



CORRADO GIAQUINTO
(Molfetta 1703 – Napoli 1766)

San Filippo Neri

olio su tela, cm. 52 x 46
Inghilterra, collezione privata

Provenienza: Londra, Heim Gallery, 1970

Bibliografia: Heim Gallery, *Paintings and Sculptures of the Baroque*, Autumn exhibition, London 1970, p. 12, n. 28; P. Rosenberg, A. Brejon de Lavergnée, 1985, p. 84; A. Negro, 1992, p. 56, nota 13



Publicato quasi mezzo secolo fa in un catalogo dalla prestigiosa Heim Gallery di Londra, senza una scheda critica approfondita e con una foto in bianco e nero, il dipinto oggetto di questo studio si inquadra nell'ambito della produzione giovanile di Giaquinto, mostrando, nella ibridazione culturale che manifesta, la sensibilità onnivora e la capacità di assorbimento del grande pittore pugliese. Il fortunato riemergere di quest'intensa immagine spirituale di San Filippo Neri, sospesa tra visione estatica e orazione interiorizzata, offre motivi di riflessione sui primi anni di produzione dell'artista, in bilico tra i retaggi della formazione napoletana e l'impatto emotivo subito a contatto con i maestri della scuola romana. ¹

Un principe del Rococò

Giaquinto è stato uno dei protagonisti della pittura del '700 europeo ed esponente di spicco del rococò romano, avendo saputo interpretare come nessun altro quella particolare evoluzione dell'arte tardo barocca in chiave melodrammatica e teatrale, quale più compiuta adesione all'ambiente letterario dell'Arcadia e al mondo metastasiano. La sua produzione è un'estrema espressione della cultura dell'*ancien regime*, ancora esente dai fermenti illuministici che avrebbero indotto cambiamenti radicali nella società e nelle espressioni artistiche dell'ultima parte del secolo. Il suo talento assimilatore gli consentì di massimizzare i risultati di una formazione itinerante, coniugando la cultura napoletana con il perfezionamento romano, per approdare agli esiti della "Escuela mista", apprezzati nel 1753 da don Clemente de Arostegui ambasciatore spagnolo a Napoli, che gli valsero la chiamata in Spagna. Ebbe un successo crescente, senza soluzione di continuità, con incarichi affidatigli da raffinati mecenati come i cardinali Pietro Ottoboni e Tommaso Ruffo, su impulso di Benedetto XIV e di vari ordini religiosi, assegnati per sollecito interessamento di sovrani come Giovanni V di Portogallo, Carlo Emanuele III di Savoia, Ferdinando VI di Spagna, proseguendo con il successore Carlo III, fino a Ferdinando IV re di Napoli. Talentuoso colorista e originale disegnatore, Giaquinto si distinse come un versatile freschista, decorando chiese e palazzi, ma anche quale esecutore di monumentali pale d'altare, dipinte per Roma o da qui inviate a Torino, Cesena, Macerata, Napoli, Pisa e in Puglia. Fu anche un eccellente pittore da quadreria, licenziando composizioni di soggetto sacro e profano, confluite in collezioni pubbliche e private. Sue opere sono oggi presenti nei più importanti musei del mondo: dal Louvre, alla National Gallery di Londra, al Prado, al Metropolitan Museum di New York, agli Uffizi, al Museo di Capodimonte, alla Reggia di Caserta. In Puglia vari suoi dipinti sono confluiti nella Pinacoteca Provinciale di Bari, che reca il suo nome, e nel Museo Provinciale "Sigismondo Castromediano" di Lecce, mentre un cospicuo numero di sue tele si conserva nella natia Molfetta.



Fig. 1. Corrado Giaquinto, *Autoritratto* (1730-35 ca.). Ajaccio, Musée Fesch

La formazione

Sul controverso tirocinio giovanile di Giaquinto si sono soffermati alcuni studiosi, ma in particolare Pietro Amato, che ha contribuito a chiarire numerosi equivoci sulla sua formazione, sulle date della presenza a Napoli e la venuta a Roma. L'artista nacque l'8 febbraio 1703 a Molfetta, quinto di sette figli, dal sarto napoletano Francesco Giaquinto e da Angela Fontana di Bari, nella vigilia della festa di San Corrado di Baviera patrono della città da cui prese di conseguenza il nome. Secondo Bernardo De Dominicis, suo principale biografo, il giovane sembra fosse stato destinato come i fratelli alla carriera ecclesiastica, ma grazie all'incoraggiamento di un frate domenicano esperto in architettura e scienze matematiche – recentemente individuato in Padre Ludovico Vittorio Jacchini, attivo come architetto nel barese ed anche a Molfetta –, sarebbe stato indirizzato alla pittura frequentando la bottega di un pittore di Bari.



Fig. 2. Corrado Giaquinto, *Visitazione* (firmato, 1725-27 ca.). Già Napoli, collezione Pucci



Fig. 3. Corrado Giaquinto, *Apparizione della Vergine a Elia* (1729-30). Roma, Santa Maria del Carmine alle Tre Cannelle

Come testimonia una fonte locale coeva e diretta, quindi attendibile, come il notaio Giovanni Muti, suo primo maestro fu Saverio Porta, pittore di Molfetta e suo padrino di cresima nel 1714, che sembra avesse effettivamente una bottega a Bari (*Famiglie molfettesi*, ms. 1742, Molfetta, Biblioteca Comunale). A parere del notaio Giuseppe D'Addosio, vissuto tra la fine del '700 e la prima metà del secolo successivo, suo secondo maestro fu invece Giuseppe Porta, nipote di Saverio, ipotesi ritenuta corretta da Amato per l'attendibilità della fonte (*Biografie degli uomini illustri della Provincia di Bari*, ms., Bari, Biblioteca Consorziale).²

Tuttavia, più che a tali modesti pittori locali, il cui catalogo almeno per Saverio è praticamente inesistente e per Giuseppe di livello mediocre, come ritengono C. Gelao e N. Spinosa il giovane Giaquinto dovette guardare piuttosto a Paolo de Matteis e avere un importante riferimento formativo nelle numerose opere pugliesi del maestro cilentano, che aveva lasciato anche due pale a Molfetta e molte a Bari, oltre che in altri centri limitrofi, dilagando attraverso la sua bottega fino al Salento.³

Nel marzo 1721 Giaquinto si trasferì a Napoli per completare il suo tirocinio, frequentando, sempre secondo De Dominici, prima il pittore solimenesco Nicola Maria Rossi e approdando poi nella grande bottega di Francesco Solimena (1657-1747), affermatosi come indiscusso caposcuola della pittura napoletana dopo la morte di Luca Giordano (1634-1705). Dal febbraio 1723 all'ottobre 1724, per quasi due anni, tornò tuttavia a Molfetta, forse per commissioni o per risolvere problemi familiari.

