
Un nuovo modello di artista di corte. Forme della contrattazione tra Giovanni Baratta e i Savoia

Francesco Freddolini

*Il particolare rapporto con i suoi regali protettori di uno scultore
che non lasciò mai la sua città – Carrara –
né i suoi interessi nel commercio del marmo*

Tra i molti dipinti esposti nel salone della casa di Giovanni Baratta (1670-1747) a Carrara, gli ospiti che vi erano ammessi potevano ammirare alcuni ritratti di famiglia e, accanto ad essi, le effigi di Madama Reale Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours e di Vittorio Amedeo II, assieme ad «altri due quadri [...] rappresentanti Carlo Emmanuelle suo figlio, e la moglie». In un altro ambiente della residenza, ancora in significativa contiguità, lo scultore aveva esposto accanto ad un proprio ritratto un «quadro di palmi tre, e mezzo [...] rappresentante il Principe di Soissons», cioè Eugenio Francesco di Savoia¹.

Secondo una consuetudine ampiamente diffusa negli stati di antico regime, la moltiplicazione e l'esposizione dell'immagine del principe nelle residenze dei membri della corte corrispondeva a un'esplicita dichiarazione di sudditanza e lealtà. Giovanni Baratta fu lo scultore di Madama Reale e del figlio Vittorio Amedeo II, e servì la corte sabauda per oltre due decenni. Il Carrarese, che si era formato a Firenze e aveva trascorso tutta la prima stagione della propria carriera al servizio dei membri della corte medicea², conosceva e sapeva utilizzare con grande consapevolezza i codici comportamentali di questo modello di artista-cortigiano. Uno tra i più eloquenti esempi era rappresentato dalla facciata della casa-studio di Giambologna in Borgo Pinti, passata poi a Pietro e Ferdinando Tacca e infine a Giovanni Battista Foggini, sulla quale faceva mostra di sé un

busto marmoreo di Ferdinando I de' Medici per suggellare il legame tra il principe e lo scultore di corte³. Qui Giovanni Baratta aveva ricevuto la propria formazione alla scuola di Foggini e le esperienze sotto la guida del maestro rappresentarono un ricordo indelebile nella vita e nella carriera dello scultore carrarese.

Tuttavia, la carriera sabauda di Giovanni Baratta, scandita da grandi commissioni pubbliche per i cantieri ducali, fu impostata su un'evidente quanto fondamentale differenza rispetto alla consueta prassi degli artisti di corte. Negli esempi appena citati, gli scultori vivevano nel recinto architettonico e urbano della corte che servivano, e in particolare nello stato mediceo essi operavano in botteghe di proprietà granducale, che venivano concesse loro dal principe⁴. Al contrario, Giovanni Baratta non visse presso la corte. Egli risiedeva, e soprattutto operava, a Carrara e dal suo studio apuano inviava le opere a Torino e presso gli altri centri italiani e stranieri da cui ricevette commissioni lungo tutto il corso della sua lunga carriera. Il presente saggio, ripercorrendo le commissioni sabaude di Giovanni Baratta ed il loro susseguirsi nella carriera dello scultore, si prefigge di contestualizzare questo inedito rapporto di «scultore di corte fuori dalla corte» e di verificare come esso interagì con gli accordi che regolarono i vari incarichi affidati allo scultore da parte dei membri della casa Savoia.



1. G. Baratta, *La Prosperità*, 1721, Torino, Palazzo Madama.

Dopo il ciclo di stucchi con *Allegorie di Virtù* (1713-1714) per il Salone di Palazzo Madama⁵ – ovviamente plasmati a Torino – Giovanni Baratta concentrò la propria attenzione sempre più esclusivamente sul marmo e ciò gli permise di operare con sistematicità nella propria bottega carrarese e di inviare le opere presso i centri cui erano destinate. Nel 1717 Madama Reale gli commissionò due statue raffiguranti *La Giustizia* e *La Carità* per la facciata della chiesa di Santa Cristina a Torino⁶ e in seguito lo scultore scolpì le quattro colossali *Virtù* per la facciata juvarriana di Palazzo Madama (fig. 1), alle quali si aggiungevano anche una serie di monumentalì urne decorative e uno *Stemma Savoia-Nemours*, purtroppo perduto (1720-1721)⁷. Per queste opere non sopravvivono contratti né pagamenti direttamente riferibili a Giovanni Baratta, ma possiamo ricavare alcune informazioni importanti da una lettera ai Padri Trinitari della chiesa di

San Ferdinando a Livorno, risalente al settembre 1721. Lo scultore lavorava infatti contemporaneamente alle statue e all'arredo scultoreo della cappella Iarvis nella chiesa livornese, e alla fine dell'estate scrisse ai Trinitari annunciando la necessità di recarsi a Torino: «sono chiamato da *Madama Reale*, doue più hora hò spedito tre braui giouini [...]. In tre ò quattro mesi spero di sbrigarmi da quella Corte [...] et in questo poco di tempo la prego a compatirmi tanto più perché si tratta di *Seruire* quella Real Principessa, dico quella, che per sua *gran* Bontà, si compiaque [sic] farmi tanti onori, e grazie, che è ben giusto uadda a *seruirla* anche quando douessi andare in ginocchioni, per che troppo merita, e troppo li uiuo obligato [...]»⁸.

La missiva non fornisce soltanto l'esatta datazione della messa in opera degli arredi scultorei della facciata di Palazzo Madama⁹, ma lascia emergere alcuni particolari essenziali in merito agli accordi che regolarono questa commissione. In primo luogo troviamo una conferma inequivocabile alla circostanza che Baratta operò a Carrara nei mesi precedenti e soltanto quando ebbe quasi terminato l'opera fece trasportare i marmi a Torino. Tra la primavera e l'estate del 1721, inoltre, Giovanni e il cugino Isidoro Baratta il Giovane ampliarono una parte dello studio di famiglia a Carrara, certamente per far fronte alle esigenze di spazio che la grandissima profusione di marmi per queste due commissioni richiedeva nel pur ampio laboratorio apuano¹⁰.

