

A detailed marble sculpture of a woman, likely a figure from the 18th century, shown from the chest up. She has an elaborate hairstyle with curls and a large, decorative headpiece. Her face is serene, with soft features. She wears a necklace of pearls and a large, flowing dress with intricate folds and a decorative brooch at the waist. The sculpture is set against a dark, neutral background.

Francesco Freddolini

GIOVANNI BARATTA

1670-1747

SCULTURA E INDUSTRIA DEL MARMO
TRA LA TOSCANA E LE CORTI D'EUROPA

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER



l e r m A r t e
d o c u m e n t i

8



FRANCESCO FREDDOLINI

GIOVANNI BARATTA
1670-1747

SCULTURA E INDUSTRIA DEL MARMO
TRA LA TOSCANA E LE CORTI D'EUROPA

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

FRANCESCO FREDDOLINI

Giovanni Baratta 1670-1747
*Scultura e industria del marmo
tra la Toscana e le corti d'Europa*

© Copyright 2013 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 19 - 00193 Roma
<http://www.lerma.it>

Progetto grafico:
Annalisa Raho

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

In copertina:
Giovanni Baratta, *La Ricchezza*,
Los Angeles County Museum of Art

A pagina 2:
Giovanni Baratta, *San Giovanni Crisostomo*,
Venaria Reale, Chiesa di Sant'Uberto alla Venaria Reale

Freddolini, Francesco

Giovanni Baratta, 1670-1747 : Scultura e industria del marmo
tra la Toscana e le corti d'Europa / Francesco Freddolini. - Roma
: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2013. - 358 p. : ill. ; 24 cm. -
(LermArte ; 10)

ISBN 978-88-8265-925-7

CDD 21. 730.92

1. Baratta, Giovanni

La realizzazione del volume è stata possibile grazie
all'Associazione Amici dell'Accademia
di Belle Arti di Carrara.



*Ad Annalisa,
sine qua non*



INDICE

<i>Prefazione</i>	pag. 9
<i>Abbreviazioni</i>	» 11
<i>Introduzione</i>	» 13
<i>Albero genealogico della famiglia Baratta</i>	» 24
Capitolo I – Gli anni della formazione tra Carrara, Firenze e Roma	
I. 1 – <i>La tradizione di famiglia e la bottega di Giovanni Battista Foggini</i>	» 25
I. 2 – <i>Gli anni romani</i>	» 31
Capitolo II – Firenze: la corte medicea, lo stucco e il marmo	
II. 1 – <i>La bottega alla Zecca Vecchia e il rapporto con la famiglia Guerrini</i>	» 43
II. 2 – <i>Giovanni Baratta e lo stucco: commissioni ecclesiastiche e decorazione per i palazzi dell'aristocrazia</i>	» 52
II. 3 – <i>La corte del Gran Principe: dalla Toscana alle aperture genovesi</i>	» 59
Capitolo III – Verso l'Europa: Firenze e la committenza internazionale	
III. 1 – <i>Firenze e il mercato europeo della scultura</i>	» 71
III. 2 – <i>Scultura, decorazione e diplomazia: al servizio di Federico IV di Danimarca</i>	» 78
Capitolo IV – Scultore per le corti al fianco di Filippo Juvarra	
IV. 1 – <i>Da Carrara a Torino: scultore di corte per Madama Reale</i>	» 93
IV. 2 – <i>Il rapporto con Filippo Juvarra da Torino alla Spagna</i>	» 99
Capitolo V – Scultura e industria del marmo	
V. 1 – <i>Lo studio al Baluardo</i>	» 111
V. 2 – <i>Epilogo: l'influenza dello studio, la scuola di scultura e l'Accademia</i>	» 126
Appendice.....	» 131
Catalogo	» 135
Bibliografia.....	» 325
Indice dei nomi.....	» 347
Referenze fotografiche.....	» 356



