

di Lucia Collavo

ABSTRACT: The unpublished *Guida ai dilettanti di pittura di Venezia* in the Biblioteca Comunale Ariostea of Ferrara was written by the playwright Grazio Braccioli during his stay in Venice, in 1712. The manuscript has been overlooked so far in studies on the history of Venetian art. This research was born as a preliminary investigation for the edition of the text, which should be considered a non-negligible source for the history of Italian and European art and culture of the early eighteenth-century. Although the manuscript is set according to the same topografic criterion of the famous guida written by Marco Boschini, it presents original features: it is a document of the taste of the time, in providing value judgments of works held in public places and churches, as well as it is a witness of the vibrant relationships around the world of theater and of performing arts, and of the art market. New documentation also made it possible to clarify the reasons for the interest of art works by the playwright Braccioli - starting from the finding that he was the brother of painter and engraver Giovanni Francesco Braccioli - and to identify an unknown expert of art, Giovanni Vincenzo Cecchi, who assisted Braccioli during his visits to Venice, and to enlighten the entourage of artists, designers and singers to which the two friends were connected, such as Sebastiano Ricci, Bernardo Canal and Antonio Mauri, Anton Maria Zanetti senior, in the context of international art collectors.

Allo storico dell'arte, alla ricerca di fonti, il manoscritto conservato presso la Biblioteca Civica Ariostea di Ferrara [\[1\]](#), una volta accertata la sua natura e reso agibile il testo a una lettura critica, promette di rivelare informazioni di non trascurabile portata, prima ancora che inerenti al patrimonio pubblico pittorico veneziano di inizio del Settecento - del quale fornisce ampia e dettagliata informazione -, riguardanti una porzione di tessuto culturale, in senso lato, e artistico, in particolare, ancora poco noto sia per quel che riguarda i protagonisti che, soprattutto, le interrelazioni e gli scambi intercorsi tra ambiti culturali diversi: un ordito che, nel contesto del fermento arcadico, poté contare su intensi rapporti tra letterati, eruditi, pittori e scenografi, cantanti e musicisti di aree diverse (quella veneziana ed emiliana, in particolare), caratterizzandosi per il reciproco e fecondo confronto tra le arti figurative e dello spettacolo, e per la vivacità del mecenatismo e del mercato dell'arte; testimone, altresì, di un gusto in evoluzione, non che dell'incipiente interesse britannico per l'architettura del Palladio.

Fin dal 1964 segnalata da Otto Kurz, in occasione dell'aggiornamento bibliografico del manuale delle fonti per la storia dell'arte di Julius von Schlosser-Magnino [\[2\]](#), l'esistenza dell'inedita

Guida

alli dilettanti di Pittura ... del dottor Grazio Braccioli ferrarese

venne posta all'attenzione degli studiosi dell'arte veneta solo due decenni più tardi da Emanuele Mattaliano: ritenuto una recente scoperta – nonostante fosse stato menzionato sin nel primo catalogo a stampa dei beni manoscritti della biblioteca ferrarese

[\[3\]](#)

, e sebbene risulti presente nelle raccolte dell'Ariostea fin dall'inizio Ottocento

[\[4\]](#)

-, quel manoscritto del Braccioli, secondo lo studioso, andava considerato come l'anello mancante della tradizione della topografia artistica veneziana - dipanatasi dalle opere edite di Francesco Sansovino all'edizione aggiornata de

Le Ricche Miniere

di Marco Boschini, del 1674 -, in quanto incuneato, per cronologia, tra le edizioni e i rifacimenti della notissima guida del pittore e critico veneziano che si susseguirono fino alla dettagliatissima

Descrizione

dedicata, nel 1733, al dilettante, collezionista e studioso d'arte veneziana Anton Maria Zanetti seniore

[\[5\]](#)

.