Nonostante la quantità di marmi destinati a ornare la facciata di Palazzo Madama, la previsione di passare oltre tre mesi a Torino implicava quasi certamente che lo scultore avrebbe sovrinteso alla messa in opera delle statue dopo aver collaborato al loro trasporto alla sommità dell'edificio, occupandosi inoltre del sicuro fissaggio delle *Figure allegoriche*, dei vasi e del colossale stemma. La considerevole lunghezza del periodo previsto da Giovanni Baratta doveva inoltre presupporre un'operazione ancora più complessa, che certamente necessitava della sua presenza. Per facilitare il trasporto dei marmi lavorati da Carrara a Torino, Giovanni Baratta aveva infatti previsto di scolpire le statue in quattro blocchi sovrapposti e assemblati al momento della messa in opera (fig. 1). Osservando la perfetta coincidenza delle cesure tra i blocchi, possiamo ritenere che lo scultore avesse atteso proprio i mesi trascorsi a Torino per terminare le statue al momento della messa in opera e questo concorre a spiegare il lungo periodo trascorso alla corte sabauda nell'autunno del 1721. Se infatti i quattro mesi menzionati da Baratta non

erano certo sufficienti per scolpire marmi soltanto sbozzati, potevano invece essere adeguati per una lavorazione che prevedesse l'armonizzazione di queste cesure al momento dell'installazione delle statue.

Non sappiamo se questa scelta tecnica fu prevista nelle clausole contrattuali a causa dell'enorme scala delle statue, alte oltre quattro metri, ma abbiamo la certezza che essa fu approvata dall'esigente Filippo Juvarra. La medesima soluzione fu infatti adottata da Giovanni Baratta nel decennio successivo quando, ancora assieme a Filippo Juvarra, fu coinvolto nella decorazione della facciata del palazzo de La Granja de San Ildefonso, commissionata da Filippo V di Borbone¹¹. Questa facciata prevedeva un dispiego di statuaria colossale ancor maggiore, includente quattro *Allegorie delle Stagioni* (fig. 2), realizzate da Baratta con lo stesso metodo. Lo scultore, in una lettera del 14 settembre 1735 diretta a Juvarra, nella quale discuteva i soggetti da raffigurare e le dimensioni dei marmi, rassicurò l'architetto sulla tecnica di esecuzione delle statue: «non dubiti che farò le tagliate dove mi parrerà più proprio»¹². Nonostante la perdita dei contratti per queste opere possiamo supporre che Giovanni Baratta avesse ricevuto da Filippo Juvarra dei disegni cui attenersi, almeno in merito alla scala delle figure in relazione al contesto architettonico cui esse erano destinate. I disegni erano infatti molto spesso allegati ai contratti e ne costituivano un elemento essenziale, oppure ad essi si faceva esplicito riferimento nel testo degli accordi. E nel caso di una contrattazione a distanza, come quella che Giovanni Baratta imponeva ai suoi mecenati, la circolazione di *exempla* grafici era essenziale.

L'utilizzo di disegni a questo scopo fu esplicitamente dichiarato nei contratti relativi alla commissione sabauda più ampiamente documentata tra quelle cui lo scultore carrarese prese parte: l'altare maggiore (fig. 3) e gli altari laterali della chiesa di Sant'Uberto annessa alla Reggia di Venaria Reale (1724-1726)¹³. La chiesa fu interamente costruita su progetto di Filippo Juvarra a partire dal 1716¹⁴ e per la realizzazione degli altari si conservano una dettagliatissima *Istruzione* redatta da Filippo Juvarra¹⁵ e ben due contratti, che gettano luce sui meccanismi attraverso i quali venivano amministrate le grandi commissioni della corte. I documenti d'archivio mostrano come Giovanni Baratta fu coinvolto nella realizzazione degli altari soltanto in un secondo momento, dopo che il «piccapietre» Carlo Piazzoli fu scelto per la fornitura di tutti gli elementi architettonici degli arredi nel settembre del

1724¹⁶. Al carrarese, nei mesi successivi, fu invece affidata l'esecuzione degli elementi più propriamente scultorei in marmo statuario. Il primo contratto riguardava esclusivamente la bottega dei Piazzoli, selezionata dai funzionari di Vittorio Amedeo II tra la primavera e l'estate del 1724 a seguito di un concorso al quale presero parte anche Giacomo Antonio Ponsonelli e Gaetano Solaro, Bernardo Schiaffino, Antonio Casella e Giovanni Battista Parodi¹⁷.

2. G. Baratta, L'Inverno, 1735, San Ildefonso, Palacio Real de La Granja.



Carlo e Giovanni Battista Piazzoli erano scalpellini ben noti a Torino ed erano già stati impegnati in importanti cantieri promossi dai Savoia, come la facciata della chiesa di Santa Cristina, dove avevano collaborato proprio con Giovanni Baratta¹⁸. Vittorio Amedeo II e il suo architetto dovettero quindi guardare con favore al coinvolgimento dei due fratelli, poiché tutti gli altri concorrenti prevedevano la fornitura tanto degli elementi architettonici, quando dei brani scultorei, mentre ai Piazzoli fu possibile imporre la cooperazione con Baratta per i marmi figurati. Tale obbligo fu esplicitamente dichiarato nel contratto, nel quale si ordinava a Carlo Piazzoli che gli elementi scultorei fossero «di mano del Mastro Scultore in marmo Giovanni Baratta, statto qui nelli anni hor scorsi a seruire l'hor fù *Madama Reale*»¹⁹ Carlo Piazzoli e la sua bottega si impegnarono a seguire fedelmente i modelli e l'*Istruzione* di Filippo Juvarra, tanto in relazione alla forma degli altari quanto in merito ai materiali, meticolosamente descritti dall'architetto ed elencati nel contratto. Di contro, Vittorio Amedeo II garantì l'esenzione dalle gabelle per il trasporto dei marmi dalle cave a Venaria Reale, un parziale finanziamento per i lavori alle cave e assicurò la riparazione di strade e ponti al fine di agevolare il trasporto dei materiali. Le spese del trasporto rimanevano però a carico dei Piazzoli. Ciò che più conta, tuttavia, è che Carlo Piazzoli, assieme al fratello Giovanni Antonio e all'imprenditore Carlo Ambrogio Torre, fu obbligato a siglare l'accordo con Giovanni Baratta, detraendo l'onorario dello scultore dal proprio compenso.

Se il contratto dei Piazzoli fu stipulato con il Conte Sansoz, Intendente Generale di Casa Savoia, la «Capitolazione» del 28 febbraio 1725, che fu stilata a seguito di una fitta corrispondenza tra Piazzoli e Baratta, fu pattuita con gli stessi «piccapietre». Secondo una consuetudine contrattuale ben consolidata già dal secolo XVII²⁰, furono proprio i Piazzoli e l'imprenditore Carlo Ambrogio Torre ad accollarsi l'esclusiva responsabilità della commissione e lo scultore doveva rispondere a loro, non al committente, di ogni eventuale inadempienza rispetto agli accordi iniziali. Il contratto, che fu inviato a Carrara dove Baratta lo sottoscrisse prima di rimandarlo a Torino, prevedeva che lo scultore seguisse alcuni schizzi che gli erano stati fatti pervenire, lasciandogli però la libertà di «dare li atteggiamenti» più appropriati alle figure che avrebbe scolpito²¹. L'elenco delle sculture da fornire prevedeva quattro angeli di dimensioni maggiori del naturale per i timpani degli altari laterali, dodici cherubini da

inserire nei timpani dei due altari laterali (per i quali i Piazzoli avevano già procurato allo scultore i disegni quotati e quasi certamente preparati da Filippo Juvarra), due statuette rappresentanti *Santi Vescovi*, da porre ai lati dell'altare maggiore, e infine due putti da collocare alla sommità della cupola del tabernacolo, «in atto che regghino la Croce»²².