Di nuovo a Napoli, vi rimase fino al marzo del 1727 e non fino al 1723 come riteneva De Dominici, quando partì per Roma ove prese stabile dimora per circa venticinque anni.⁴

Vari studiosi, in particolare A. De Rinaldis, P. Amato, G. Bellifemine ed E. Gabrielli, hanno visto in termini problematici il discepolato presso Solimena, considerandolo un *topos* letterario e arrivando persino a negarlo, mentre altri, a partire da F. Bologna, seguito da N. Spinosa e più recentemente da M. A. Pavone, ne hanno evidenziato la portata, attribuendo al giovane Giaquinto alcune opere di chiare caratteristiche solimenesche che ne sarebbero la dimostrazione.⁵

Effettivamente De Dominici scrisse e pubblicò la sua biografia, compresa nella monumentale fatica sugli artisti meridionali stampata a Napoli da Riccardi tra il 1742 e il 1745, non a un secolo e più di distanza come per altre personalità, ma nel 1744, quando Giaquinto era ancora a Roma. Quindi il biografo doveva essere ben a conoscenza, almeno dal versante napoletano, della vicenda formativa del più talentuoso allievo dell'*Abate Ciccio*, che peraltro conosceva personalmente e frequentava. Anzi, sicuramente Corrado ebbe modo di leggere la propria biografia, forse rilevando alcune imprecisioni di date,

ma apprezzando il lusinghiero encomio che ne riceveva. Era entusiasta del successo dell'allievo anche l'anziano maestro, come egli stesso riferì a De Dominici. Comunque, a conferma della piena affidabilità del biografo napoletano, la cui figura è stata messa a fuoco e rivalutata negli studi più recenti, già il *Diario Ordinario* di Roma del Chracas in data 11 aprile 1733 (n. 2448), in occasione dell'inaugurazione della cupola della chiesa di San Nicola dei Lorenesi, sottolineava che era stato "il tutto eccellentemente dipinto a fresco dal sig. Corrado Giaquinto, allievo del celebre Solimena". D'altronde anche Charles Nicolas Cochin, in visita nel 1749 a Torino e difficilmente a conoscenza della biografia del De Dominici, parla "du chevalier Corrado, élève du Solimmeni", confermando che era un dato comune la sua provenienza da una delle più prestigiose botteghe d'Europa.⁶

Comunque, al di là delle fonti bibliografiche e delle prove archivistiche, la portata dell'influsso del grande maestro napoletano sul giovane artista pugliese è confermata da un solo documento incontestabile: l'evidenza stilistica. Infatti, soprattutto in un gruppo di opere collocabili tra la fine degli anni '20 e i primi anni '30, la dinamica del panneggiare con lunghe curve mosse e tortuose, la semplificazione chiaroscurale messa in atto attraverso l'accostamento di parti in luce ad altre in forte penombra, su superfici compatte prive di un chiaroscuro avvolgente, un certo tenebrismo, ma anche la tipologia dei volti e delle anatomie, rimandano inequivocabilmente a quel modello.

Resta indubbia anche nella piena maturità, come ha evidenziato Spinosa, la dipendenza delle grandi composizioni di Giaquinto dalle monumentali macchine sceniche approntate a Napoli dal Solimena, forse il maggiore orchestratore figurale su larghe superfici del suo tempo. La decorazione del soffitto di Santa Croce in Gerusalemme è chiaramente esemplata sul *Trionfo della fede sull'eresia per opera dei Domenicani*, affresco eseguito dal maestro napoletano per la volta della sacrestia della Chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli (1701-1707); ma tale eredità trova la sua espressione più vistosa e spettacolare nei grandi affreschi del periodo spagnolo, unitamente ad un rin vigorito giordanismo suscitato dalla locale presenza di opere dell'altro grande maestro napoletano.

Di pieno spirito solimenesco è l'*Autoritratto* del Musée Fesch di Ajaccio, non tanto per il tenebrismo e il tono austero della posa, quanto per la rara inquadratura frontale, che come ricorda De Dominici era un prerogativa dei ritratti del Solimena, "dipingendoli di tutta veduta e in faccia, che è la più difficile positura che possa darsi ne' ritratti, ma però la più propria pel naturale oggetto da vedersi? E questo veramente è il vero modo di far ritratti..." (fig. 1).

Un tributo solimenesco è la *Visitazione* già in collezione Pucci a Napoli, firmata sul gradino al centro "Corrado / Giaquinto", pubblicata da Bologna e poi da Spinosa come copia del perduto telero in Santa



Fig. 4. Corrado Giaquinto, *La Madonna del Carmelo porge lo scapolare a San Simone Stock* (1729). New York, Sotheby's, 27 gennaio 2006, lotto 308



Fig. 5. Corrado Giaquinto, *Madonna* (1728-30 ca.). Londra, Sotheby's, 10 luglio 2014, lotto 206 (come scuola napoletana)



Fig. 6. Corrado Giaquinto, *Madonna del Carmelo* (1728-30 ca.). Bologna, collezione Molinari Pradelli



Fig. 7. Corrado Giaquinto, *Madonna Addolorata* (1730 ca.). Roma, Bloomsbury, 19 novembre 2009, lotto 22

Maria Donnalbina a Napoli o di una sua replica, databile attorno al 1700 (fig. 2). Sono note varie copie di bottega e rielaborazioni desunte dalla composizione del Solimena, che dimostrano la piena dipendenza giaquintesa da quel prototipo, con piccole varianti.⁷

D'altronde motivi formali e compositivi solimeneschi, ma anche giordaneschi, ricompaiono intermittenti in vari momenti della produzione del Giaquinto, anche nella piena maturità, come nella pala del Duomo di Napoli del 1744 e in maniera ancor più evidente nel bozzetto, come ritiene F. Bologna (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia), esempio esplicito dell'ossequio del discepolo al maestro.⁸