Mai giunto alle stampe, non esplicitamente menzionato dalle scarse fonti riguardanti l'oscuro autore di origini ferraresi - non ascrivito alla letteratura artistica, né conosciuto dalla storia dell'arte fino alle segnalazioni novecentesche summenzionate -, codesto trascurato manoscritto, proprio per la personalità e il rapporto intrattenuto dal Braccioli con l'ambiente

veneziano e con il dichiarato mentore dell'impresa di origini bolognesi, l'ancora sconosciuto intendente d'arte Giovan Vincenzo Cecchi, oltre che per i referenti artistici dichiarati dall'estensore del manoscritto come propedeutici alla preparazione dell'opera, si preannuncia essere documento di straordinario interesse per la conoscenza di un *milieu internazionale* com e quello veneziano, intessuto di scambi intensi anche con il Ducato di Parma e Piacenza, oltre che con Ferrara e Bologna, e composto sull'attrazione esercitata dal mondo del teatro - dello spettacolo come della stampa adesso collegata – in tutti i settori della vita culturale; testimonianza espressa di un ambiente dilettantistico, sollecitato dal sempre più intenso fenomeno del collezionismo, d'altronde, compartecipe dei primi tentativi noti dell'amministrazione veneziana di predisporre strumenti per preservare il proprio patrimonio artistico.

Il testo manoscritto nel minuto ottavo cartaceo dell'Ariostea, dunque, si profila quale documento originale per sondare gli elementi connotanti una Venezia di inizio Secolo, spettacolare e cosciente della propria eredità artistica, altresì, promettendo di restituire all'analisi dati di estremo interesse per valutare la consapevolezza che di quel patrimonio avevano i veneziani, e la volontà di custodirlo, quanto il bisogno dei colti e ammirati forestieri di portarne con se' il ricordo.

I

La legge

Grazio Braccioli nacque a Ferrara nel 1682, e vi morì, quasi cieco, il 26 luglio 1752 [\[6\]](#) .

Poche e sconnesse sono le notizie finora recuperate sulla famiglia, probabilmente originaria di Cento, stabilitasi a Ferrara con attività commerciali [\[7\]](#) , e accorpata alla cittadinanza fin dal secolo XVI [\[8\]](#) . Solo nel corso del XVIII

secolo, però, essa dovette acquisire il titolo nobiliare (i membri vissuti all'inizio del Secolo, tra i quali lo stesso Grazio, risulta fossero consiglieri di II ordine), e fregiarsi di uno stemma proprio [\[9\]](#)

Gli annali dell'Università di Ferrara riportano una concisa ma efficace menzione del “Dottor Grazio Braccioli”, ancora in vita nell'anno della pubblicazione dell'opera, nel 1735: al riferimento all'ammirata conduzione della professione forense ("causidicus"), seguono tanto un elogio della sua attività di docente in materie filosofiche ("philosophus"), e in quanto poeta e drammaturgo, che una menzione particolare della sua erudizione [\[10\]](#) .

Come la principale fonte di riferimento, il coevo Mazzucchelli, prova il suo incarico, in patria, di "lettore ordinario di legge" [\[11\]](#) , così i documenti individuati finora all'Ariosteia, nel confermare l'attività forense [\[12\]](#) , e la familiarità con eruditi locali, fanno presumere che al giurista ferrarese fosse stato riconosciuto un ruolo di intermediario nei confronti di esponenti della cultura erudita settecentesca, come dimostrerebbe la missiva recapitata dal Braccioli al canonico antiquario di Ferrara Antenore Scalabrini (1694-1777), se davvero il mittente dichiarato, l'"abate Carli" [\[13\]](#) , potrà con certezza essere identificato con il Gian Girolamo (1719-1786) segretario dell'Accademia di Scienze Arti e Belle Lettere di Mantova.

II

La repubblica delle lettere

Inserito in quel mondo di relazioni intellettuali sollecitate dal profondo rinnovamento che ormai da decenni attraversava l'Europa della cultura della scienza e della filosofia, nella *repubbl*

ica delle lettere

, l'ancora poco noto Braccioli è accertato che partecipò a quel vasto fenomeno locale arcadico che avrebbe contribuito in modo decisivo alla diffusione di nuovi orientamenti culturali nella penisola italiana. Egli fu, infatti, ascrivito tra i poeti arcadi

[\[14\]](#)

con il nome pastorale di Nigello Preteo, fin dal 1703, poco più che ventenne, durante la "custodia" generale di Giovan Mario Crescimbeni

[\[15\]](#)

. Fece parte, altresì, dell'Accademia degli Intrepidi di Ferrara, e di quella degli Infecondi di Roma

[\[16\]](#)

, ed ebbe modo di esercitare la propria vena poetica anche con versi d'occasione, stampati in libelli

per nozze

, come testimonia la ventina di componimenti sinora segnalati

[\[17\]](#)

, ai quali va aggiunto un sonetto inserito in una raccolta di versi, risalente al 1708, dedicata al congedo di Andrea Memmo dall'incarico di rappresentante della Serenissima in Friuli.

