pressoché identici e di analogo livello qualitativo, uno a me noto solo attraverso la fotografia in bianco e nero della Fototeca Zeri, su cui è segnata l'appartenenza alla collezione del mercante d'arte olandese Samuel Hartveld (attivo tra Anversa e New York nel secondo quarto del secolo scorso), l'altro in collezione privata (olio su tela, 75 x 52 cm). Il dipinto già Hartveld è l'unico dei tre a presentare una variante nell'angioletto seduto in basso, che anziché porgere la penna al santo regge un libro chiuso. Per il resto, le tre versioni sono quasi intercambiabili; quella non rintracciata corrisponde evidentemente a un'elaborazione leggermente precedente, mentre le altre due prevedono già la centinatura della pala, in cui tuttavia Conca apportò ulteriori modifiche nelle pose del Bambino, del santo e degli angeli. Si tratta, in ogni caso, di studi indubbiamente prodotti nella bottega del pittore, se non da lui stesso, a conferma del successo presso il collezionismo privato di questa sua produzione più agile e informale.

<sup>26</sup> *Schede Vesme* 1963-1982, I, p. 358; cfr. M. di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, p. 154.

<sup>27</sup> Stuccilli 2018.

<sup>28</sup> M. di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 164-165, n. 38; Ead., in *La regola e la fama* 1995, pp. 571-573, n. 128.

<sup>29</sup> G. Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 168-169, n. 41; C. Siracusano, *ivi*, pp. 262-265, n. 90.

<sup>30</sup> M. di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 166-167, n. 39-40; sul dipinto di Palazzo Madama, cfr. da ultimo M. Epifani, in *Rois et mécènes* 2016, pp. 122-123, n. 16.

<sup>31</sup> G. Dardanella 2016a, p. 72.

<sup>32</sup> M. di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 210-211, n. 63; di Macco 1995, p. 269.

<sup>33</sup> M. di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 222-225, n. 69; sulle quattro tele di questa serie cfr. da ultimo C. Veronese, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 333-334, n. 86; M. Epifani, *ivi*, pp. 334-335, n. 87; C. Veronese, *ivi*, pp. 335-336, n. 88; D. Ton, *ivi*, pp. 336-338, n. 89.

<sup>34</sup> Sulla vicenda cfr. G. Dardanella 2016a, pp. 69-70, e Id. 2016b, pp. 111-112, dov'è precisata l'originaria destinazione delle tele di Solimena.

<sup>35</sup> Valesio 1977-1979, V, p. 496.

<sup>36</sup> *Musei d'arte a Torino* s.d., p. 5; cfr. Dardanella 2016b, p. 110.

<sup>37</sup> M. di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 226-227, n. 70; Mossetti 1987, p. 29, nota 72.

<sup>38</sup> [Nepote] 1770, pp. 7, 13, 40, 54. Sul rivolese Ignazio Nepote



(1710-1780), che tra il 1738 e il 1743 frequentò la bottega di Conca a Roma, cfr. Rizzo 2013; Perotto 2014.

<sup>39</sup> Valesio 1977-1979, V, p. 141; cfr. Matitti 1995b, pp. 383-398.

<sup>40</sup> Christie's, New York, 12 giugno 2009, lotto 435; Sotheby's, Parigi, 12 ottobre 2010, lotto 273. Il testo fu dato alle stampe anche in un'edizione ordinaria, con tredici tavole disegnate da Nicola Michetti (Michetti 1729).

<sup>41</sup> G. Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 214-217, n. 65-66; sulla commissione di Filippo V e sul ruolo di Juvarra cfr. Alvarez Lopera 1997.

<sup>42</sup> Sul tema del confronto tra le scuole pittoriche nel Settecento cfr. Pierguidi 2020 (in particolare pp. 343-370 sul contributo di Conca ai cicli di Torino e della Granja).

<sup>43</sup> J. Alvarez Lopera, in *Alexander the Great* 1998, pp. 191-194, n. XIII.1-3.

<sup>44</sup> Pascoli 1981, p. 156; G. Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 142-143, n. 26.

<sup>45</sup> *Quellen zur Geschichte des Barocks* 1955, pp. 813, 942; cfr. A. Rave, in *Die Grafen von Schönborn* 1989, pp. 408-410, n. 314.

<sup>46</sup> G. Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 124-127, n. 17; sulla commissione lateranense cfr. Negro 2001, pp. 103-108.

<sup>47</sup> Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, inv. KA (FP) 2943. Penna e inchiostro bruno su carta preparata blu, acquerellature blu e lumeggiature a biacca, 211 x 298 mm; nota ms. sul foglio di supporto: "J. Meyer 2000: S. Conca? Für Gemälde in Pommersfelden (J. Meyer 2001)".