PREFAZIONE

Questo volume nasce dalle ricerche condotte nell'ambito della Scuola di dottorato in storia delle arti visive dell'Università di Pisa, sotto la guida di Cinzia Sicca, che ha seguito il mio lavoro fin dagli inizi, mi ha ispirato, incoraggiato e mi ha insegnato a porre domande sempre nuove agli argomenti della ricerca. A lei va il mio maggiore tributo di riconoscenza. Gail Feigenbaum, con la quale ho avuto il privilegio di lavorare per lungo tempo, mi ha insegnato più di quanto immagini. Grazie a lei ho compreso l'importanza di guardare ben oltre ciò che avevo scritto nelle prime versioni del manoscritto. Andrea Bacchi ha sostenuto il mio interesse per Giovanni Baratta ancor prima che queste ricerche divenissero una monografia, e per anni ha condiviso con me materiali della ricerca e, soprattutto, idee. Mina Gregori ha creduto nel progetto di questo volume fin dall'inizio e dopo avermi accolto alla Fondazione Longhi ha stabilito una fondamentale *liaison* con l'Associazione Amici dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, ed in particolare con la presidentessa, Lina Sicari. Questo libro è divenuto reale grazie alla lungimiranza e all'impegno di Lina Sicari, ed al mecenatismo dell'Associazione. Un ringraziamento particolare va inoltre all'avvocato Mario Baratta, per il fondamentale supporto.

Gli anonimi lettori che hanno valutato e commentato il manoscritto per «L'Erma» di Bretschneider hanno fornito preziosi consigli. Varie versioni del manoscritto sono state lette da Cinzia Sicca, Andrea Bacchi, Giancarlo Gentilini e, da ultimo, da Anne-Lise Desmas. Ogni volta il mio lavoro è stato reso migliore dalle numerose idee condivise con estrema generosità.

Come sempre accade, durante il lungo processo di ricerca, ed in seguito di scrittura, ho contratto molti debiti intellettuali. In particolare desidero ricordare i consigli, l'aiuto e la conversazione con Adriano Aymonino, Malcolm Baker, Rita Balleri, Mario Bevilacqua, Olivier Bonfait, Peter Bonfitto, Antonia Boström, Amy Buono, Tiziana Caserta, Marco Collareta, Jeffrey Collins, Sylvain Cordier, Anne-Lise Desmas, Giuseppe Di Negro, Piero Donati, Fausta Franchini Guelfi, Andrea Fusani, Barbara Gaehtgens, Thomas Gaehtgens, Cristiano Giometti, Matteo Giunti, Franzvolker Greifenhagen, Joseph Imorde, Anne Helmreich, Catherine Hess, Hugh Honour, Peter Kerber, Thomas Kirchner, Volker Krahn, Peter Kristiansen, Corrado Lattanzi, Maria Teresa Lazzarini, Alison Luchs, Patrice Marandel, Francesco Martelli, Mark McDonald, Michael Merinan, Carlo Milano, Jennifer Montagu, Barbara Nepote, Kristoffer Neville, Franca Palagi, Carole Paul, Walter Padovani, Nicholas Penny, Antonio Pinelli, Yvonne Petry, Anna Raho, Barbara Reul, Alessandro Rinaldi, Claudio Rocca, Randal Rogers, Alexa Sekyra, Joaneath Spicer, Lucia Tomasi Tongiorgi, William Tronzo, Mara Visonà, Giles Waterfield, Robert Williams, John Winter, Dimitrios Zikos. Le mie ricerche sono state facilitate dalla famiglia Cucchiari, che mi ha accolto nella villa di Giovanni Baratta, da padre Lorenzo Moretti, dal personale degli archivi di stato di Firenze, Lucca, Massa, Modena, Roma, Torino, del Kunsthistorisches Institut in Florenz, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, della British Library, della Biblioteca di Storia delle Arti dell'Università di Pisa, della biblioteca del Getty Research Institute e, nelle ultime, cruciali fasi della scrittura, della Archer Library, University of Regina e della Luther College Library.

Nonostante fossimo separati dall'Oceano Atlantico, Elena Montani e Dario Scianetti a «L'Erma» di Bretschneider hanno guidato con grande professionalità e sensibilità le fasi della produzione di questo volume, scritto tra Italia, Stati Uniti e Canada. Luigi Biagini ha condotto una esemplare campagna fotografica, interpretando con sottile acume le indicazioni fornite da lontano.