Secondo De Dominicis il nostro si sarebbe trasferito a Roma "per apprendere perfettamente il disegno", secondo una prassi ampiamente consolidata, che spingeva molti artisti di tutta Europa a completare la propria formazione presso la città papale, fonte del classicismo. Il notaio Muti riferisce che Giaquinto sarebbe stato accompagnato da una lettera di raccomandazione di monsignor Fabrizio Antonio Salerni, vescovo di Molfetta, diretta al cardinale Giovan Battista Salerni (1670-1729), suo fratello, che dovette favorirne l'inserimento nel cosmopolita ambiente romano.⁹

Tale scelta formativa deve essere comunque inquadrata nel vasto fenomeno della migrazione di artisti di scuola napoletana a Roma, favorita dal pontificato del pugliese Benedetto XIII (1724-1730), al secolo Pier Francesco Orsini (Gravina di Puglia 1650-Roma 1730). Questi aveva peraltro promosso la carriera artistica del giovane Solimena, si era prodigato nel proteggere pittori come Paolo De Matteis, nuovamente a Roma dal 1723, ed Emanuele Alfani, mentre suo architetto di fiducia era il napoletano Filippo Raguzzini, massimo esponente di un linguaggio spiccatamente rococò. Roma infatti anche nel Settecento fu un centro di un fiorente mecenatismo, non solo da parte dei papi, ma soprattutto per impulso dei grandi ordini religiosi, della classe cardinalizia e dell'aristocrazia. Qui infatti artisti di tutta Europa trovavano opportunità di lavoro e di crescita professionale.

I Primi anni romani

Quando Giaquinto giunse a Roma era effettivamente un pittore indipendente, aprendo una bottega presso Ponte Sisto, nella parrocchia di San Giovanni della Malva, assistito dall'allievo Giuseppe Rossi, che fu testimone alle sue nozze celebrate il 4 giugno 1734 con la romana Caterina Agata Silvestri; i due sposi andarono ad abitare "sotto la parrocchia di san Tomaso in Parione".¹⁰

Dopo un periodo di intenso studio accademico e di copie della statuaria classica, che gli causò una sorta di esaurimento e di temporanea inattività, secondo De Dominicis il giovane artista cominciò a produrre quadri "e le sue prime opere passate per mezzo di un rivenditore nelle mani di monsignor Ratta, auditore di Camera, meritavano

l'applauso di tutto il pubblico". Tale oscura figura, quasi considerata dalla letteratura un prodotto della fantasia del biografo napoletano, corrisponde effettivamente a monsignor Alessandro Ratta (Bologna 1708 – Roma? Post 1783), cappellano del papa, uditore dei Sacri Palazzi, uditore di Rota, ufficiale della S. Penitenzieria Apostolica, distintosi per un'ininterrotta e prestigiosa carriera curiale. La notizia fornita da De Dominicis appare quindi ancora una volta attendibile.¹¹ Un'importante aggiunta al catalogo giovanile del pittore, dovuta ad A. Negro, è lo stendardo carmelitano per la confraternita di Santa Maria del Carmine alle Tre Cannelle, la cui esecuzione è documentata al 1729-30, che denuncia chiaramente la matrice meridionale dell'autore (fig. 3).

Il bozzetto per *La Madonna del Carmelo porge lo scapolare a San Simone Stock*, caratterizzato da una pittura risentita, in un luminismo su cromatismi infuocati, ha un chiaro carattere solimenesco, anche nella tipologia delle figure (fig. 4). Il santo genuflesso, come ha evidenziato la Negro, ha rapporti formali con il San Bonaventura della pala di Santa Maria degli Angeli ad Aversa del Solimena, cui rimanda anche il profilo della Vergine.

Il Dio Padre e l'angelo con la croce sono invece una memoria delle figure di analogo soggetto dipinte da Conca nella *Gloria di santa Cecilia* in Santa Cecilia in Trastevere.¹²

Uno snodo centrale per l'affermazione e la crescita evolutiva di Giaquinto, fu la frequentazione della cerchia del cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740), definito da Francis Haskell "The most adventurous patron of the time".

Il prelado aveva attivato un patrocinio culturale a tutto campo, spaziando dalla pittura, alla scultura, dalle arti decorative, al teatro, alla musica. Suoi pittori preferiti erano Francesco Trevisani, Sebastiano Conca e Benedetto Luti, che avevano contribuito a far sollevare la scuola romana dalle secche stagnanti del marattismo.

Tramite Filippo Juvarra, architetto di fiducia dal cardinale, il pittore pugliese ottenne successivamente le importanti commissioni torinesi. La precoce frequentazione del porporato, che commissionò all'artista almeno quattro dipinti presenti nelle sue raccolte, fino al culmine dell'*Assunta* per il duomo di Rocca di Papa (1738), la pala più spettacolare del '700 romano, è ricordata sin dal 1729, quando Corrado realizzò una serie di dipinti perduti raffiguranti i *Supplizi di Sant'Agapito* per la cattedrale di Palestrina.

Nell'accademia ottoboniana Giaquinto ebbe modo di frequentare Conca e Trevisani, gli artisti che hanno impresso il segno più forte sul suo linguaggio romano, soprattutto a livello tecnico-espressivo, schiarendone il livello cromatico e favorendo il superamento del tenebrismo solimenesco.¹³

Se la sua qualifica di vero e proprio allievo del Conca, come riten-



Fig. 8. Corrado Giaquinto, *Madonna con Bambino, san Giuseppe e angeli* (1735 ca.). Londra, Sotheby's, 10 luglio 2008, lotto 232



Fig. 9. Corrado Giaquinto, *Messa di san Filippo Neri* (1730-33). Roma, Santa Maria del Carmelo alle Tre Cannelle



Fig. 10. Corrado Giaquinto, *Crocifissione* (1730). Mafra, Palacio Nacional



Fig. 11. Corrado Giaquinto, *Madonna con Bambino e S. Pietro d'Alcantara* (1732). Mafra, Palacio Nacional

gono alcuni studiosi, sembra eccessiva essendo Giaquinto un pittore già formato quando giunse a Roma a ventiquattro anni, la sua iniziale frequentazione di quella bottega è estremamente plausibile.