L'impegno per l'altare maggiore (fig. 3) era in origine abbastanza esiguo, ma nel corso dei mesi successivi il progetto fu stravolto e il contratto rispettato soltanto in merito agli altari laterali e alla clausola relativa ai due putti sul tabernacolo. L'altare maggiore fu infatti oggetto di numerosi ripensamenti da parte di Filippo Juvarra, che già nel primo accordo con i Piazzoli impose un riferimento alla «custodia del venerabile» che avrebbe dovuto assumere dimensioni maggiori rispetto a quelle previste nella fase iniziale e per la quale l'architetto aveva già preparato nuovi disegni. Ciononostante, questo non fu l'unico mutamento rispetto al contratto originario, anzi i cambiamenti rispetto agli accordi iniziali furono di notevole impatto. Nel corso dei mesi le statue dei *Santi Vescovi* furono eliminate ed entro il 1725 si dovette arrivare al progetto definitivo, che prevedeva il grande tabernacolo sorretto da angeli in volo e cherubini²³: questa soluzione creava l'illusione di un tabernacolo portato letteralmente in volo, in mezzo alle nubi, e sospeso sopra l'altare maggiore (fig. 3)²⁴. Tuttavia, anche se certamente Baratta, Juvarra e Piazzoli dovettero scambiarsi numerose lettere e disegni in merito alle soluzioni da adottare, ciò non richiese alcun adeguamento formale e non si tradusse in nuovi contratti, ma soltanto in adeguamenti sui conti previsti dai patiti iniziali.

I lavori agli altari proseguirono alacremente, poiché nel novembre del 1725 Juvarra certificò che le parti architettoniche lavorate a Torino dai Piazzoli erano ormai prossime al completamento²⁵. Contemporaneamente anche Giovanni Baratta, che nel febbraio 1725 si era impegnato a fornire i putti e i cherubini entro l'ottobre dello stesso anno²⁶, doveva essere intento a scolpire gli angeli seduti e inginocchiati per i timpani degli altari laterali, nonché quelli per l'altare maggiore. Furono certamente i mutamenti imposti all'altare maggiore a far salire sensibilmente il compenso di Giovanni Baratta, originariamente pattuito in 5200 lire suddivise in tre rate. Il resoconto di Juvarra menziona infatti una quarta rata di 1500 Lire, che i Piazzoli elargirono a Giovanni Baratta il 14 luglio 1725, che si aggiunse alle tre previste dal contratto, per raggiungere la cifra totale di 6880 Lire, giustificabile dalla

3. F. Juvarra, G. Baratta e C. Piazzoli,
Altare maggiore, particolare, 1724-1726,
Venaria Reale, chiesa di Sant'Uberto.



monumentalità degli *Angeli* scolpiti per sorreggere il ciborio²⁷. Il contratto di Giovanni Baratta non imponeva la messa in opera dei marmi, né il loro trasporto fino a Torino, ma soltanto da Carrara fino a Genova o a Sampierdarena, dove sarebbero stati presi in consegna da Carlo Piazzoli. Possiamo però evincere preziosi indizi in merito alle modalità di trasporto e ai percorsi dei marmi da Carrara fino a Torino dalla lettura dei pagamenti per le statue dei *Dottori della Chiesa*, commissionate successivamente a Giovanni Baratta per le nicchie dei pilastri della cupola della Chiesa di Sant'Uberto e terminate nel 1728. Nel settembre del 1728 Andrea Silici, fidato collaboratore di Giovanni Baratta, ricevette infatti un rimborso per il trasporto dei marmi che da Carrara erano giunti a Genova via mare, per poi essere trasportati fino a Castelceriolo, nei pressi di Alessandria, ed essere di nuovo imbarcati e condotti nella capitale sabauda seguendo il percorso del Po²⁸. Come in tutte le commissioni più importanti, Giovanni Baratta giunse da Carrara nel 1728 per sovrintendere in prima persona alla messa in opera dei quattro monumentali

Dottori della Chiesa. Le statue furono così apprezzate da Vittorio Amedeo II che il duca nominò l'artista suo «scultore in marmi»²⁹, riaffermando così una posizione che Baratta deteneva ormai dal decennio precedente, quando aveva iniziato il proprio servizio alla corte di Madama Reale.

La già citata lettera del 1721, diretta ai Padri Trinitari di Livorno, getta luce sul rapporto che legava lo scultore carrarese a Maria Giovanna Battista e sulla riconoscenza che egli le doveva per avergli procurato commissioni e onori negli anni precedenti. Il ruolo di scultore di Madama Reale emerge inequivocabilmente anche dal contratto di Carlo Piazzoli per gli altari di Venaria Reale, nel quale Giovanni Baratta veniva identificato come lo scultore che aveva servito la madre di Vittorio Amedeo II³⁰ e ancor più esplicitamente nella «Capitolazione» siglata dal carrarese nel 1725. In questo documento Baratta era definito «scultore della fù Madama Reale di Sauoia habitante in Carrara»³¹. Anche se il riferimento a Madama Reale nel settembre del 1724 e nel febbraio del 1725 lascerebbe supporre che – almeno

ufficialmente – Giovanni Baratta non avesse avuto lo stesso *status* sotto Vittorio Amedeo II, dobbiamo considerare che la morte di Maria Giovanna Battista era relativamente recente (15 marzo 1724) e che quindi Vittorio Amedeo II poteva non aver ancora rinnovato alcune delle cariche della corte. Ma il coinvolgimento di Giovanni Baratta in una tra le più ambiziose e importanti imprese scultoree mai promosse da Vittorio Amedeo II equivaleva ad una scelta che ne confermava l'indiscussa preminenza sugli altri scultori attivi a Torino.