Le ricerche e la scrittura non sarebbero state possibili senza il generoso supporto di istituzioni italiane ed internazionali, alle quali va il mio ringraziamento. I viaggi in Danimarca ed Inghilterra sono stati finanziati dalla Regione Toscana e dalla Burlington Magazine Foundation, che mi ha offerto il Francis Haskell Memorial Grant. Grazie ad una predoctoral fellowship della Henry Huntington Library, San Marino, California ho potuto

to lavorare sulle carte del duca di Chandos e, nel 2008-2009, la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi mi ha permesso di continuare il mio lavoro su Giovanni Baratta. Un lungo soggiorno al Getty Research Institute, reso possibile da una postdoctoral fellowship, mi ha offerto l'opportunità di lavorare in un contesto semplicemente perfetto per la ricerca e la scrittura. Da ultimo, durante le delicate fasi finali del lavoro, ho trovato un ambiente ideale, ed un supporto essenziale presso la mia istituzione, Luther College, University of Regina.

Questo libro è dedicato a mia moglie Annalisa. Senza di lei non avrei mai scritto le pagine che seguono.

Luther College, University of Regina, Marzo 2013

ABBREVIAZIONI

AAF: Archivio Arcivescovile di Firenze
AAL: Archivio Arcivescovile di Lucca
ACC: Archivio della Certosa di Calci (Pisa)
ACS: Archivio Capitolare di Sarzana
ACSF: Archivio della Chiesa di San Ferdinando, Livorno
ADGG: Archivio Durazzo Giustiniani, Genova
AOSV: Archivio dell'Opera di Santa Verdiana, Castelfiorentino (Firenze)
APC: Archivio Parrocchiale di Carrara
APSR: Archivio Parrocchiale di San Remigio, Fosdinovo (Massa Carrara)
ASABAC: Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Carrara
ASAL: Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma
ASCB: Archivio Storico del Comune di Bientina (Pisa)
ASCM: Archivio Storico del Comune di Montefalco (Perugia)
ASCS: Archivio Storico del Comune di Sarzana (La Spezia)
ASFi: Archivio di Stato di Firenze
ASGe: Archivio di Stato di Genova
ASLi: Archivio di Stato di Livorno
ASLu: Archivio di Stato di Lucca
ASMo: Archivio di Stato di Modena
ASMs: Archivio di Stato di Massa
ASMSP: Archivio di Santa Maria della Steccata, Parma
ASPi: Archivio di Stato di Pisa
ASPt: Archivio di Stato di Pistoia
ASRm: Archivio di Stato di Roma
ASTo: Archivio di Stato di Torino
ASVR: Archivio Storico del Vicariato di Roma
BAL: Biblioteca da Ajuda, Lisbona
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana
BEM: Biblioteca Estense, Modena
BL: British Library, Londra
BLL: Biblioteca Labronica, Livorno
BMLF: Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze
BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BNL: Biblioteca Nacional de Lisboa
BRT: Biblioteca Reale di Torino
CUA: Cambridge University Archives
HL: The Huntington Library, San Marino, CA
PRO: Public Record Office, Londra
RAC: Rigsarkivet, Copenhagen
SNS: Scuola Normale Superiore di Pisa

CRITERI DI TRASCRIZIONE

Nella trascrizione dei documenti si è scelto di rispettare l'ortografia originale, evitando di normalizzare la punteggiatura e le lettere maiuscole e minuscole. Per integrare le parole abbreviate si è utilizzato il carattere corsivo al fine di rendere sempre riconoscibile ogni intervento.

Sono stati inoltre utilizzati i seguenti segni diacritici:

[] Integrazione di lacune per guasti del manoscritto.

[?] Segnalazione di un termine di incerta interpretazione.

[...] *Omissis*.

*** Parola mancante nel manoscritto

Le lettere e le parole depennate nella trascrizione lo sono anche nel manoscritto

Non sono mai state sciolte le formule Sig.r e S.r, per indicare la parola "Signore", né "Gio." per il nome "Giovanni".



INTRODUZIONE

*Or che sia la cava, che i Carrarini anno de' marmi, che gl'inviti,
e sproni a lavorarli, o che sia il genio innato, che ve gl'inclini,
molti, e molto bravi artefici usciti sono in varj tempi di que' paesi,
che v'an renduto immortale il nome loro¹.*