Il maestro gaetano era effettivamente figura di spicco della scuola romana dopo la morte del Maratta (1713), in competizione con la corrente marattesca espressa da Giuseppe Bartolomeo Chiari e dall'emergente Agostino Masucci, su un piano parallelo con l'ormai affermato Trevisani. Soprattutto era divenuto un riferimento per gli artisti di estrazione meridionale.

Certamente Giaquinto, che secondo Lanzi "si accostò al Conca per apprendere il colorito", sviluppò agli esordi un rapporto osmotico con questi, fatto anche di reciproci influssi, non solo per la comune formazione solimenesca, ma soprattutto per un'identità d'intenti basata su una revisione in senso arcadico della pittura romana, maturata in seno al circolo ottoboniano.

In ogni caso l'influsso del pittore di Gaeta è presente in buona parte della produzione giaquintese degli anni '30, sia nell'assunzione della solenne impaginazione delle pale d'altare, genere in cui Conca era maestro, che nelle figure prosperose e nel panneggiare mosso, con una fluidità del tratto di matrice rococò.

A riguardo, come ha notato M. di Macco, non è da trascurare quanto disse il pittore Ignazio Nepote, allievo di Conca, che definiva Giaquinto "condiscipolo".¹⁴

L'influsso di Trevisani interessa invece il colore e le modalità di tecnica pittorica. Il molfettese sviluppa nella sua pittura a partire dagli anni '30 trasparenze estranee al solimenesimo, adottando un chiarismo in linea con il rococò romano; assume sfumati e toni soffusi, sviluppa cromatismi smeraldini e una levigatezza pre-batoniana, chiaramente sotto il determinante influsso del veneziano, che di tali tonalismi era maestro.

Tuttavia Corrado porta alle estreme conseguenze questa lezione, cui non è estranea la conoscenza della pittura atmosferica di vedutisti-paesaggisti come van Bloemen, Manglard e Pannini, arricchendo mano a mano la sua tavolozza, in cromatismi raffinati sui toni dell'ambra, della giada e dell'avorio, trasparenze vetrine ed uno spettro cromatico che affianca tutte le tonalità del verde, rosso, blu, grigio e dell'ocra, con spericolati viraggi dal violetto, al rosato, al celestino.

Credo che non sia da trascurare in tal senso il gusto romano per gli oggetti esotici e le cineserie, come la giada e l'ambra, che dall'inizio del secondo quarto del secolo ebbe un rapido incremento.¹⁵

Oscillano tra meridionalità e nuove suggestioni romane numerosi dipinti, in particolare una serie di immagini della Madonna, transitate sul mercato antiquario o in collezioni private, che ben documentano una fase di studio, oscillanti per datazione tra la fine degli anni '20 e la metà degli anni '30 (figg. 5, 6, 7, 8).

Il San Filippo Neri

In questo preciso contesto evolutivo si inserisce il *San Filippo Neri*, principale oggetto del presente intervento, in una perfetta triangolazione tra la devozione filippina del cardinale Ottoboni - che aveva addirittura a sua disposizione delle stanze nell'Oratorio romano (A. Negro) -, l'influsso del Trevisani, pittore favorito del cardinale, e Giaquinto, che aveva dipinto per lo stesso committente una perduta piccola pala raffigurante *La Vergine con San Filippo Neri*.

Attribuito al molfettese da Anthony M. Clark, precursore degli studi sul '700 romano, fu esposto nel 1970 presso la Heim Gallery di Londra e pubblicato nel catalogo della mostra curato dall'illuminato direttore, Andrew Stanisluas Ciechanowiecki.

La composizione è tutta compressa in un intenso e spirituale ritratto del santo sul profilo destro, raffigurato a mezzo busto, rapito in una visione estatica. La figura è irradiata nella penombra di un ambiente chiuso da una luce laterale obliqua, in un luminismo lunare e opalescente che fa emergere parte del viso e della veste, lasciando il resto in ombra. San Filippo è rappresentato in vesti cerimoniali, a capo scoperto con piviale, sotto cui si intravede il camice bianco e l'amitto per coprire il collo.

Nel catalogo della galleria londinese il ritratto veniva messo in rapporto con la figura di un santo vescovo, presente sulla sinistra del dipinto raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino in gloria che appaiono a quattro santi* della collezione Mahon, che tuttavia ha una datazione più tarda, mentre il confronto è generico e si basa su una semplice analogia della posa. La presente tela assume infatti un carat-



Fig. 14. Corrado Giaquinto, *La Vergine presenta san Nicola alla Trinità* (1731-33). Londra, Sotheby's, 10 luglio 2014, lotto 219



Fig. 12. Corrado Giaquinto, *Decorazione della volta della navata* (1731-33). Roma, San Nicola dei Lorenesi



Fig. 13. Corrado Giaquinto, *Decorazione della cupola e abside* (1731-33). Roma, San Nicola dei Lorenesi



Fig. 15. Corrado Giaquinto, *La Temperanza* (1731-33). Roma, asta Babuino, 18 ottobre 2011, lotto 128



Fig. 16. Corrado Giaquinto, *La Temperanza* (1731-33). Roma, San Nicola dei Lorenesi

tere autonomo e indipendente, forse da riferire ad una commissione filippina.¹⁶

Come argomentavano P. Rosenberg e A. Brejon de Lavergnée, il ritratto ha fornito il modello per una più articolata composizione, in cui il fondatore dell'Oratorio è ripreso a tre quarti mentre celebra la messa, in preghiera presso un altare con a fianco un chierichetto. La *Messa di San Filippo Neri* è nota attraverso due versioni autografe e alcune copie, a partire dal prototipo conservato presso la Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste di Vienna, la bella replica dell'Oratorio di Santa Maria del Carmine alle Tre Cannelle a Roma (fig. 9), la copia di bottega del Musée du Hiéron a Paray le Monial e quella passata in asta da Christie's a Londra il 30 aprile 2010 (lotto 107). Una modesta copia presso la Biblioteca Comunale di Palo del Colle (Bari) è stata attribuita a Nicola Porta da M. G. Di Capua. Come giustamente sostiene A. Negro, la versione di Roma da lei rinvenuta, ma conseguentemente anche quella di Vienna, suggerisce una datazione abbastanza precoce nella produzione romana di Giaquinto, non distante dagli affreschi di San Nicola dei Lorenesi (1731).¹⁷