L'esistenza stessa dei contratti e degli altri documenti analizzati fino ad ora mostra tuttavia come Giovanni Baratta – per quanto artista di corte – avesse uno *status* ben diverso da Filippo Juvarra, non soltanto in relazione alla statura artistica. Juvarra agiva come un vero e proprio funzionario granducale, con lo stipendio annuo di tremila Lire d'argento³², e la sua responsabilità nelle singole commissioni non necessitava di alcuna ufficializzazione per mezzo di contratti stilati *ad hoc*. Anzi, era egli stesso coinvolto come parte garante nella stipula degli accordi con gli artisti chiamati nelle varie occasioni. Giovanni Baratta, al contrario, non risiedeva a Torino e non percepiva alcuna «provvisione» ducale per la sua attività. Ciò gli conferiva molta più libertà nell'organizzare la propria attività anche per altri committenti, ma necessitava che ogni volta fossero formalizzati gli accordi, pattuiti i prezzi e stabiliti i tempi di consegna delle opere commissionategli. La scelta di Baratta di lavorare a Carrara derivava probabilmente – oltre che dal vantaggio di disporre di un grande laboratorio nell'immediata vicinanza delle cave – dalla volontà di non racchiudersi in un mercato artistico come quello fiorentino, nel quale si era formato. Una volta raggiunta una fama di livello europeo, Baratta da Carrara avrebbe potuto lavorare per grandi mecenati senza alcun vincolo territoriale, mentre il suo maestro – Giovanni Battista Foggini – poté realizzare quasi esclusivamente opere di piccolo formato per committenti estranei alla corte. Secondo una consuetudine radicata nelle corti di antico regime, solo con il permesso del principe il «primo scultore» avrebbe potuto spostarsi o accettare incarichi monumentali da parte di altri mecenati³³.

Come abbiamo già visto, il lavoro in una bottega concessa dal principe implicava la sottomissione a determinate regole contrattuali, che vincolavano gli artisti alla corte. Nelle posizioni più prestigiose, come quella di Giovanni Battista Foggini, che da scultore divenne anche architetto di corte e direttore della Galleria dei Lavori, i

principi potevano imporre veri e propri contratti che regolavano gli aspetti generali dell'attività al servizio del granduca, come emerge da un inedito documento risalente al 1702³⁴. Già nel 1709 Giovanni Baratta aveva rifiutato di occupare una posizione omologa a questa, quando il re di Danimarca, in viaggio in Italia, gli offrì di seguirlo a Copenaghen e divenire scultore di corte³⁵. L'artista non seguì il sovrano, ma da Carrara – dove trascorse molto tempo nei mesi successivi – ottenne comunque di inviare numerose opere in Danimarca. Per quanto sorprendente, il rifiuto di Baratta di fronte ad una simile offerta da parte di un sovrano chiarisce quale fosse la determinazione dello scultore a non volersi obbligare in maniera eccessivamente vincolante nei confronti di un principe. La posizione di artista di corte *tout court* non solo gli avrebbe impedito di lavorare per altri mecenati, ma soprattutto avrebbe obbligato Baratta ad abbandonare i suoi sempre crescenti interessi nel mercato del marmo che, almeno a partire dal secondo decennio del Settecento in avanti, correva parallelamente alla sua attività di scultore e contribuirono in maniera determinante alla costruzione della sua fortuna economica. Anche con i Savoia gli accordi del servizio presso la corte furono impostati su un analogo criterio di indipendenza, e non casualmente Baratta ebbe completa libertà di stipulare vantaggiose collaborazioni con mercanti di marmo, di continuare a lavorare per mecenati toscani, di servire ancora Federico IV di Danimarca e di accettare monumentali commissioni a Genova³⁶.

Come abbiamo osservato con i Padri Trinitari, tuttavia, lo scultore carrarese era vincolato ad anteporre l'attività per i Savoia a tutti gli altri impegni, e tale circostanza fu riaffermata anche nel 1722, in occasione della firma del contratto per la sistemazione della facciata di Santa Maria di Carignano a Genova. Nel patto, sottoscritto con il committente Domenico Sauli il 30 giugno 1722, Baratta garantì la consegna degli elementi architettonici entro quindici mesi «quando dalla Maestà del Ré di Sardegna non sia obbligato di portarmi à Torino per suo comodo, atteso che io sono all'attuale suo seruitio in qualità di scultore»³⁷. La clausola contrattuale, che salvaguardava sia gli interessi di Baratta che quelli sabaudi, costituisce per noi un'ulteriore conferma della politica dei Savoia volta a lasciare molta libertà al proprio scultore. Tale condizione derivava anche dall'altissima reputazione di cui ormai godeva Giovanni Baratta nel panorama italiano ed europeo, per cui i sovrani potevano impostare un rapporto che non implicava un quotidiano controllo

sul suo operato, possibile soltanto se Baratta avesse lavorato stabilmente a Torino. A loro volta, i Savoia non avevano uno strettissimo e vincolante legame con Baratta. Così come per i pittori, anche per gli scultori non esisteva un monopolio sulle commissioni sabaude, e i duchi potevano contemporaneamente offrire incarichi a Carlo Tardini o – come avvenne con gli altari di Superga – ai romani Bernardino Cametti e Agostino Cornacchini³⁸.

Le opere avevano da sempre viaggiato e la circolazione di scultura monumentale attraverso diversi centri non costituiva di per sé una peculiarità. Ciò che rese unico il caso di Giovanni Baratta furono la sistematicità di tale prassi e la sua posizione di scultore di corte attivo in un centro geograficamente e politicamente distaccato dalla corte presso cui prestava servizio. Ad esempio, già dal secondo decennio del Settecento il fratello Pietro e molti altri scultori attivi in Veneto inviavano grandi quantità di sculture alla corte di Pietro il Grande. Ciononostante, l'operazione del sovrano russo presentava i caratteri di un'imponente campagna di acquisizione, ma non implicava diretti legami cortigiani con gli artisti³⁹.

Il modello di artista di corte rappresentato da Giovanni Baratta rappresentava una forte rottura con la tradizione, ma non fu destinato a diventare una prassi. La condizione di Baratta fu indubbiamente legata alla sua personale esperienza connessa alla necessità di impostare la propria attività secondo un rapporto intimo con il marmo, e fu possibile soltanto grazie alla fama di cui godeva nel panorama italiano ed europeo. Abbiamo inoltre visto come le commissioni scultoree piemontesi che ricevette furono sempre intimamente legate all'architettura e la collaborazione con Juvarra giocò indubbiamente un ruolo determinante nel favorire il carrarese a corte, poiché l'architetto dovette in molti casi imporre la presenza del fidato scultore nelle imprese da lui dirette⁴⁰. Gli interessi di Baratta nel mercato del marmo contribuirono a cementare questo rapporto e sicuramente egli era riuscito a stringere accordi con Juvarra in merito alla fornitura dei marmi e di elementi architettonici direttamente da Carrara. Ancora all'inizio del Settecento l'estrazione dei marmi locali in Piemonte non era largamente diffusa, come conferma anche il contratto di Carlo Piazzoli per gli altari di Venaria Reale, nel quale la previsione di un concreto aiuto per gli scavi nelle cave da parte di Vittorio Amedeo II riflette una situazione ancora *in fie-*

*ri*⁴¹. Torino dipendeva quindi in larga misura dai marmi apuani e liguri e un documento notarile conferma che Baratta e Juvarra avevano stretto accordi per la fornitura di materiale lapideo nelle commissioni dirette dall'architetto, tanto da indurre a ritenere che i due artisti avessero una sorta di «compagnia»⁴².

