

**Predella** journal of visual arts, n°47, 2020 [www.predella.it](http://www.predella.it) - *Miscellanea / Miscellany* 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Coordinamento editoriale** / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa, Michela Morelli

**Collaboratori** / *Collaborators:* Paolo di Simone

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bernard con Giulia Pes e Vittorio Proietti

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*Around 1736-1737 Giovanni Baratta sculpted two medallions with the portraits of Mars and Minerva for the façade of the Royal Palace of La Granja de San Ildefonso, designed by the architect Filippo Juvarra. The appearance of another version of the Mars on the art market sheds light on Baratta's working method and on his entrepreneurial talent. This article researches into the formal and aesthetic differences between the prototype and this second version, suggesting the possible function and destination of the latter.*

«Toccante alle due teste di bassorilievo che devo scolpire nelli due medaglioni, mi pare vi starà bene la testa di Marte dio della guerra, e sull'altra quella di Pallade dea della virtù, quali parendomi adattate all'opera, penso di scolpir queste, e creda Vostra Eccellenza che assottiglio l'ingegno per farmi onore»<sup>1</sup>.

Con queste parole Giovanni Baratta si rivolgeva a Félix Cornejo, intendente di Filippo V di Borbone, in una lettera datata 19 dicembre 1736, riferendosi ai soggetti da scolpire nei due tondi a rilievo previsti da Filippo Juvarra nel frontone dell'attico nella nuova facciata del Palazzo di San Ildefonso, progettata dall'architetto per il re spagnolo<sup>2</sup> (fig. 1).

Era stato Juvarra, alla fine dell'estate del 1735 a proporre a Baratta di eseguire la decorazione architettonica e scultorea della nuova facciata, che avrebbe dovuto raccordare il palazzo con il sistema di giardini appena ampliato<sup>3</sup>. L'architetto aveva già collaborato con Baratta in diverse commissioni torinesi<sup>4</sup>, sperimentando il sistema produttivo altamente qualificato messo in piedi dallo scultore nella sua bottega carrarese, in grado di fornire in breve tempo sculture e decori architettonici di elevata qualità<sup>5</sup>.

Insieme alla proposta, Juvarra aveva fatto recapitare allo scultore un disegno della facciata con l'indicazione delle misure delle sculture da realizzare<sup>6</sup>. La prova grafica di Juvarra (perduta), seppure molto precisa riguardo le dimensioni delle opere<sup>7</sup>, non doveva esserlo altrettanto in merito ai soggetti, dal momento che Baratta, a oltre un anno di distanza dall'invio del disegno, sapeva solo di dover realizzare delle generiche «teste» nei medaglioni che avrebbero affiancato lo stemma centrale<sup>8</sup>.

La morte di Juvarra nel gennaio del 1736 e, appena due mesi dopo, l'apertura di alcune crepe nel corpo di fabbrica cui doveva essere addossata la nuova facciata, unite alle difficoltà finanziarie, avevano portato alla sospensione dei lavori. A partire dall'autunno del 1736 a Juvarra era subentrato l'allievo Giovanni

Battista Sacchetti, che realizzò un modello in legno a revisione del progetto del maestro e l'anno successivo elaborò disegni e relazioni tecniche dei cambiamenti strutturali necessari. Di fatto i lavori non ripresero fino all'autunno del 1738<sup>9</sup>. Il 1° agosto del 1736 Baratta aveva chiesto invano a Cornejo indicazioni sulle due teste da eseguire nei medaglioni<sup>10</sup>; è plausibile, quindi, che di fronte al vuoto direttivo generatosi quell'anno e alle evidenti difficoltà comunicative con la corte, Baratta abbia deciso di ideare da sé i due soggetti (figg. 2-3), anche al fine di evitare un rallentamento nel proprio sistema produttivo. Quel che stupisce è la disinvoltura con cui li propose, divenendo di fatto un comprimario del programma iconografico juvarriano. Sebbene lo scultore non faccia menzione esplicita del significato attribuito ai due ritratti, questi potevano tanto alludere alle virtù marziali e culturali del sovrano<sup>11</sup>, quanto costituire i ritratti allegorici dei due regnanti, Filippo V ed Elisabetta Farnese<sup>12</sup>. È evidente comunque che l'artista, ormai esperto esecutore di sistemi decorativi per le corti, possedeva la sicurezza, la cultura e «l'ingegno» adatti per gestire autonomamente la situazione<sup>13</sup>.