Tornando al dipinto in esame, esso si caratterizza per la leggerezza della pittura, fatta di raffinate trasparenze su tonalità olivastre, lo sfumato dei contorni del volto, cui si affianca una libertà di tocco, con grumi di colore a risalto sulla fronte e nella veste, ove segni rapidi a tratteggio fanno risaltare i riflessi luminosi del piviale di seta. Stilisticamente l'opera è un buon amalgama di cultura napoletana e romana, ove al retaggio del tenebrismo solimenesco, si affianca la forte impressione che Giaquinto dovette ricevere al confronto con la pittura di Trevisani, sia nel cromatismo che nello sfumato avvolgente. Si ritiene pertinente una datazione attorno al 1730-32, poco oltre i tre anni trascorsi dall'arrivo del pittore a Roma.

Dalla corte portoghese a quella sabauda

Nel 1730 Giaquinto ricevette da Padre José Maria de Fonseca d'Evora, rettore del convento francescano dell'Aracoeli, la commissione di una pala per Giovanni V di Portogallo destinata alla Basilica di Mafra, raffigurante la *Crocifissione con la Madonna, san Giovanni Evangelista e la Maddalena* (Mafra, Palacio Nacional) (fig. 10). Il dipinto, che è una campionatura di retaggi solimeneschi, conchiani e trevisaneschi, dimostra il prestigio raggiunto, figurando il pugliese tra gli artisti prescelti assieme ai massimi pittori romani del tempo, come Trevisani, Conca, Agostino Masucci e Pietro Bianchi, segno di un'affermazione ormai acquisita. Una conferma dell'apprezzamento ottenuto viene da un'ulteriore pala, *Madonna con Bambino e San Pietro d'Alcantara*, dipinta per il sovrano portoghese nel 1732, ove il processo di romanizzazione dell'artista dietro gli esempi delle pale

di Conca raggiunge un superiore punto di approdo (Mafra, Palacio Nacional) (fig. 11).¹⁸

Tuttavia l'incarico più importante ottenuto dall'artista emergente fu l'intera decorazione della chiesa romana di San Nicola dei Lorenesi, portata a compimento tra il 1731 e il 1733. Come pensa A. Negro, seguita da M. di Macco, forse l'artista aveva ottenuto la commissione tramite il cardinale Ottoboni, che era Protettore della Corona di Francia. Una coincidenza che non sembra casuale è che fosse stato chiamato proprio un artista barese a decorare una chiesa dedicata al massimo santo di Bari, forse perché c'erano legami tra l'istituzione francese e quelle baresi, nella comune devozione al vescovo di Myra. Comunque tale intervento - che impegnò l'artista a tutto campo: dagli affreschi della cupola, a quelli della tribuna, della volta nella navata e della controfacciata, compreso il disegno degli ornati, dei monocromi con cherubini e degli ignudi tra le finestre - fu un trionfo (figg. 12, 13). Lo riporta, oltre al Chracas, l'agente a Roma del Re di Sardegna, Giovan Battista d'Orengo, in una lettera del 6 giugno 1733: "Egli ha dato qui un pubblico saggio della sua virtù in una cupola che è riuscita di universalissimo applauso". In questo lavoro giovanile, ove è manifesta l'ibridazione culturale giaquintesa tra reminiscenze partenopee e assimilazione degli esiti decorativi del Barocco romano, dietro gli esempi di Cortona e Baciccio, decretò una svolta nella sua carriera, con la chiamata a Torino ad assolvere importanti incarichi per il tramite di Juvarra.¹⁹

Un bozzetto per la parte centrale della cupola, con la *Trinità*, è passato in asta da Sotheby's a Londra il 10 luglio 2014 (lotto 219) (fig. 14). Un bozzetto per la *Temperanza*, affrescata su uno dei pennacchi raffiguranti le quattro Virtù Cardinali, è passato invece in asta da Babuino a Roma il 18 ottobre 2011 (n. 128), come bottega di Giaquinto e senza coglierne la vera natura (figg. 15, 16). Esso si aggiunge ai due bozzetti per la *Prudenza* e la *Giustizia*, acquistati nel 1978-80 dalla Banca Cattolica di Molfetta. Pertinente a questo ciclo è anche un dipinto raffigurante uno *Schiavo con due mori*, ricomparso in asta da Sotheby's a New York il 30 gennaio 1998 (lotto 216, olio su tela, cm. 61 x 48,9) e riconosciuto nella sua autografia da I. Cioffi, ma ritenendolo uno studio per la chiesa della Santissima Trinità degli Spagnoli decorata nel 1748-50. Tale datazione è incompatibile con l'epoca dell'opera: si tratta infatti di un bozzetto per l'affresco della lunetta a destra del finestrone nella controfacciata della chiesa lorenesi (figg. 17, 18).²⁰

Per il soggiorno sabauda di Giaquinto sono fondamentali gli illuminanti studi di M. di Macco, con pertinenti riferimenti anche alla cultura figurativa dell'autore. Tra le opere realizzate nel primo soggiorno sabauda del 1733, durato circa sei mesi, oltre all'aggiunta della *Madonna della Lettera di Messina* nella pala di Conca raffigurante



Fig. 17. Corrado Giaquinto, *Schiavo con due mori* (1731-33). New York, Sotheby's, 30 gennaio 1998, lotto 216



Fig. 18. Corrado Giaquinto, *Schiavo con due mori* (1731-33). Roma, San Nicola dei Lorenesi



Fig. 19. Corrado Giaquinto, *Ratto di Europa* (1733). Milwaukee, Milwaukee Art Museum (Wisconsin, Usa)



Fig. 20. Corrado Giaquinto, *Galatea* (1733). Milwaukee, Milwaukee Art Museum (Wisconsin, Usa)

San Giovanni Nepomuceno (Torino, Chiesa di San Filippo) e un primo intervento nella Villa della Regina, l'artista offrì al re una coppia di dipinti a soggetto mitologico, per i quali ricevette un cospicuo donativo di 600 lire: "Giove e Europa" e "Galatea con tritoni e le Ninfe...con molte figure mezzane". Credo che queste opere perdute possano identificarsi con due dipinti in *pendant* raffiguranti il *Ratto di Europa* e il *Trionfo di Galatea*, erroneamente datati al 1752, che, dopo essere transitati presso la galleria Gasparri di Roma, furono donati nel 1970 da Mr. e Mrs. Myron Laskin al Milwaukee Art Center (Milwaukee, USA, Wisconsin, olio su tela, cm. 85 x 123) (figg. 19, 20). I forti caratteri conchiani e la scioltezza del panneggiare in un continuo sulla curva sinuosa, li rendono perfettamente compatibili con una datazione ai primi anni '30. Peraltro della Galatea sono note numerose copie di bottega, mentre una copia dell'Europa è in una collezione privata torinese, a dimostrazione del loro prestigio.