Il 5 agosto del 1736, probabilmente in occasione di una pausa durante gli intensi lavori per l'arredo scultoreo e architettonico della facciata del Palazzo de La Granja de San Ildefonso, commissionato da Filippo V di Borbone, Giovanni Baratta dovette sedersi per riflettere sulla lunga carriera che lo aveva portato dalla Toscana a Torino, e alle corti dei sovrani d'Europa. Lo sguardo sulla propria attività, che in sé conteneva anche il bilancio di una vita, era motivato dalla richiesta da parte di Francesco Maria Niccolò Gabburri di inviargli un'autobiografia come traccia per la *Vita* che intendeva dedicargli. La lettera elencava solo poche commissioni, escludendo i capolavori giovanili in stucco per l'aristocrazia fiorentina, e puntando invece sulle imprese monumentali per Livorno, Genova, Torino e l'Europa². Queste erano, secondo le parole dello stesso Baratta, le “cose rimarchevoli”³ che gli avevano garantito una reputazione europea ed il titolo di conte palatino, ottenuto nel 1731⁴.

Nel corso della propria carriera Giovanni Baratta aveva compreso le potenzialità che derivavano dall'irradiarsi verso più centri da un'unica grande bottega a Carrara, vicino alle cave di marmo. Questa fu l'acuta intuizione che lo fece emergere tra gli scultori contemporanei e soprattutto che gli permise di allargare i suoi orizzonti al di fuori della corte fiorentina, che sul lungo termine non sarebbe stata in grado di procurare commissioni per tutta la famiglia gravitante attorno al grande studio carrarese.

La storia economica e materiale della bottega di Giovanni Baratta, i legami con il mercato del marmo e l'ascesa sociale che condusse lo scultore al titolo nobilitare di conte palatino sono stati oggetto di precedenti indagini confluite in un volume autonomo⁵. Il presente lavoro mira invece ad una analisi comprensiva della carriera dello scultore, ricomponendo qui per la prima volta il catalogo delle opere e ponendo domande differenti. In quale modo, e per quali motivi, la carriera e la produzione artistica di Giovanni Baratta subirono un'evoluzione nel corso del tempo? Come cambiò il rapporto dello scultore con i materiali, la scala e la tipologia delle opere che caratterizzarono la produzione della bottega nel corso di oltre quattro decenni di attività? Come influì questa evoluzione sul successo dell'artista, in relazione ai diversi obiettivi, alle ambizioni, ed alle occasioni che si presentarono durante la sua lunga e policentrica carriera? Quale fu il rapporto di Giovanni Baratta con la cultura artistica della corte granducale, e quale fu l'impatto della tradizione fiorentina sulla sua carriera? Quali furono i rapporti con i committenti e le circostanze di un percorso che, negli anni maturi, condusse lo scultore ad inviare opere verso diversi centri, dall'Europa continentale, al Piemonte, alla Spagna? Cercare risposte a queste domande significa riflettere su quali sono i parametri per articolare il giudizio storico sulla posizione ed il contributo di Giovanni Baratta nell'ambito della scultura del primo Settecento.

La natura delle commissioni con le quali l'artista si cimentò subì un cambiamento progressivo ma radicale nel corso della sua lunga carriera: se l'agone artistico fiorentino ed il sofisticato mondo dei cortigiani medicei spinse Giovanni Baratta a creare alcuni tra i capolavori assoluti della decorazione a stucco italiana di primo Settecento e a sperimentare con ardite soluzioni formali e soggetti raffinati, in seguito, durante gli anni maturi, le monumentali figure allegoriche per le facciate dei palazzi, la grande decorazione architettonica ed il mercato del marmo ebbero un ruolo sempre maggiore nel costruire la reputazione e la fortuna economico-sociale dello scultore e della sua famiglia.

In un importante saggio sulle terracotte di Giovanni Baratta, denso di idee e scoperte, Andrea Bacchi ha acutamente segnalato come un paragone tra le opere giovanili e la più matura attività dello scultore possa essere in molti casi sintetizzato nell'opposizione tra “qualità e industria”⁶. Le categorie, di ascendenza longhiana⁷, mettono ben in luce come l'attività alla corte fiorentina avesse stimolato la creatività dello scultore negli anni giovanili, cui si contrappose un mestiere ben rodato, ma anche una minor inventiva nella fase tarda della carriera. È innegabile che la qualità degli stucchi per i Marucelli (cat. 20; fig. 1), eseguiti entro il primo decennio del Settecento, non tornerà più nella produzione dello scultore, ed allo stesso modo non possiamo ignora-



1. Giovanni Baratta, *Tritone*, stucco, 1705, Firenze, Palazzo Marucelli-Fenzi.

re come in opere tarde, quali le due *Allegorie* per la Certosa di Collegno (cat. 78; figg. 2, 49), Baratta reimpiegò modelli plasmati oltre tre decenni prima per la chiesa di San Frediano in Cestello a Firenze (cat. 16). Il successo di Baratta negli anni tardi, evidente dal calibro dei committenti ai quali ebbe accesso e dalla lunga collaborazione con Filippo Juvarra, si basava su criteri diversi dalla pura creatività e dalla sperimentazione formale.