I medaglioni con i ritratti di *Marte* e *Minerva* sono dunque, tra le opere della facciata di San Ildefonso, quelle che con più compiutezza possono dirsi barattesche, per concezione ed esecuzione. Non è forse un caso, quindi, che un'altra versione del *Marte* sia recentemente comparsa sul mercato antiquario (fig. 4).

Se escludiamo le differenze di formato – ovale nel marmo in oggetto, circolare in quello di San Ildefonso<sup>14</sup> – il busto di Marte presenta la stessa iconografia: un dio imberbe, con il capo coronato da un elmo sormontato da cimiero, ritratto di profilo e a mezzo busto. Marte indossa la corazza, cinta da un mantello appuntato sulla spalla sinistra, il cui lembo “svolazza” agitato dal vento. La sovrapposizione tra le due opere è anche stilistica: notiamo in particolare l'organizzazione dei capelli intorno a tre boccoli principali e la medesima orografia nel panneggio del mantello.

La vera differenza tra i due rilievi sta nella loro destinazione: concepito per una collocazione elevata, il medaglione spagnolo, oltre ad essere più grande, rivela un maggior impiego del trapano e un oggetto più pronunciato necessari a farne percepire le fattezze dal basso; la sua superficie inoltre è moderatamente rovinata dall'azione degli agenti atmosferici. L'ovale sul mercato antiquario invece è un vero e proprio oggetto da galleria. Pensato per una visione ravvicinata, è eseguito con estrema raffinatezza: la corazza, l'elmo e la parte superiore degli spillacci esibiscono una decorazione floreale su sfondo “*sablé*”, mentre le piume del cimiero sono descritte con dovizia di particolari. A tradire l'originaria destinazione del prototipo è la rappresentazione prospettica dell'elmo, che presenta uno scorcio più adatto a una visione dal basso.

Il bottone a fiore con cui è appuntato il mantello si apparenta a un gioiello, simile a quelli che decorano il panneggio della *Ricchezza*, concordemente assegnata allo scultore insieme alla statua della *Prudenza*, entrambe presso il Los Angeles County Museum of Art, ma in origine eseguite per Palazzo Giugni a Firenze (1703-1705)<sup>15</sup>.

Il modo in cui il panneggio si increspa non riprende solo il tondo di San Ildefonso ma costituisce in sé una cifra stilistica di Giovanni Baratta, presente già nella prima opera pubblica dello scultore, come vediamo nella veste dell'*Arcangelo Raffaele che accompagna Tobia* (Firenze, Santo Spirito, 1696-98) (fig. 5). Come termini di confronto per il medaglione in oggetto possiamo indicare in particolare gli ovali a rilievo rappresentanti le *Virtù* nella chiesa di San Ferdinando a Livorno (1713-21), unanimemente attribuiti allo scultore<sup>16</sup>. Lo stesso panneggio increspato ricade sul grembo della *Prudenza*, mentre la *Fortezza* (fig. 6) indossa un elmo simile a quello dei due medaglioni con *Marte*. In una prospettiva più ampia l'opera sul mercato antiquario condivide con gli ovali livornesi il modo di gestire il rilievo e il rapporto tra il fondo liscio e le diverse emergenze dell'oggetto. Infine, da un punto di vista ottico, il confronto è facilitato dalla comune destinazione in un interno e quindi da una simile levigatura del marmo. La maggiore durezza dei lineamenti del *Marte* può ricondursi alla minore frequentazione di Baratta dei profili all'antica, con una netta preferenza per i rilievi in cui le teste emergono di tre quarti, come vediamo in quattro delle sei *Virtù* livornesi<sup>17</sup>. Può trattarsi altresì della diretta conseguenza del prototipo iconografico del medaglione, evidentemente ispirato, come suggerisce anche la forma ovale, all'arte dei cammei antichi, dove le teste di profilo sono spesso caratterizzate da una certa fissità di espressione.

Una volta ricondotta l'esecuzione del rilievo ovale a Baratta e all'alveo della sua bottega, occorre provare a chiarire il suo *status*. È noto che durante la commissione madrilena Baratta si impegnò ad eseguire per conto e per tramite di Juvarrá alcune opere da regalare a diverse personalità, con l'obiettivo di procurarsi nuove commissioni<sup>18</sup>. Francesco Freddolini ha connesso a questa strategia di *captatio benevolentiae* anche il rilievo, di formato ovale, con la *Gloria di San Francesco di Paola*, precedentemente avvicinato allo stile di Massimiliano Soldati Benzi e conservato sempre a San Ildefonso<sup>19</sup>. Non è escluso quindi che l'ovale con il *Marte*, possa essere stato eseguito per lo stesso tipo di committenza, magari per un membro della corte, probabilmente insieme a un *pendant* con la *Minerva* (non rintracciato). Il *Marte* potrebbe datarsi poco dopo il 1736, a stretto giro rispetto alla *Gloria* – per cui si è ipotizzato il 1735 –, un periodo in cui Baratta sperava ancora di guadagnarsi una fetta del mercato spagnolo e non era ancora stato deluso dalle mancate remunerazioni della corte per il lavoro sulla facciata<sup>20</sup>. In