Nello stesso momento, come indicano le caratteristiche stilistiche e il collegamento con l'affresco distrutto della Villa della Regina raffigurante i *Quattro Elementi*, si collocano due quadri confluiti nel



Fig. 21. Corrado Giaquinto, *Autunno* (1733 ca.). Washington, National Gallery of Art

2001 presso la National Gallery di Washington (donazione Rizik), raffiguranti l'*Autunno* e l'*Inverno* (figg. 21, 22). Essi facevano originariamente parte di una serie illustrativa delle "quattro stagioni", proveniente dalla collezione dei conti d'Arthois a Parigi, prima di essere esposti in mostra a Birmingham (Alabama) nel 1931 ed in varie altre mostre americane fino al 1941. La serie potrebbe identificarsi con "Altri quattro pezzi per traverso misura di Sassoferrato rappresentanti le Quattro Stagioni opera del Corado con cornice modello di Salvator Rosa dorate", presenti nell'inventario del cardinale Giocchino Besozzi del 1755. Un culmine della prima fase evolutiva del pittore è rappresentato emblematicamente dalle *Storie di Enea* dipinte attorno al 1735 per la Villa della Regina a Torino, con i sei sovrapporta oggi al Palazzo del Quirinale e due soprafinestre rimaste *in situ*, ove il carattere melodrammatico e teatrale delle impaginazioni si accompagna ad un'eccelsa qualità tecnica, mostrando come l'artista, dopo aver tratto linfa vitale dall'esempio dei suoi modelli romani li abbia ormai superati, pubblicando le prove più emblematiche della cultura arcadica del tempo.²¹

Alla fine del decennio le forme giaquintesche si irrigidiscono, le figure si allungano e inizia a manifestarsi una sensibilità verso il tratto rettilineo e la linea spezzata, che caratterizzerà tutte le opere degli anni '40. Di tale cambiamento espressivo è sentore la pala di Rocca di Papa, pagata dal cardinale Ottoboni il 31 dicembre 1638 con il suo bozzetto di quattro palmi, identificabile con quello descritto nell'inventario ereditario del cardinale del 1743. Quest'ultimo coincide molto probabilmente con lo splendido modello presentato in asta da Sotheby's a New York il 31 gennaio 2013 (figg. 23, 24).²²

Un'ulteriore svolta, impressa dal rinnovato contatto diretto con la pittura di Luca Giordano, interessa il periodo spagnolo (1753-1762),



Fig. 22. Corrado Giaquinto, *Inverno* (1733 ca.). Washington, National Gallery of Art



Fig. 23. Corrado Giaquinto, *Assunzione della Vergine* (1738). Rocca di Papa, Duomo

quando il linguaggio giaquintesco approda ad una semplificazione formale e ad un segno spezzettato, il tutto sublimato da una pittura di tocco e di colore. È soprattutto questo il “Giordano trasposto in rococò” che meglio si attaglia alla definizione di R. Longhi, che eserciterà un influsso determinante sulla pittura spagnola e un’impressione indelebile sul giovane Francisco Goya. L’ultimo soggiorno napoletano, ove Corrado è ancora vicino all’anziano Conca e al suo estimatore Luigi Vanvitelli, segna una ripresa classicista, in linea con i tempi, mostrando nell’*Allegoria della Fortezza e della Vigilanza* del 1763 (Caserta, Palazzo Reale) evidenti punti di tangenza con Pompeo Batoni.²³

Francesco Petrucci



Fig. 22. Corrado Giaquinto, *Assunzione della Vergine* (1738). New York, Sotheby’s, 31 gennaio 2012, lotto 76