<sup>48</sup> Sui contatti tra Lisbona e Roma nella prima metà del Settecento cfr. *Giovanni V di Portogallo* 1995.

<sup>49</sup> G. Sestieri, in *Giovanni V di Portogallo* 1995, pp. 337-338, n. 44; N. Saldanha, in *Joanni V Magnifico* 1994, p. 338, n. 47. Della pala di Mafra esiste un bozzetto autografo, conservato nel Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona.

<sup>50</sup> Cfr. Mazzetti di Pietralata 2001.

<sup>51</sup> Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 18585. Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e giallo, lumeggiature a biacca, 542 x 393 mm, iscrizione a penna e inchiostro bruno sul foglio di supporto: "Sebastiano Conca nato in Gaeta l'anno 1680 scolaro di Francesco Solimea [sic]"; timbri: Michelangelo Pacetti (Lugt 2057), Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen (Lugt 1632).

<sup>52</sup> Morét 2012, p. 257.

<sup>53</sup> Su Vieira cfr. Turner 2007.

<sup>54</sup> Morét 2012, p. 257, n. 245.

## BIBLIOGRAFIA

*Alexander the Great in European Art*, a cura di N. Hadjini-colaou, catalogo della mostra (Salonico, 22 settembre 1997 - 11 gennaio 1998), Thessaloniki 1997.

Alvarez Lopera J., *Philip V of Spain and Juvarra at La Granja Palace: The difficulty of being Alexander*, in *Alexander the Great in European Art*, a cura di N. Hadjini-colaou, catalogo della mostra (Salonico, 22 settembre 1997 - 11 gennaio 1998), Thessaloniki 1997, pp. 37-46.

Bätschmann M.T., *Jakob Frey (1681-1752) Kupferstecher und Verleger in Rom*, Bern 1997.

Civai A., *Dipinti e sculture in casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990.

Clifford T., *Sebastiano Conca at Holkham: a Neapolitan painter and a Norfolk patron*, in "The Connoisseur", 196, 1977, pp. 92-103.

Dardanella G., *Per il prototipo del 'palazzo reale'. Le scelte di Juvarra alla prova nel Castello di Rivoli*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanella, Torino 2016, pp. 53-87 (Dardanella 2016a).

Dardanella G., *Juvarra e Beaumont: l'ornato e la pittura per il Palazzo Reale*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanella, Torino 2016, pp. 95-114 (Dardanella 2016b).

D'Alessio G., *Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco De Mura tra Napoli, Torino e Madrid*, in "Prospettiva", 69, 1993, pp. 70-87.

De Dominicis B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli 2003-2008.

di Macco M., *I pittori "napoletani" a Torino: note sulla committenza negli anni di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino 1989, pp. 269-322.

di Macco M., *S. Filippo a Torino: pale d'altare d'"eccellente pennello" nella Chiesa Nuova di Filippo Juvarra*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, a cura di A. Costamagna, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano 1995, pp. 252-277.

Epifani M., *Sebastiano Conca e i francesi: sintonie e sguardi reciproci*, in *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, a cura di M. di Macco, G. Dardanella, C.

Gauna, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 13 marzo - 14 giugno 2020), Genova 2020, pp. 151-158.

Epifani M., *Sebastiano Conca alla corte ottoboniana: avvio di una carriera internazionale tra Arcadia e Accademia*, in *Alla Corte della Cancelleria: Pietro Ottoboni e la politica delle arti nella Roma del Settecento*, a cura di T. Manfredi, K. Wolfe, atti del convegno (Roma, The British School at Rome - Accademia Nazionale di San Luca, 21-22 novembre 2019), in corso di stampa.

*Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma 1995.

*Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammer. Mäzene*, a cura di G. Bott, catalogo della mostra (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 18 febbraio - 23 aprile 1989), Nürnberg 1989.

Griseri A., *Il 'Grand Tour' di Juvarra fra le corti di Torino, Napoli e Madrid*, in *Sebastiano Conca (1680-1764)*, a cura di N. Spinosa, catalogo della mostra (Gaeta, Palazzo De Vio, luglio-ottobre 1981), Gaeta 1981, pp. 67-73.

*In the light of Naples. The Art of Francesco De Mura*, a cura di A.R. Blumenthal, catalogo della mostra (Winter Park, Cornell Fine Arts Museum, 17 settembre - 18 dicembre 2016; Madison, Chazen Museum of Art, 20 gennaio - 2 aprile 2017; Poughkeepsie, Frances Lehman Loeb Art Center, 21 aprile - 2 luglio 2017), Winter Park 2016.