alternativa Baratta potrebbe aver inviato direttamente al re questa seconda versione, “da galleria”, del prototipo realizzato per la facciata di San Ildefonso. Il medaglione ovale, infine, potrebbe essere stato eseguito per immetterlo nel mercato privato, non necessariamente spagnolo. Una forma di sfruttamento dell’invenzione madrilenia, a parziale recupero degli introiti non pervenuti, tanto più che non era raro tra gli scultori, e gli artisti in generale, replicare un’invenzione pensata per un altro committente.

Considerando i rapporti di Baratta con diverse piazze di mercato italiane e la frequentazione della bottega carrarese da parte di alcuni mercanti<sup>21</sup>, il rilievo e il suo *pendant* potrebbero essere stati acquistati da un nuovo committente, a cui furono proposti dall’artista o che li vide direttamente nella sua bottega carrarese<sup>22</sup>.

Per vagliare queste ipotesi non è risolutiva purtroppo la provenienza dell’opera, appartenuta a Gore Vidal, che la conservava nella villa La Rondinaia di Ravello. La collezione dello scrittore statunitense non aveva infatti una fisionomia precisa, includendo libri, oggetti d’arte, mobili e souvenir della più disparata provenienza e qualità<sup>23</sup>. L’eventualità che Vidal abbia acquistato il rilievo con il *Marte* sul mercato napoletano, come avvenne per alcuni dipinti, aprirebbe comunque alla possibilità di connettere il medaglione con il ritorno della corte di Borbone nella città partenopea nel 1734, dopo la parentesi austriaca<sup>24</sup>, tanto più che Carlo III aveva già mostrato particolare interesse per gli artisti fiorentini al tempo del ducato di Parma e Piacenza (1732-35) e non è escluso che abbia avuto un ruolo favorevole nell’accoglimento della proposta di Juvarra di affidare a Baratta la commissione della facciata di San Ildefonso<sup>25</sup>. Non resta dunque che attendere la scoperta di nuove evidenze documentarie e magari la ricomparsa del *pendant* con la *Minerva*, presumibilmente eseguito insieme al *Marte*, per fare maggiore chiarezza su questa opera.

\* Desidero ringraziare Tuccio Sante Guido per la consulenza tecnica e Lucia Simonato per i preziosi consigli. Un sentito ringraziamento va anche a Elania Pieragostini.

1 L. Ferrarino, *Filippo Juvarra a Madrid*, Madrid, 1978 p. 67, doc. XII e F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d’Europa*, Roma, 2013 p. 109 nota 70.

2 Il complesso architettonico di San Ildefonso si trova sul versante nord della sierra di Guadarrama, lungo la strada che da Madrid porta a Segovia, e sin dal XV secolo fu luogo di soggiorno temporaneo della corte. A partire dal 1720 divenne una delle residenze predilette dei Borbone che avviarono diversi lavori di trasformazione. G. Gritella, *Juvarra. L’architettura*, Modena, 1992, vol. II, p. 423. Sul palazzo si vedano *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catalogo della mostra