Tuttavia, se ci prefiggiamo di contestualizzare adeguatamente Baratta nella cultura del suo tempo, e di comprendere le ragioni ed il percorso di affermazione dello scultore, proprio il concetto di “industria” può rappresentare una categoria interpretativa cruciale. Ma affinché la nozione di “industria” diventi uno strumento valido di indagine storiografica dobbiamo spogiarla della connotazione negativa che la contrappone all’“Arte”, ed alle sue qualità formali, e considerarla dall’angolazione metodologica dell’indagine sulla pratica di bottega e della storia economica e materiale della scultura, in linea con gli influenti studi di Jennifer Montagu⁸.

Come vedremo, Giovanni Baratta fondò larga parte della propria fortuna proprio sull’industria del marmo e della scultura. L’ambizione ad estendere la propria attività al di fuori dei confini toscani, a lavorare per le corti europee, ed un’evoluzione della produzione che affiancò la grande decorazione in marmo alla scultura *tout court*, furono cruciali per Giovanni Baratta, e costituiscono la chiave di lettura più importante per ripercorrere ed analizzare la carriera dello scultore. L’industria del marmo di Baratta, soprattutto negli anni maturi, dalla decorazione della cappella del Santuario di Montenero (Livorno; cat. 60) all’arredo scultoreo della facciata del palazzo de La Granja progettato da Filippo Juvarra (cat. 75; fig. 4), era profondamente diversa da quella romana, magistralmente descritta da Jennifer Montagu ed essenzialmente basata sulla collaborazione tra vari



2. Giovanni Baratta, *La Fede*, marmo, 1736, Collegno, Certosa.

artisti e diverse botteghe attive nelle varie fasi della produzione scultorea. Baratta, invece, gestiva l'intero processo produttivo, dalla cava alla messa in opera, in un unico grande laboratorio in grado di realizzare scultura e arredi architettonici. Su un piano metodologico ciò mostra come l'approccio della studiosa inglese sia estremamente produttivo nello studio della storia della scultura, ed allo stesso tempo la carriera di Baratta risulta esemplare nel dimostrare come il modello del barocco romano non fosse universalmente valido. Lo studio di diversi contesti contribuisce a problematizzare l'analisi ed a comprendere come ci sia ancora molto da indagare in relazione alle dinamiche della produzione scultorea. Vedremo quindi, nel corso dei capitoli seguenti ed attraverso il catalogo, come il protagonista di questo studio ponga stimolanti problemi in relazione ad un approccio alla storia della scultura che guardi alla scala e alla tipologia delle opere, ma anche all'attenzione ai materiali e alla loro storia culturale, un tema che in anni recenti ha suscitato un sempre crescente interesse⁹.

Nel passaggio dalle opere per la raffinata aristocrazia fiorentina – come gli stucchi per palazzo Marucelli o le statue per palazzo Giugni (fig. 3) – ai colossali marmi per palazzo Madama a Torino, o per la facciata del palazzo de La Granja di San Ildefonso (fig. 4), Baratta trovò la sua personale strada che lo portò da un'arte "cortigiana" ad un'arte "di corte". O, in altre parole, da un'arte per le dimore dei cortigiani ad un'arte pubblica per i sovrani. La destinazione e la funzione delle opere cambiavano, e con esse anche le scelte in merito ai materiali, allo stile, alla tecnica, all'iconografia, all'organizzazione del lavoro in bottega, e Giovanni Baratta seppe creare soluzioni che incontrarono il favore di sovrani europei e di un architetto esigentissimo come Filippo Juvarra.

Una tradizione storiografica ormai consolidata può aiutarci a comprendere come – una volta stabilite le ovvie proporzioni – questa opposizione in fondo risalisse alla differenza tra l'*Apollo e Dafne* per Scipione

Borghese e le sovrumane quantità di marmo scolpito per San Pietro dagli aiuti di Bernini¹⁰, che potevano avere il suo *imprimatur*, ma non il virtuosismo del maestro. Nondimeno, il contesto in cui operava Giovanni Baratta suscita allo stesso tempo domande ulteriori e diverse.