*Joanni V Magnifico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V*, a cura di N. Saldanha, catalogo della mostra (Lisbona, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, dicembre 1994), Lisboa 1994.

Matitti F., *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, in "Storia dell'arte", 84, 1995, pp. 156-243 (Matitti 1995a).

Matitti F., *Due doni del cardinale Pietro Ottoboni alla Corona di Francia*, in "Strenna dei romanisti", LVI, 1995, pp. 383-398 (Matitti 1995b).

Mazzetti di Pietralata C., *Giusti, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, 2001, pp. 166-168.

Michetti N., *Carlo Magno. Festa teatrale in occasione della nascita del Delfino, offerta alle Sacre Reali Maestà Cristianissime del Re, e Regina di Francia dal cardinale Otthoboni protettore degl'affari della Corona*, Roma 1729.

Morét S., *Römische Barockzeichnungen im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, Regensburg 2012.

Mossetti C., *La politica artistica di Carlo Emanuele III*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino 1987, pp. 11-64.

Moücke F., *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze colle vite in compendio de' medesimi*, IV, Firenze 1762.

*Musei d'arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude*, a cura di S. Pinto, III, Torino s.d.

Negro A., *La decorazione clementina di San Giovanni in Laterano*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, a cura di G. Cucco, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno - 30 settembre 2001; Roma, Complesso monumentale di San Michele, 25 ottobre 2001 - 13 gennaio 2002), Venezia 2001, pp. 99-109.

[Nepote I.] *Il pregiudizio smascherato da un pittore, colla descrizione delle migliori Pitture della Real Città*

*di Torino. Ragionamento sdrucchiolo coll'amico Fabrizio diviso in quattro giornate*, Venezia 1770.

Olszewski E.J., *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004.

Orlandi P.A., *L'abecedario pittorico*, Bologna 1719.

Pascoli L., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale "Augusta" di Perugia*, Treviso 1981.

Perotto E., *Ignazio Nepote. Un pittore-poeta "virtuoso" difensore delle arti in Piemonte*, in "Annali di critica d'arte", X, 2014, pp. 105-179.

Pierguidi S., *Gloriose gare. La coscienza storica delle scuole pittoriche italiane*, Trento 2020.

Pio N., *Le vite di pittori, scultori et architetti*, a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977.

*Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn, I. Teil: Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn 1693-1729, Zweiter Halbband*, a cura di M.H. von Freedten, Würzburg 1955.

Rizzo A., *Nepote, Ignazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, 2013, pp. 234-237.

*Rois et mécènes. La cour de Savoie et les formes du rococo Turin, 1730-1750*, a cura di E. Pagella, C. Arnaldi di Balme, C. Bongard, catalogo della mostra (Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 3 aprile - 24 agosto 2015), Cinisello Balsamo 2016.

Scano M.G., *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro 1991.

*Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal 16 al 18 secolo*, Torino 1963-1982.

*Sebastiano Conca (1680-1764)*, a cura di N. Spinosa, catalogo della mostra (Gaeta, Palazzo De Vio, luglio-ottobre 1981), Gaeta 1981.

*Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, a cura di P. Bruschetti, B. Gialluca, P. Giulierini, S. Reynolds, J. Swadding, catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, 22 marzo - 31 luglio 2014), Milano 2014.

Sestieri G., *Contributi a Sebastiano Conca*, in "Commentari", XX, 1969, pp. 317-341.

Sestieri G., *La carriera romana di Sebastiano Conca*, in *Sebastiano Conca (1680-1764)*, a cura di N. Spinosa, catalogo della mostra (Gaeta, Palazzo De Vio, luglio-ottobre 1981), Gaeta 1981, pp. 47-66.

Sestieri G., *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994.

Speranza F., *Francesco De Mura per l'Appartamento d'Estate e la manica dei Regi Archivi*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanella, Torino 2016, pp. 143-149.

Stuccilli J.-C., *Un tableau romain inédit. À propos d'une oeuvre de Sebastiano Conca découverte dans une église de Haute-Savoie*, in "Studiolo", 15, 2018, pp. 168-181.

Turner N., *New light on Vieira lusitano as a draftsman*, in "Master Drawings", XLV, 2007, pp. 367-386.

Valesio F., *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, Milano 1977-1979.

*Vanvitelli segreto. I suoi pittori tra Conca e Giaquinto, la "Cathedra Petri"*, a cura di V. de Martini, F. Petrucci, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 5 marzo - 31 ottobre 2014), Roma 2014.