- (Segovia, La Granja de San Ildefonso, 23 giugno – 17 settembre 2000), a cura di D. Rodríguez, Madrid, 2000 e M. Simal López, *Marmi per la decorazione del palazzo della Granja de San Ildefonso, residenza di Filippo V e Elisabetta Farnese*, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, atti del convegno, Roma 2012, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma, 2016; per il progetto juvarriano e le modifiche di Giovanni Battista Sacchetti Gritella, *Juvarra*, cit., pp. 423-433 e J. Ortega Vidal, J. L. Sancho, *Entre Juvarra Y Sacchetti: el emblema oriental de la Granja de San Ildefonso*, in «Reales sitios», XXXI, 1994, 119, pp. 55-64; per l'apporto di Giovanni Baratta Gritella, *Juvarra*, cit., pp. 433-436 e Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, cit., pp. 289-296, cat. 75.
- 3 Cfr. Gritella, *Juvarra*, cit., pp. 423-438, cat. 123. Baratta aveva il compito di realizzare i capitelli e le basi delle colonne, i vasi da porre sul coronamento delle ali laterali, i rilievi con ghirlande di alloro e quercia sopra le porte del piano terreno e, per quanto riguarda l'attico, quattro telamoni rappresentanti le stagioni, due medaglioni figurati, lo stemma monumentale della Spagna e della famiglia di Borbone e quattro trofei da porre sul coronamento. Lo scultore realizzò anche due *Fame* con globo che non trovano spazio nel progetto finale (perdute), mentre non furono mai eseguiti i sei rilievi narrativi da collocarsi presumibilmente sopra le portefinestre del primo piano laterali all'asse centrale. Ivi, pp. 433-436.
  - 4 Per i rapporti tra Giovanni Baratta e Filippo Juvarra si vedano F. Freddolini, *Giovanni Baratta e Filippo Juvarra a Torino, con una postilla su Giovanni Battista Bernero*, in «Nuovi Studi», XIII, 2008, 14, pp. 165-182; Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, cit., pp. 93-110.
  - 5 Su questo argomento si vedano F. Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo. Scultura, mercato del marmo e ascesa tra Sei e Settecento*, Pisa, 2010, in part. pp. 19-48; Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, cit., pp. 111- 130.
  - 6 L'obiettivo era richiedere all'artista un preventivo dei costi, una stima dei tempi e alcuni saggi di esecuzione. Ivi, p. 289.
  - 7 *Ibidem*.
  - 8 È più probabile quindi che Juvarra avesse inviato un solo disegno, come riferito da Freddolini (*Ibidem*), piuttosto che un più consistente e dettagliato "plico", come riportato in Gritella, *Juvarra*, cit., p. 434.
  - 9 Ivi, pp. 428-429.
  - 10 Ivi, p. 434.
  - 11 Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, cit., p. 104.
  - 12 T. Lavalle-Cobo, *Biografía artística de Isabel de Farnesio*, in *El Real Sitio*, cit., pp. 182-193, rif. p. 190. Questa seconda interpretazione si iscrive nella più generale lettura del palazzo di San Ildefonso come luogo di rappresentazione dei regnanti veicolata in *El Real Sitio*, cit.
  - 13 Giustamente Baratta non osò fare lo stesso con altri elementi della decorazione, in particolare lo stemma centrale e i sei rilievi istoriati che, presumibilmente, avrebbero dovuto sormontare le portefinestre del primo piano laterali all'asse centrale. Per lo stemma chiese lumi a Cornejo con una lettera del 12 agosto 1739, ricevendo successivamente il disegno in grande con i particolari del bassorilievo eseguito dal direttore dei lavori, Sempronio Subissati, sulla base del progetto di Giovanni Battista Sacchetti.