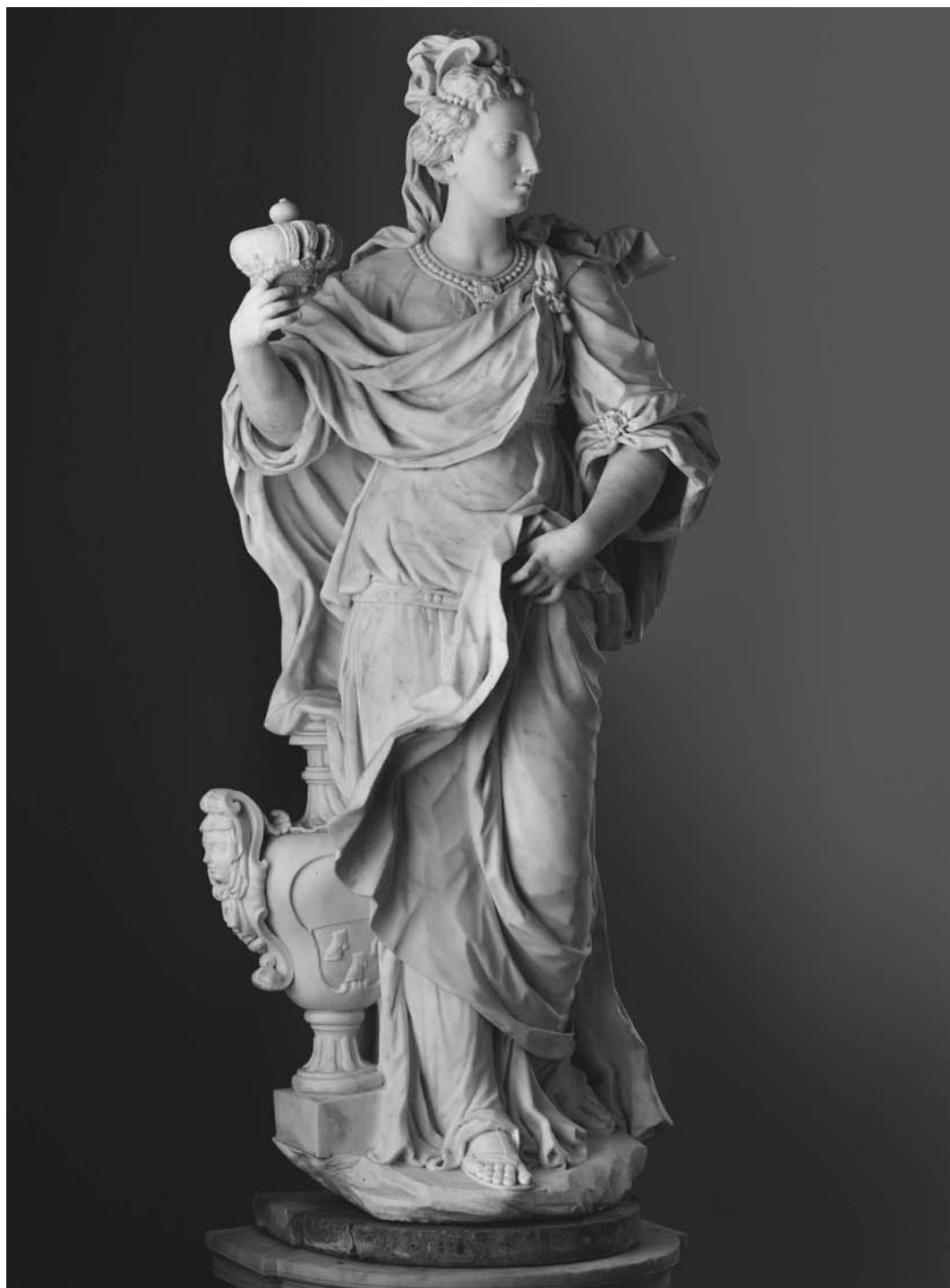
Visto in quest'ottica, il catalogo di Baratta, nella sua evoluzione, invita ad indagare quale fosse la domanda di scultura e di decorazione architettonica nelle grandi corti principesche del primo Settecento europeo. Perché la produzione di Baratta incontrò il gusto di Federico IV di Danimarca, del re di Prussia, di Filippo V di Borbone? Sappiamo ancora poco sulla decorazione degli esterni dei palazzi all'inizio del Settecento e – con l'eccezione della Francia – sulla statuaria da giardino. È tuttavia ben noto che la decorazione scultorea da giardino circolava in maniera massiccia, e sembra comunque ragionevole affermare che in molti casi la quantità, la presenza stessa di statuaria, poteva essere più importante del valore di ogni singolo pezzo¹¹.