In alcuni casi l'esempio di Giovanni Baratta fu seguito anche da altri scultori. Il fratello Pietro, una volta rientrato a Carrara nel 1727, ebbe la carica di Scultore di Moscova e istruiva in patria alcuni giovani scultori che avrebbero poi servito Pietro il Grande. Più avanti, nel 1790, Pietro Stagi godeva – da Carrara – della carica di Scultore del Re di Boemia, evidentemente tentando di emulare il *modus operandi* di Giovanni Baratta⁴³.

Tuttavia, questi esempi non fanno che esaltare la peculiarità delle scelte di Giovanni Baratta, e con la generazione successiva anche i Savoia si adeguarono alla consuetudine. Nel 1733 Simone Martinez giunse a Torino dove, entro il 1736, avrebbe concluso i lavori per la Cappella di San Giuseppe nella chiesa di Santa Teresa⁴⁴. Giovanni Baratta, già anziano, tra il 1735 e il 1736 concluse la decorazione scultorea della facciata della chiesa di San Filippo Neri a Torino e del portale della certosa di Collegno⁴⁵, ma negli stessi anni il più giovane Martinez, era ormai pronto a subentrargli come «primo scultore» alla corte sabaude⁴⁶. Anche Francesco Ladatte, originario di Torino e formatosi tra Roma e Parigi, nel 1744 rientrò definitivamente in patria e l'anno successivo fu nominato «scultore di bronzi di Sua Maestà»⁴⁷. Con le sue scelte Carlo Emanuele III riuscì a rinnovare la politica artistica della dinastia, impostando con gli scultori un rapporto ben più tradizionale e soprattutto promuovendo la fondazione dello Studio di Scultura, dove proprio Martinez avrebbe insegnato fino alla morte. Con il successore di Vittorio Amedeo I, non fu semplicemente superata la singolare esperienza del rapporto con Giovanni Baratta, ma nacque anche la prima vera scuola di scultori sabaudi.

Francesco Freddolini
The Getty Research Institute,
Los Angeles

NOTE

¹ F. Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo. Scultura, mercato del marmo e ascesa sociale tra Sei e Settecento*, Pisa, 2010, doc. II.

² Sulla carriera fiorentina di Giovanni Baratta cfr. S. Bellesi, *Il primo tempo fiorentino dello stuccatore Giovan Martino Portogalli*, in «Paragone», 1993, 515-517, pp. 41-64; M. Visonà, *Tesori segreti, e dispersi, di case fiorentine. Opere di Giovanni Baratta*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano, 1994, pp. 323-327; F. Freddolini, *Mecenatismo e ospitalità: Giovanni Baratta a Firenze e la famiglia Guerini*, in «Nuovi Studi», 2003, 10, pp. 183-205; F. Freddolini, *Nuove proposte per l'attività giovanile di Giovanni Baratta*, in «Paragone», 2010, 89, pp. 11-28.

³ A. Cecchi, *La casa e bottega del Giambologna in Pinti*, in *Case di Artisti in Toscana*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1998, pp. 139-143; D. Zikos, *Giambologna's land, house, and workshop in Florence*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2002, XVI, 2-3, pp. 357-408; E. Ferretti, *La casa-studio di Giambologna in Borgo Pinti*, in *Giambologna. Gli dei, gli eroi*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2 marzo-15 giugno 2006, a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze, 2006, pp. 315-320.

⁴ Sulla questione cfr. in particolare Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio*, cit., pp. 27-32.

⁵ G. Dardanello, *Carlo Tantardini: percorso di uno scultore indipendente, in Sculture nel Piemonte del Settecento. «Di differente e ben intesa bizzarria»*, a cura di G. Dardanello, Torino, 2005, p. 45.

⁶ Ivi, p. 84; F. Freddolini, *Giovanni Baratta e Filippo Juvarra a Torino, con una postilla su Giovanni Battista Bernero*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», 2008, 14, p. 167.

⁷ H. Honour, *Count Giovanni Baratta and His Brothers*, in «The Connoisseur», 1958, 573, pp. 170-177; L. Mallé, *Palazzo Madama in Torino*, Torino, 1970, vol. I, p. 225; G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, Modena, 1992, vol. I, p. 440; Dardanello, *Carlo Tantardini*, cit., pp. 86-7; Freddolini, *Giovanni Baratta e Filippo Juvarra*, cit., p. 169.

⁸ Archivio del Convento di San Ferdinando, Livorno, 25, f.n.n. Carrara, settembre 1721 [senza indicazione del giorno], Giovanni Baratta ai Padri Trinitari di Livorno (citata in G. Landolfi, *Gli interventi di Giovanni Baratta nella chiesa di S. Ferdinando re: temi e problemi della committenza artistica a Livorno*, in «Nuovi studi livornesi», 1993, 1, p. 119, Freddolini, *Giovanni Baratta e Filippo Juvarra*, cit., p. 169).

⁹ Freddolini, *Giovanni Baratta e Filippo Juvarra*, cit., p. 169.

¹⁰ Ivi, p. 171; Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio*, cit., pp. 25-7.

¹¹ *Filippo Juvarra a Madrid*, a cura di L. Ferrarino, Madrid, 1978.

¹² Ivi, p. 56.

¹³ Appendice, contratti 1-2.

¹⁴ Gritella, *Juvarra*, cit., I, pp. 328-353, II, pp. 7-12.

¹⁵ Trascritta in G. Dardanello, *Altari piemontesi: prima e dopo l'arrivo di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino, 1989 pp. 226-228. Sulle istruzioni di cantiere di Juvarra nel contesto del suo ruolo di architetto di corte cfr. C. Roggero Bardelli, *Juvarra Primo Architetto Regio: le istruzioni di cantiere*, in *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, cat. della mostra, Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995, a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, Torino, 1995, pp. 215-225.

¹⁶ Sulla famiglia Piazzoli cfr. C. Lanzi, *I Piazzoli da Montriondo, in Sculture nel Piemonte*, cit., pp. 139-144.