Note

- ¹ Su Giaquinto, con ulteriore vasta bibliografia, cfr. B. De Dominicis, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, III, Napoli 1744, pp. 722-723, ediz. commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli 2008, II, tomo 3, *Notizie dei discepoli del Solimena*, con note di D. Campanelli, pp. 1367-1375; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1789, ediz. Bassano 1809, II, pp. 247-248; M. Volpi, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 in Italia*, in "Bollettino d'Arte", LXIII, 1958, 3, pp. 263-282; M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma 1958; *Atti Convegno di Studi su Corrado Giaquinto. Molfetta 3-5 gennaio 1969*, Molfetta 1971; P. Amato (a cura di), *Corrado Giaquinto (1703-1766). Atti del II Convegno Internazionale di Studi*, Molfetta 19-20 dicembre 1981, Molfetta 1985; *Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa*, catalogo della mostra, Bari 1993; C. Strinati, *Tutto finisce bene*, in *Giaquinto. Capolavori...*, 1993, pp. 13-32; E. Gabrielli, *Vita e opere di Corrado Giaquinto*, in *Giaquinto. Capolavori...*, 1993, pp. 33-66; M. G. Di Capua, *Conradus Giaquintus Melphicti Pictor*, in *Giaquinto. Capolavori...*, 1993, pp. 67-102; I. Cioffi, *Giaquinto Corrado*, in "The Dictionary of Art", 12, London 1996, pp. 586-590; S. A. Meyer, *Giaquinto, Corrado*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", LIV, Roma 2000, pp. 562-567; P. Amato, *Corrado Giaquinto "noto per il suo valore nella pittura" (Molfetta 1703 - Napoli 1766). Catalogo ragionato dei dipinti molfettesi*, Roma 2002; *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*, catalogo della mostra, a cura di M. Scolaro (Cesena), Bologna 2005; C. Gelao, *Corrado Giaquinto (o 'dell'autocitazionismo') e la Puglia*, in *Corrado Giaquinto...*, 2005, pp. 17-40; M. di Macco, *Corrado Giaquinto a Torino*, in *Corrado Giaquinto...*, 2005, pp. 53-62; N. Spinosa, *Corrado Giaquinto in Italia: da Molfetta a Napoli, dagli inizi alla fine*, in *Corrado Giaquinto...*, 2005, pp. 95-113; *Corrado Giaquinto y España*, a cura di A. E. Pérez Sánchez, Madrid 2006; E. Gabrielli, in "Allgemeines Künstler-Lexikon", 53, 2007, pp. 257-261; M. di Macco, *Corrado Giaquinto a Villa della Regina*, in *Juvarra a Villa della Regina: le storie di Enea di Corrado Giaquinto*, catalogo della mostra, a cura di C. Mossetti, P. Traversi, Torino, Villa della Regina, Torino 2008, pp. 71-82; P. Amato, *Corrado Giaquinto e i pittori Porta*, Roma 2011
- ² Cfr. P. Amato, G. Bellifemine, *Pittori molfettesi del XVII-XVIII secolo*, Molfetta 1969, *Documenti*; P. Amato, 2002, pp. 139-140; id., 2011, p. 30. Per l'atto di battesimo di Giaquinto cfr. L. Serra, *L'anno di nascita di Corrado Giaquinto*, in "Rassegna Marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica", V, 1927, 4, p. 207; P. Amato, G. Bellifemine, 1969, *Documenti* (con riproduzione atto originale). Per i riferimenti a padre Jachini cfr. L. G. Esposito, *Volti e risvolti d'una presenza domenicana in Puglia. Il convento di Molfetta*, in *La parrocchia di S. Domenico tra storia e cultura*, "Quaderni della Biblioteca Centro Culturale Auditorium", 5, Molfetta 1990, pp. 9-10; C. Galao, 2005, pp. 17-18; D. Campanelli, in B. De Dominicis, 2008, p. 1368, nota 532
- ³ Su de Matteis cfr. L. Pistilli, *Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Farnham 2013
- ⁴ Tale cronologia è documentata da P. Amato, 1976, doc. VII, pp. 246-247; id., 2002, pp. 136-137
- ⁵ Per il dibattito attorno al solimenismo di Giaquinto cfr. A. De Rinaldis, *Corrado Giaquinto*, in *Enciclopedia Italiana*, XVI, Roma 1932, pp. 943-944; id., *L'arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna 1948, pp. 170-171, 227-228; F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 150-151; P. Amato, G. Bellifemine, 1969, pp. 47-50; F. Bologna, *Solimena al Palazzo Reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, in "Prospettiva", 16, 1979, pp. 62-63; N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, 2 voll., Napoli 1986-1987, *ad indicem*; E. Gabrielli, 1993, pp. 35, 36, 53-54 nota 22, 56 nota 43; M. A. Pavone, *Dall'allievo al maestro: aggiunte a Giaquinto e Solimena*, in "Kronos", 4, 2002, pp. 49-64; N. Spinosa, 2005, pp. 102-106. Sembra che una fonte romana di riferimento per De Dominicis fosse il pittore Onofrio Avelino, altro allievo del Solimena attivo a Roma dalla fine del secondo decennio del '700, fino alla morte nel 1741 (cfr. D. Campanelli, in B. De Dominicis, 2008, p. 1372, nota 540)
- ⁶ Cfr. C. N. Cochin, *Voyage d'Italie ou recueil des notes sur les ouvrages de Peinture et de Sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris 1758, pp. 27-28. Sulla personalità di De Dominicis cfr. F. Sricchia Santoro, *Introduzione*, in B. De Dominicis, *Vite de' Pittori...*, 2008, pp. IX-XLI
- ⁷ La *Visitazione* era ricomparsa precedentemente in asta da Christie's a Londra il 23 luglio 1965, lotto 63, con provenienza dalla collezione Yolanda de La Rosa (Londra, Witt Library, Courtauld Institute). Sulla tela cfr. F. Bologna, 1979, pp. 62-63, figg. 19-22 (anche in riferimento ad ulteriori derivazioni dal modello solimenesco da parte di altri pittori napoletani); N. Spinosa, 1987, II, p. 148; id., 2005, pp. 103-104. Bologna ha inoltre pubblicato come Giaquinto una serie di tre dipinti raffiguranti "I Continenti", di cui l'*Europa* firmata per esteso dall'artista, desunti da modelli del Solimena (1979, pp. 61-62, figg. 13-15). L'insigne studioso ha riferito per motivi stilistici a Giaquinto anche un *San Michele Arcangelo* della Pinacoteca Vaticana, derivato da un dipinto del maestro databile attorno al 1713 recentemente ricomparso in asta (Milano, Sotheby's, 14 giugno 2011, n. 51. Cfr. F. Bologna, 1958; id., 1979; N. Spinosa, 1987, II, n. 244; K. Fiorentino, in *Corrado Giaquinto y España*, 2006, n. 14). Non è invece attualmente verificabile l'appartenenza a Giaquinto della solimenesca *Allegoria della Chiesa*, già a Roma collezione Villafalletto, copia da una delle virtù affrescate da Solimena sulla volta della sagrestia di San Paolo Maggiore a Napoli (M. d'Orsi, 1958, fig. 155; F. Bologna, 1979; N. Spinosa, 1987, II, p. 148). Problematica è anche la paternità giaquintesca dell'*Ecce Homo* in collezione privata reso noto da M. A. Pavone (2002, fig. 1)
- ⁸ Cfr. F. Bologna, 1958, p. 151. Per il riferimento ai ritratti del Solimena cfr. B. De Dominicis, 2008, p. 1155
- ⁹ Cfr. P. Amato, G. Bellifemine, *Pittori molfettesi del XVII-XVIII secolo*, Molfetta 1969, *Documenti*; P. Amato, 2002, p. 24, p. 140