Quando nel 1709 Federico IV re di Danimarca giunse a Firenze, dovette subire un vero e proprio assalto da parte degli artisti della città. Ma se scultori come Antonio Montauti e Giocchino Fortini furono in grado di offrire al sovrano opere come una medaglia e un ritratto a rilievo¹², Giovanni Baratta dimostrò di poter operare su scala enormemente più ampia, sia dal punto di vista eminentemente dimensionale, che tipologico e quantitativo: tre statue, di cui una monumentale, assieme alla concreta possibilità di realizzare decorazioni scultoree e architettoniche per le regge danesi, furono la carta di presentazione dello scultore carrarese sulla scena artistica internazionale. L'ardita operazione di Baratta schiacciò la concorrenza degli altri scultori fiorentini, e dopo la commissione di statue, colonne, capitelli, camini, decorazioni per i timpani delle porte delle sale dei palazzi danesi, la produzione di simili elementi decorativi all'interno dello studio carrarese di Baratta crebbe con sempre maggior successo, accanto alla realizzazione di sculture nelle quali il maestro non smise mai di impegnarsi per garantire una qualità esecutiva altissima, come dimostrano le statue per Sant'Uberto a Venaria Reale (cat. 66), o quelle autografe per la Basilica di Mafra (catt. 68-71; fig. 5).

La statuaria monumentale di Baratta emergeva rispetto alla scultura fiorentina di primo Settecento per una magniloquenza che si rivolgeva più propriamente alla rappresentazione dello status principesco, piuttosto che al gusto dei cortigiani. Per questo *l'Ercole e il leone di Nemea* nel 1709 (cat. 31) si impressero immediatamente nella mente di Federico IV di Danimarca, che certamente considerò Baratta un artista adeguato alla realizzazione di immagini pubbliche paragonabili a quelle che erano state commissionate dai suoi pari di area germanica, come ad esempio l'Elettore di Sassonia. *L'Ercole* di Baratta poteva essere paragonato alle *Fatiche di Ercole* di Balthasar Permoser per il Großer Garten di Dresda (1690-1695), e questo sguardo rivolto alla grande committenza principesca europea fu un elemento chiave della carriera matura di Baratta. Comprendere come Baratta guardasse al cuore dell'Europa offre anche un'ottima lente attraverso cui guardare alla scelta dello scultore di proporsi alla corte Sabauda: Torino, all'inizio del Settecento, era la più europea e continentale tra le capitali italiane.

Considerata da questa prospettiva, la carriera di Giovanni Baratta rappresenta un caso di studio importante per iniziare a far luce su come si giocasse la partita del successo nella scultura italiana del primo Settecento, in particolar modo al di fuori di Roma.

Firenze offriva un ambiente estremamente sofisticato, ma essenzialmente limitato al mecenatismo dell'aristocrazia locale, o al mercato della scultura connesso al Grand Tour. Gli scultori erano molti nella capitale granducale, e verso lo scadere del primo decennio del Settecento sembrava che lo spazio per carriere di alta levatura andasse riducendosi. La posizione di Giovanni Battista Foggini come scultore ed architetto di corte era inattaccabile, e presto gli scultori più ambiziosi lasciarono la capitale granducale per cercare fortuna altrove. Già nel 1708 Girolamo Ticciati lasciò Firenze per Vienna, dove lavorò al servizio dell'Imperatore e rientrò soltanto nel 1712 alla morte del suo mecenate¹³, mentre nel 1713 Agostino Cornacchini si trasferì a Roma, al seguito del cardinale pistoiese Carlo Agostino Fabroni¹⁴. Dopo due decenni l'esempio di Cornacchini fu seguito da Antonio Montauti, che tentò la fortuna alla corte di un altro importante cardinale toscano, Alamanno Salviati, per divenire poi Architetto Assistente della Reverenda Fabbrica di San Pietro¹⁵. Bartolomeo Rastrelli emigrò in Russia ed anche l'ultimo importante allievo di Foggini, il nipote Filippo Della Valle, è uno scultore che appartiene alla storia artistica della città dei Papi, e non certo a quella granducale¹⁶. Il prestigio, e la consacrazione della carriera, giungevano con le grandi commissioni pubbliche, ed in particolare da parte dei sovrani. E Giovanni Baratta – pur radicando la propria attività a Carrara – trovò la sua strada prima verso la Danimarca, poi a Torino, ed infine con la grande commissione della facciata del palazzo de La Granja di San Ildefonso in Spagna.