- Gritella, *Juvarra*, cit., p. 435. Per quanto riguarda i bassorilievi invece, nel 1740 lo scultore giustificò il loro mancato invio proprio con la mancanza di informazioni circa i loro soggetti, già lamentata con Juvarra nell'ottobre del 1735, quando lo scultore dichiarava di non essere in grado di fissarne il prezzo per via di questa ragione. Ivi, pp. 435-436. Si tratta di un'ulteriore prova dunque della genericità dei disegni juvarriani in merito ai soggetti da realizzare.
- 14 Il rilievo ovale misura cm 77 x 65, comprensivi della cornice grigia di bardiglio; il diametro dei medaglioni circolari è invece di 204 cm.
  - 15 Sulle due statue si veda F. Freddolini, *The Giugni statues: Giovanni Baratta's works for Niccolò Maria Giugni*, in *Giovanni Baratta. The statues from Palazzo Giugni rediscovered*, catalogo della mostra (Londra, Trinity Gallery, 25 giugno – 9 luglio 2010), a cura di Trinity Fine Art, Londra 2010, pp. 22-37; sulla loro storia collezionistica C. Milano, *From Florence to New Jersey*, in *The statues from Palazzo Giugni*, cit., pp. 50-55; per il contributo più aggiornato Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, cit., pp. 163-164, cat. 18.
  - 16 Ivi, pp. 222-224, cat. 51.
  - 17 Le altre due *Virtù* hanno un viso pressoché frontale. Baratta sembra aver affrontato il genere del profilo all'antica nei soli *ritratti di Lorenzo Casoni e Agostino Favoriti* presso la cappella del Crocifisso nella cattedrale di Sarzana (1713-16). Ivi, pp. 217-221, cat. 49.
  - 18 È documentato l'invio di due camini per tale "Sig.re Barnaba Venero" e di un rilievo con un'*Immacolata Concezione* affinché l'architetto lo donasse a qualche "Suo Amico devoto" su invito dello stesso scultore. Ferrarino, *Filippo Juvarra*, cit., p. 57, doc. III e Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, cit., pp. 105-106 e 315 catt. 103-104.
  - 19 Freddolini, *Giovanni Baratta, From Florence to Europe*, cit., p. 48; Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, cit., pp. 106 e 296 cat. 76. Il rilievo misura cm 90 x 72 con la cornice in marmi policromi, e 60 x 45 senza. È catalogato come una *Gloria di San Francesco de Regis*, così come appariva negli inventari sette-ottocenteschi, probabilmente a ragione della particolare devozione di Filippo V per questo santo. Ringrazio María Jesús Herrero Sanz per il chiarimento.
  - 20 Per la datazione del rilievo con *San Francesco da Paola in Gloria* in relazione alle speranze di Baratta circa il favore della corte si veda Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, cit., p. 296, cat. 76. Secondo Gianfranco Gritella le lettere del 1736 in cui lo scultore discusse i soggetti dei medaglioni della facciata sono di poco precedenti la loro realizzazione, laddove invece le spedizioni delle opere furono subordinate al ricevimento degli acconti da parte della corte. Di fatto i medaglioni furono inviati con l'ultima partita di sculture nell'aprile del 1740 (Gritella, *Juvarra*, cit., pp. 434-435). L'invio ritardato, evidentemente motivato dalle esigenze economiche dell'artista, non contraddice il fatto che i due medaglioni furono con ogni probabilità realizzati tra la fine del 1736 e l'inizio del 1737, termine *post quem* per l'esecuzione dell'ovale da galleria, ed eventualmente del suo *pendant*.
  - 21 Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo*, cit., p. 30.
  - 22 Nella bottega al Baluardo Baratta possedeva addirittura un banco da esposizione per le opere in vendita. Ivi, p. 23.
  - 23 Lo scrittore nel 2012 dichiarò che parte della collezione proveniva da quella di Mario Praz, riferendosi probabilmente al mobilio. Alcuni dipinti, invece furono acquistati sul mercato napoletano. Il rilievo con il *Marte* e una testa di *Paolina Bonaparte come*

*Venere vincitrice*, copia da Canova, erano le uniche sculture della collezione d'arte che ascendeva a una ventina di opere. Offerta alla Huntington Library (San Marino, California) nel 2012, è stata messa all'asta, con l'eccezione di un dipinto di Antonio Joli, nel 2017 (Bonhams Los Angeles, 6 June 2017). Desidero ringraziare Catherine Hess per le informazioni che mi ha fornito.

- 24 Va considerato infatti che in un primo momento la corte ebbe bisogno di riarredare completamente il Palazzo Reale e che le prime direttive in campo artistico provenivano proprio da Elisabetta Farnese. N. Spinosa, *Arte e civiltà a Napoli alla corte dei Borbone*, in *I Borbone di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Sorrento, 2009, pp. 281-313, rif. pp. 287-300; R. Ruotolo, *La decorazione delle regge di Carlo e Ferdinando IV*, in *I Borbone a Napoli*, cit., pp. 315-361, rif. pp. 315-318. Si veda anche G. C. Ascione, *Vita di corte al tempo di Carlo di Borbone nel Palazzo reale di Napoli*, Napoli, 2013 pp. 61-103, mentre sulla corte di Carlo di Borbone e il variare della sua composizione nel corso del tempo E. Papagna, *La corte di Carlo di Borbone, il re "proprio e nazionale"*, Napoli, 2011.
- 25 Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, cit., pp. 102-103.





Fig. 1: La Granja de San Ildefonso, facciata rivolta verso i giardini, particolare dell'attico, 1735-1740. © PATRIMONIO NACIONAL.



Fig. 2: Giovanni Baratta, *Minerva*, marmo, 1735-1740, La Granja di San Ildefonso.  
© PATRIMONIO NACIONAL.



Fig. 3: Giovanni Baratta, *Marte*, marmo, 1735-1740, La Granja di San Ildefonso.  
© PATRIMONIO NACIONAL.



Fig. 4: Giovanni Baratta (qui attribuito a), *Marte*, marmo, Londra, mercato antiquario.



Fig. 5: Giovanni Baratta, *Tobia e l'arcangelo Raffaele*, dettaglio, marmo e stucco, 1696-1698, Firenze, Santo Spirito. Su concessione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.



Fig. 6: Giovanni Baratta, *Fortezza*, marmo, 1713-1721, Livorno, San Ferdinando.  
Per gentile concessione della chiesa.