- ¹⁰ Cfr. P. Amato, 1976, pp. 246-247; id., 2002, pp. 136-138
- ¹¹ Su monsignor Ratta cfr. C. De Dominicis, *Chi era chi? Uffici, cariche ed ufficiali della Roma pontificia*, vol. VI (anni 1716-1718), Roma 2011, p. 262; fondIT-ASCA/PE-Monasterium.net, *web-site*
- ¹² Cfr. A. Negro, *Uno stendardo carmelitano per gli inizi a Roma del Giaquinto*, in "Paragone", XLIII, 36, 513, novembre 1992, pp. 50-56. Il bozzetto è passato in asta da Sotheby's a New York il 27 gennaio 2006, n. 308
- ¹³ Su Ottoboni, con ulteriore bibliografia, cfr. F. Haskell, *Patrons and Painters. A study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, Oxford 1963, *ad indicem*; A. Negro, *Benedetto XIII e il Cardinal Ottoboni: quadri e devozione filippina fra riti sacri e mondani*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo mostra, Roma 1995, pp. 278-295; E. J. Olszewski, *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004. Hanno particolarmente posto l'accento sui rapporti del cardinale con Giaquinto P. Amato, 2002, pp. 14, 21-23; M. di Macco, 2008, pp. 71-73. Per le tele di Palestrina cfr. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia 1851, LI, p. 28
- ¹⁴ Cfr. *Il pregiudizio smascherato*, 1770, p. 12; M. di Macco, 2008, pp. 74-75. Su Conca è ancora fondamentale *Sebastiano Conca (1680-1764)*, catalogo della mostra, Gaeta 1981. Definiscono Giaquinto allievo di Conca M. Moschini, *Giaquinto artista rappresentativo della pittura barocca tarda a Roma*, in "L'Arte", XXVII, 1924, pp. 104-123 (pp. 107-108); M. Volpi, 1958, 3, pp. 266-267; M. d'Orsi, 1958, pp. 9-10, 23-24; S. Adine Meyer, in DBI, 2000
- ¹⁵ Su Trevisani cfr. R. Di Federico, *Francesco Trevisani. Eighteenth century painter in Rome. A catalogue Raisonné*, Washington 1977; K. Wolfe, *Francesco Trevisani/ Autoritratto*, in "Quaderni del Barocco", 9, Ariccia 2010
- ¹⁶ Sul quadro Mahon cfr. G. Finaldi, in *Discovering the Italian Baroque. The Denis Mahon Collection*, catalogo della mostra, a cura di G. Finaldi, M. Kitson, Londra, The National Gallery, London 1997, pp. 74-75, n. 27
- ¹⁷ Cfr. P. Rosenberg, A. Brejon de Lavergnée, *Corrado Giaquinto et la France*, in *Corrado Giaquinto, Atti...*, 1985, p. 84, n. 18, fig. 21; A. Negro, 1992, pp. 53-54, tav. 48; M. G. Di Capua, 1993, p. 79, fig. 23
- ¹⁸ Cfr. C. Strinati, in *A pintura em Portugal ao tempo de D. Joao V - 1706-1750. "Joanni V Magnifico"*, catalogo della mostra, Lisboa, Galeria de Pintura do Rei D. Luis, Lisboa 1994, n. 57, pp. 386-387; A. Lo Bianco, in *A pintura em Portugal...*, 1994, n. 58, pp. 388-390. Un bozzetto della *Crocifissione* è passato in asta da Dorotheum a Vienna il 9 aprile 2014 n. 749 come scuola napoletana
- ¹⁹ Sulla decorazione di San Nicola dei Lorenesi cfr. P. Violette, *Les travaux de Corrado Giaquinto dans l'église Saint-Nicolas-des-Lorrains à Rome*, in *Corrado Giaquinto (1703-1766). Atti...*, 1985, pp. 113-117; H. Claude, S. e H. Collin, C. Kevers-Pascalis, *Saint-Nicolas-des-Lorrains à Rome. Chronique d'une renaissance*, Vaux 2009
- ²⁰ Sui due bozzetti cfr. P. Amato, 2002, pp. 98-101
- ²¹ Sui due dipinti perduti cfr. A. Baudi di Vesme, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo. Schede Vesme*, Torino 1966, II, p. 528; M. di Macco, 2005, p. 58 nota 11; id., 2008, p. 73. Sul *Trionfo di Galatea* cfr. L. Di Giacomo, in Bari 1993, p. 208. Sulle due tele citate cfr. M. d'Orsi, *Prospetto di relazione dello stesso Prof. M. d'Orsi*, in *Atti Convegno di Studi...*, 1971, p. 104, figg. 53, 54; G. Sestieri, *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, I, 1994, p. 86, II, fig. 494. Sulla serie delle Stagioni cfr. NGA Washington, *website*, January 2004. Sulla serie delle *Storie di Enea* vedi, ad ultimo, *Juvarra a Villa della Regina...*, 2008. Sul cardinale Besozzi e il riferimento inventariale citato cfr. M. B. Guerrieri Borsoi, *La collezione del cardinale Gioacchino Besozzi ereditata dalla chiesa di S. Croce in Gerusalemme a Roma*, in *Artisti e mecenati: dipinti, sculture, e carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, "Studi sul Settecento Romano", Roma 1996, pp. 59-96
- ²² Il pagamento citato è pubblicato da A. Negro, 1995, p. 295, nota 85. Per la voce inventariale cfr. E. J. Olszewski, 2004, p. 94. Per il modello cfr. F. Petrucci, *Pittura romana del Settecento: una ricognizione delle principali tendenze e degli artisti*, in *Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte*, catalogo della mostra, a cura di F. Petrucci, Cavallino di Lecce, Palazzo Castromediano, Roma 2013, p. 30, nota 12, fig. 18
- ²³ Per il riferimento citato cfr. R. Longhi, *il Goya romano e la 'cultura di via Condotti'*, in "Paragone", 5, 1954, 53, pp. 29-39. Sul periodo spagnolo vedi l'ottimo catalogo *Corrado Giaquinto y España*, 2006, sicuramente la migliore mostra dedicata al pittore. Per il periodo finale napoletano cfr. N. Spinosa, in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra, Napoli 1979, I, pp. 300-302; id., 1986-1987; id., 2005; *Vanvitelli segreto. I suoi pittori tra Conca e Giaquinto, la "Cathedra Petri"*, catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, a cura di V. De Martini, F. Petrucci, Roma 2014