¹⁷ ASTO, Sezioni Riunite, Camerale, Articolo 179, Mazzo 3, n. 11, f.n.n.

¹⁸ ASTO, Sezioni Riunite, Camerale, Articolo 219, Mazzo 16, fasc. 77: «liure tredici milla cinque cento pagate alli capi mastri Piccapietre Piazzoli, Aprile, Quadrone e Calderaij in conto dell'impresa da essi Assonta di costruere il primo ordine della facciata della chiesa delle madri carmelite come in Discarico firmato da detta Reale Altezza sotto li 19. Agosto 1716».

¹⁹ Appendice, contratto 1.

²⁰ J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven-London, 1989, in particolare p. 58.

²¹ Appendice, contratto 2.

²² Appendice, contratto 1.

²³ R. Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, ed. a cura di G. Dardanello, Torino, 2003, p. 28, nota 22.

²⁴ Juvarra si basò sull'altare del SS. Sacramento nella Basilica di San Pietro in Vaticano per elaborare il suo progetto (Gritella, *Juvarra*, cit., II, p. 8); cfr. anche E. Wünsche-Werdehausen, *Turin 1713-1730. Die Kunspolitik König Vittorio Amedeo II*, Petersberg, 2009, pp. 114-120. Sull'altare berniniano cfr. J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal sculpture of the Roman Baroque*, New Haven-London, 1996, pp. 62-72.

²⁵ ASTO, Sezioni Riunite, Camerale, Articolo 179, Mazzo 3, n. 11, f.n.n., 16 novembre 1725.

²⁶ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, 1963-1982, I, p. 86.

²⁷ I movimenti monetari diretti a Carlo Piazzoli e girati a Giovanni Baratta sono in ASTO, Sezioni Riunite, Camerale, Articolo 179, Mazzo 3, n. 11, f.n.n., 10 aprile 1725 (1500 Lire); 14 luglio 1725 (1500 lire); 26 novembre 1725 (1500 Lire); 19 luglio 1726 (2380 Lire).

²⁸ ASTO, Sezioni Riunite, Camerale, Articolo 217, Anno 1728, f.n.n., Cap. 9, n. 5, parzialmente trascritto in Pommer, *Architettura del Settecento*, cit., p. 115, doc. 14a.

²⁹ ASTO, Sezioni Riunite, Patenti Controllo Finanze, 6, ff. 169r-169v (parzialmente trascritto in Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, cit., I, p. 86).

³⁰ Appendice, contratto 1.

³¹ Appendice, contratto 2.

³² Gritella, *Juvarra*, cit., I, pp. 57-58.

³³ Sulla questione cfr. A.L. Desmas, *Why Legros Rather than Foggini Carved the 'St Bartholomew' for the Lateran: New Documents for the Statue in the Nave*, in «The Burlington Magazine», 2004, 1221, pp. 798; F. Freddolini, *John Talman in Florence. The Court, the Courtiers, and the Artists*, in *John Talman. An Early-Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C.M. Sica, New Haven-London, 2008, p. 148.

³⁴ ASFi, *Guardaroba Medicea*, 551, ff. 123-124.

³⁵ ASFi, *Miscellanea Medicea*, 446, ins. 1, f. 32r, 16 aprile 1709: «il Re, si portò alla Zecca Vecchia, alle Stanze del Baratta Scultore che vuol condur seco». Sulla questione si veda F. Freddolini, *Giovanni Baratta da Carrara all'Europa delle corti. Le opere per Federico IV di Danimarca*, in «Atti e memorie dell'Accademia Aruntica di Carrara», 2009, 15, pp. 37-75; F. Freddolini in A. Bacchi, F. Freddolini, *Giovanni Baratta. Due modelli fiorentini in terracotta*, Milano, 2010, pp. 49-82.

³⁶ Per alcune indicazioni sul rapporto con la committenza genovese di Giovanni Baratta cfr. Freddolini, *Giovanni Baratta e Filippo Juvarra*, cit., p. 168; F. Freddolini, *Francesco Baratta: un nome due scultori, due secoli*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», 2009, 15, pp. 269-285.

³⁷ Archivio Durazzo Giustiniani, Genova, Archivio Sauli, 8, ins. 12, f.n.n., 30 giugno 1722.

³⁸ A. Griseri, *Un impegno dinastico: Juvarra e la cappella sotterranea della Basilica di Superga*, in «Paragone», 1994, 47-48, pp. 81-94.

³⁹ Sul mecenatismo scultoreo di Pietro il Grande si rimanda per brevità a S. Androsov, *Pietro il Grande e la scultura italiana*, San Pietroburgo, 2004. Sulle commissioni di Pietro Baratta cfr. anche M. De Grassi, *Pietro Baratta per le corti del Nord*, in «Arte Veneta», 1997, 51, pp. 51-61.

⁴⁰ Freddolini, *Giovanni Baratta e Filippo Juvarra*, cit.

⁴¹ Appendice, contratto 1.

⁴² ASMs, Notarile di Carrara, 152, Notaio Giulio Casoni, III, f. 182r, 23 novembre 1737. Sul commercio di marmi nel Piemonte del Settecento cfr. E. Di Majo, *L'«industria» dei marmi nel Piemonte del Settecento*, in *Sculpture nel Piemonte*, cit., pp. 119-129.

⁴³ *Gazzetta Universale*, 1790, 3, p. 504. La notizia mi è stata segnalata da Cinzia Sicca, alla quale va la mia gratitudine.

⁴⁴ L. Tamburini, *Postille alle chiese torinesi*: S. Teresa, S.

Carlo e S. Cristina nelle elaborazioni settecentesche, in «*Studi piemontesi*», 1974, 3, pp. 93-96.

⁴⁵ Freddolini, *Giovanni Baratta e Filippo Juvarra*, cit., pp. 165-173.

⁴⁶ Su Martinez cfr. in particolare T. Manfredi, G. Molonnia, *I Martinez: una dinastia di artisti tra Messina e Roma*, in *Sculpture nel Piemonte*, cit., pp. 153-198; G. Dardanello, *Simeone Martinez e lo Studio di Scultura a Torino*, ivi, pp. 199-253.

⁴⁷ G. Dardanello, *Per Francesco Ladatte*, in *Sculpture nel Piemonte del Settecento*, cit., p. 299.

Appendice

1. Contratto di Carlo Piazzoli, 1° settembre 1724. ASTo, Sezioni Riunite, Camerale, Articolo 179, Mazzo 3, n. 11, f.n.n. (parzialmente trascritto in Pommer, *Architettura del Settecento*, cit., p. 114).