3. Giovanni Baratta, *La Ricchezza*, marmo, c. 1705-1710, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.



4. Filippo Juvarra, *Palazzo Reale de La Granja*, 1735-1740, San Ildefonso.

Baratta, attraverso il rientro a Carrara, e facendo leva sulla fama guadagnata a Firenze, reimpostò radicalmente i rapporti tra artista e committente nel contesto della società di corte all'interno della quale si muovevano i binari del mecenatismo artistico. Per la prima volta uno scultore fondò un grande laboratorio in un centro vicino alle cave di marmo, ed allo stesso tempo geograficamente e politicamente distante dalle corti che avrebbe servito. Come dimostrano le commissioni che si accavallavano copiose, quella di Giovanni Baratta non fu semplicemente una scelta di isolamento, né un abbandono delle aspirazioni alle più prestigiose committenze in favore di un'attività relegata alla provinciale area apuana. La decisione di Giovanni Baratta, nata dall'influenza della generazione precedente, che aveva visto il padre Isidoro e gli avi Giovanni Maria il Vecchio, Andrea e Francesco il Vecchio impostare la propria attività su una bottega divisa tra Carrara e Roma, fu una scelta strategica¹⁷. La lontananza dalla corte permetteva all'artista un'indipendenza difficilmente ottenibile se si fosse trovato anche fisicamente al servizio di un sovrano e attivo in una bottega concessa dal principe, come nel caso del suo maestro Giovanni Battista Foggini, il quale si vide negare l'opportunità di commissioni prestigiose nel contesto romano per servire Cosimo III¹⁸. Inoltre, la possibilità di controllare la progettazione e l'esecuzione della scultura in loco, dalla cava all'opera finita, permise a Giovanni e all'intera famiglia Baratta di poter contare su vantaggi economici impensabili per scultori che operavano in altri centri.



5. Giovanni Baratta, *San Bartolomeo*, marmo, 1731, Mafra, Basilica.

Una prospettiva d'insieme su Giovanni Baratta mostra una carriera che emerge come principalmente solitaria negli anni fiorentini, per divenire sempre più corale con il passare del tempo, coinvolgendo in modo gradualmente più pervasivo la famiglia e gli assistenti dello studio. Le vicende biografiche ed artistiche di Baratta non possono infatti essere scisse dalla storia di una tra le maggiori dinastie di scultori italiani a cavallo tra Sei e Settecento. A partire da Francesco il Vecchio, che per primo si trasferì a Roma per divenire collaboratore di Bernini e Algardi, l'ascesa della famiglia proseguì rapidamente¹⁹. Generazione dopo generazione, la famiglia Baratta seppe tradurre i legami di sangue in saldissimi accordi di collaborazione, che a loro volta supportavano le ambizioni e la crescita dell'intera casa: l'ascesa sociale ed economica raggiunse l'apice con i fratelli Pietro, Francesco il Giovane e Giovanni, che ebbe l'onore di essere creato conte palatino dal duca di Massa²⁰.

All'interno della famiglia Giovanni Baratta fu il più importante scultore della sua generazione, ma l'unità e l'ascesa economica della dinastia in quanto gruppo furono sempre un obiettivo da coltivare con perseveranza. Ciò influì certamente sulle scelte di Giovanni. La responsabilità di procurare commissioni per l'intero studio carrarese contribuì all'attenzione sempre crescente, nel corso della carriera, alla produzione di arredi architettonici, favorendo quindi un'attività allargata a tutta la famiglia, nonché estremamente lucrosa. Uno dei motivi