[...] In Nome del Sig.r nostro Gesù Christo corrente l'anno doppo sua nattuità mille sette cento uenti quattro, l'Indizione seconda, il primo del mese di settembre, et alle hore dieci circa di Francia auanti mezzogiorno in Torino, nel Palazzo dell'Infrascritto Illustrissimo Sig.r Conte Sansoz, e nell'Ufficio della Secretaria dell'Intendenza generale della Casa di Sua Maestà tenuto in una delle stanze esistenti al piano Nobile del medesimo, Parochia di S. Giovanni, e Cantone di S. Spirito auanti Me furo in detto Ufficio, et alla presenza delli Sig.ri Mercante Domenico Maria Gianetti, e Bartoleo Antonio Brina ambi della presente Città Testimoni richiesti, et astanti.

Constituito personalmente il capo Mastro Piccapietra Carlo Piazzoli del Luogo di Montrosgno Stato di Milano del fu GioBattista il quale spontaneamente, e liberamente si è offerto, sottomesso, et obligato, come per uirtù del presente si offerisce, sottomette, et obliga à modo de debitori fiscali, e camerali di fare, e dar fatti, e compiti fra tutto settembre dell'anno instante mille sette cento uenticinque à tutto sua robba, fattura, e spesa ad'opera Colaudata, et aprouata, l'Altare maggiore e li due Laterali de bracci della Croce della Reale Capella della Venaria, conforme alli respectuui Modelli di legno attualmente esistenti in detta Capella, et Instruzione dellu uentitrè Marzo hor scorso formata, e sottoscritta dall'Illustrissimo S.r Cauagliere D. Filippo Juuara Primo Architetto delle fabbriche Ciuili di Sua Maestà, stata prima d'hora comunicata ad'esso Maestro Piazzoli, et anco secondo il dispuesto dal presente, per quanto però detti modelli saranno Compatibili con detta Instruzione e tanto quelli, che questa col stabilito nel presente, douendo star ferme le respectuue uariationi espresse in esse Instruioni, e detto presente Contratto, stata detta Instruzione anche sottoscritta dall'Illustrissimo Sig.r Conte Sansoz maggiordomo, et Intendente generale della Casa della prefata Maestà, dal S.r Maestro Piazzolo, et dalli Infrascritti suoi sigortà, et Aprobatore, acciò non sij Variata, precedente la lettura quiui fattane da me Segro sottoscritto a luoro piena intelligenza come così li medesimi hanno admesso, et admettono. Quali

altari douranno esser construtti delle diuerse qualità di marmi si e come resta espresso in detta Instruzione, tutti sodi, e massicci senza alcuna impellicciatura, colla, o rottura, ben lauorati, lustrati, e comessi à perfettione dell'arte, restando à carico di detto Maestro Piazzoli la mettitura in opera, le chiaue di ferro per coligar detti marmi, et ogni altra ferramenta, come pure la maestranza, e materiale da Muro, ponteggi, tiri, et ogni altra spesa che richiederà per formar detti altari. La Custodia del Venerabile da farsi all'altare maggiore dourà prolongarsi di più del modello di legno, che resta fatto in detta chiesa, e posare sopra la menza [sic] per più comodo del sacerdote, conforme resta espresso nel qui gionto disegno fatto sopra la carta, e sottoscritto dal detto sig.r Cauagliere Juuara stata quiui rimostrato, e comunicato dal detto Sig.r Conte Sansoz al suddetto Mastro Piazzoli, e da medemi anco sottoscritto, acciò non sij variato. La Mensa di detti tre altari dourà esser in un sol pezzo, se si puotrà hauer dalla caua; et oue non puotesse hauersi, bastarà che la cimasa della facciata sij in un sol pezzo di larghezza d'oncie sei e cadauno de fianchi parimente in un sol pezzo di larghezza simile et il resto del piano dourà farsi in due pezzi trà di luoro uguali.

Li Angeloni, Figurine, Teste d'Angioli, Testine di Cherubini, Serafini, et altre da farsi di marmo bianco di Carara per detti tre altari, douranno esser tutte Lauorate de mano del Mastro Scultore in marmo Giovanni Baratta, stato qui nelli anni hor scorsi a seruire l'hor fù *Madama Reale* di felice Memoria: e rispetto alle Croci da mettersi sopra il finimento di detti Altari, le quali deuono pur esser di Marmo di Carrara basterà sijno fatte d'altra mano, però perita. Cadauna delle quattro Colonne dell'altari laterali, da farsi di seraezza del Paese sarà in due soli pezzi, il primo de quali d'un terzo, e l'altro di due terzi dell'altezza di tutta la colonna, et nel resto dourà detto Mastro Piazzoli esequir detti modelli, et osseruar il dispuesto da dett'Instruzione, e presente Instrumento per quanto come già si è detto restano trà di Loro compatibili: tutto quanto sopra il suddetto Mastro Piazzoli ha fatto, e fa per et mediante che per parte di Sua Maestà gli uenghi accordato, et osseruato quanto Infra Che Sua Maestà si degni fargli pagare lire dicioune milla ripartitamente à misura che detti trauaglij, et opere andaranno auanzando. Che sij à spese di Sua Maestà la semplice discoperta di terra sin alla prima su-

perficie del marmo, come anco il trasporto della terra che sarà necessario per aprir il passaggio, acciò le pietre posso sortirsi dali Maestri con l'uso de Curli, e barre dalla Caua, per esser poi caricate fuori d'esse sopra li carri, o leze, o soura bestie da basto rispetto à quelle che di usi non eccederanno il carico d'una bestia. Et oue la pietra della prima superficie non fosse di buona qualità, o colore tali, come richiede l'opera da farsi, dourà detto Mastro Piazzolo far leuar a sue spese detta superficie, et internarsi nella Mazza tanto che gionga a scoprire la pietra perfetta. Che esso Piazzoli possa ualersi delle Pietre di Paese per quella quantità e delle respectiue qualità da impiegarsi in detti Altari senza pagamento d'alcun prezzo, meno d'alcuna gabella, datio, passaggio di porti, dogana, ne altri dritti, che puotessero esser douuti à chi che sia nel Venir, e transitare dalli luoghi delle respectiue Caeue sino à quello della Venaria. Che resti à Carico di Sua Maestà il far riparare li Ponti, e strade soliti, et etiandio farne construir e far dellli nuouii in quei luoghi, doue non ue ne saranno, e che per altro ui sarà necessità indispensabile di passarui, rendendoli carreggiabili in quei posti, odue li marmi per la sua grossezza non puotrano uenir portati saluo sopra li carri, e sufficientemente transitabili in quelle altre parti, doue puotranno detti marmi uenir trasportati soura le leze, o à schiena di bestie. E si come la spesa della condotta, e trasporto di detti marmi resta interamente à carico d'esso Maestro Piazzoli, oue li Bouari, Mulateiri, o Cauallanti ricusassero di seruirlo, o uolendolo seruire pretendessero una mercede esuberante, e più del douuta, si degnarà Sua Maestà ordinare alli Sig.ri Intendenti, Giudici, e sindaci de respectiui Luoghi che saranno più à portata di quelli per due douranno passar dette pietre, di dourer in tal Caso precettar et Obligar li Bouari, Mulateiri, o Cauallanti a far dette condotte per quel respectiuo tratto di Strada che essi Sig.ri giudichiaranno ragioneuole mediante una mercede onesta, e communemente solita darsegli, che il medesimo s'offerisce pagargli. Che li Raggi di Mettallo, o legno dorati da mettersi attorno alle croci, che deuono esser soura la somita di detti tré Altari, come pure le Cornici di legno dorato per li due quadri degl'altari laterali resteranno esclusi dall'Obbligazione d'esso Piazzoli. Che li sij concesso un sito sufficiente, e coperto alla Venaria per puoter lui, e li suoi operarij lauorar, e lustrar detti marmi. E per maggior Cautella della prefata Sua Maestà per il totale adempimento di questo soura ha detto Mastro Piazzolo nominati, e presentati per suoi sigortà Sebastiano Clerico di Mussano qui residente del fu Gio Pietro, e per aprobatore Paolo Gobbi di Cima stato di Milano del fu Giorgio ambi qui presenti [...].

2. Contratto tra Carlo e Giovanni Battista Piazzoli e Giovanni Baratta, 28 febbraio 1725. ASTO, Sezioni Riunite, Camerale, Articolo 179, Mazzo 3, n. 11, f.n.n. (trascritto in Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, cit., I, pp. 85-86).

Capitolazione che segue trà l'Impresarij Cappi mastri taglia pietre Carlo Ambroggio Torre, e Carlo et

Gio: Antonio Fratelli Piazzoli ambi del Stato di Milano habitanti in Torino per una parte, con il molto Ill.re Sig.r Gio: Barratta [sic] scultore della fù Madama Reale di Sauoia habitante in Carrara

Per la presente et alla presenza delli Infrascritti testimonij, e col'interuento del Molto Illustrre Sig.r Pietro Antonio de' Margaritta già controlore dellii Vfficij di fù Madama Reale di Sauoia Felice memoria, li sotto-scritti tre impresarij e cappi mastri tagliapietre Carlo Ambroggio Torre, Carlo et Gio: Antonio fratelli Piazzoli conuengono et anno conuenuto, ano promesso e promettono al Sig.r Giouanni Barratta di Carrara per la scoltura di marmi bianchi di detto luogho da farsi per li tre Altari della Reggia Cappela di Sua Serenissima Mae-stà alla Venaria Reale

Primo per numero quattro Angeloni quali si è come si sono intesi li sudetti Impresarij col'carteggio di diuerse lettere col sudetto Sig.r Scultore che douerano essere li medesimi d'altezza d'vn buon naturale bene fatti et Isolati à tutta perfezione.

Più numero dodici teste di Cerubino [sic] da farsi secondo le misure e scizzi [sic] che se li mandano lasciandosi pero in liberta il Sig.r Scultore di fare e dare li atteggiamenti alle med.me teste di Cherubini come meglio li parerà purché possino stare nel sitto segnato massime quelle due per cadauna parte che sono situate in quei due quadri sotto alli frontispicij auendo le altre vn largho e sufficiente spazio.

Più due statuette Isolate per l'altare maggiore rappresentanti due S.S.ti Vescovi che sarano posti sopra alli romenatti

Più due putti dà sittuarsi sopra il cuppolino del Tabernacolo in atto che regghino la Croce

Qual scoltura promette et s'obbligha detto Sig.r barratta à sue proprie spese darla fatta finita, et incassata e condotta con tutta sicurezza sane, e salua nel molo di Genoua, o pure alla Spiaggia di S.to Pietro d'Arrena per maggiore comodo di quelli douranno caricarla e condurla dalla med.ma spiaggia in Piemonte a spese dellli Impresarij

Per quale sudetta scoltura s'obbligano e promettono li sudetti Cappo mastri Impresarij Tagliapietre cadauno in solidum di pagare al sudetto Sig.r Scultore Barratta la somma di liure cinquemilla e duecento, moneta di Piemonte dà soldi venti cadauna in tre pagamenti come già si sono intesi per lettere cioè il primo pagamento sarà di liure mille e Cinquecento immediatamente doppo che il Sig.r Scultore auerà segniata costa, e rimandata la presente scoltura [sic: scrittura]

Il secondo pagamento di Liure mille, e Cinquecento si farà quando si sarà riceputa [sic] la scoltura del Ciborio il che il Sig.r Barratta à promesso e promette sarà in Agosto del Stante anno et si come si conosce il gran' Zelo del nominato Sig.r Giouani Barratta per tutto porta lo seruizzio del Reale nostro Sou-rano si spera e creda che il restante di detta scoltura sarà terminata e condotta in Torino al'meno per il principio del mese di ottobre 1725. in qual tempo si farà l'ultimo e restante pagamento della sudetta somma di lire 5200. ammontare, e conuenuto per tutti li lauori e condotta sin'alla detta spiaggia di S.to Pietro d'Arrena della mentouata scoltura il che tutto tanto

l'Impresarij per' quello gli aspetta, come il Sig:r Scolore promettono d'inuiolabilmente osseruare sotto obbligho de' suoi beni presenti e futuri col'constituto possessori o in buona e validissima forma a tenore delle nuoue Reggie Constitutioni.

Torino Li 28. Febbraio 1725

[*margine destro, sottoscrizioni autografe*]

Carlo Piazzoli affermo quanto sopra et al nome di mio fratello Gio Antonio

Carlo Ambrogio Torre affermo quanto sopra

S.e Gio Batta Vattano *Testimonio*

Leonardo Berj *Testimonio*

P.ro Ant.o De Margarita

[*margine sinistro, sottoscrizione autografa e nota di Giovanni Baratta*]

Adi 7 marzo 1725 in Carrara

Io Gio:ni Baratta affermo quanto sopra si contiene, a riserua dellli quattro Angioli grandi, che per Seruire al meglio che so la Maestà Sua non li posso dare finiti per il prossimo Ottobre. Prometto bene di tutta la mia attenzione, per darli al più presto mi sarà possibile, et al più longo sarà alla Ventura Primauera.

Io Gio: Matteo Malatesta fui presente à ueder fare al Sig:r Gio: Baratta la suddetta sottoscrizione

Io Antonio Maria Triscorni fui presente à quanto sopra.