[\[18\]](#)

Se le fonti, però, insistono sul fatto che il Ferrarese, ad un certo punto, si affermò come drammaturgo [\[19\]](#), occorre sottolineare che i dati ricavati dai testi a stampa dei suoi "drammi per musica" portano a ritenere fin d'ora che tale attività venne svolta dal Braccioli prevalentemente a Venezia, così come le informazioni cronologiche contenute nei

libretti

dei suoi melodrammi rappresentati nella città lagunare attestano che egli vi operò con continuità in almeno due periodi successivi, tra il secondo e terzo decennio del Settecento

[\[20\]](#)

.

Nonostante ciò, a tutt'oggi, nella storia letteraria, la figura del Braccioli rimane assolutamente in ombra. Infatti, il suo nominativo, seppur indicizzato nei repertori bibliografici internazionali [\[21\]](#)

non ha trovato posto nel

Dizionario biografico degli Italiani

- come già lamentò Bruno Brizi, proponendone, nel 1982, un profilo, in quanto librettista

[\[22\]](#)

-, così come le molteplici attività letterarie e culturali alle quali il Ferrarese dedicò le proprie energie risultano segnalate in modo frammentario, con sporadiche e ripetitive menzioni, in pochi dizionari di letteratura italiana

[\[23\]](#)

, di musica e teatro

[\[24\]](#)

: menzioni tutte ripetitivamente debitorie nei confronti delle scarse informazioni tramandate dalle due fonti note, risalenti agli anni della maturità del personaggio

[\[25\]](#)

, e all'indomani della sua morte

[\[26\]](#)

. Menzioni tutte egualmente prive di una prospettiva unificante un'esperienza intellettuale pur adombrata fin dalle informazioni dirette come sfaccettata, caratteristica del proprio tempo.

Tra le ragioni dell'oblio di un personaggio che in vita godette della stima dei suoi pari e del successo del pubblico, non può essere scontata l'ipotesi, deducibile a partire dalle informazioni tramandate dalle menzionate fonti, che la maggior parte dell'opera del Braccioli non sia arrivata alle stampe, con ciò impedendo ai posteri la conoscenza dell'articolazione complessiva del pensiero dell'intellettuale. In questo senso, anche il preliminare spoglio delle pubblicazioni del Ferrarese conservate nei fondi dell'Ariosteia, della Biblioteca del Museo Correr e della Biblioteca Nazionale Marciana accredita l'ipotesi che alla stampa arrivarono quasi esclusivamente i suoi testi drammatici, con ciò rafforzando la convinzione che la maggior parte degli scritti poetici, e gli scritti filosofici e teorici, menzionati dalle fonti, sia rimasta manoscritta.

Oltre a documentare l'attività accademica del Braccioli – come le orazioni, i discorsi [\[27\]](#), e le lezioni di filosofia e di diritto

[\[28\]](#)

-, in ogni caso, i manoscritti ai quali fanno riferimento le fonti risulta fossero legati principalmente al mondo della poesia e del dramma: cosicché, accanto a varie cantate, egloghe, e oratori per musica, si trova menzionata una dissertazione accademica di teoria teatrale incentrata sulla riflessione sull'unità del luogo, vari drammi, alcune tragedie e commedie; scenari per commedie

[\[29\]](#)

.

Proprio in quanto di suo pugno, tali scritti (con altri beni, quali la libreria e la primogenitura), alla morte del Ferrarese, dovettero passare in eredità all'omonimo nipote Grazio Ronchi, il quale, con l'intestazione del fedecommesso dello zio materno, assunse il secondo cognome "Braccioli", come accertano quei pochi, ma fondamentali documenti finora rintracciati [\[30\]](#), i quali, a questo punto, rispetto a quanto tramandato

[\[31\]](#)

, restituiscono una traccia fondamentale per l'indagine a venire, che dovrà essere incentrata sul recupero dell'opera inedita del Ferrarese.

III

Lo spettacolo

Se scarsa è la considerazione che Grazio Braccioli finora ha ottenuto nella storia letteraria italiana - quanto, del resto, per le ragioni sopra addotte, logico risulta constatare che il suo nominativo gode almeno di una maggior conoscenza nello specifico ambito della letteratura vivaldiana -, occorre sottolineare, altresì, che nessuna traccia rimane, nella storia della cultura del Settecento, relativamente agli interessi e agli studi del Ferrarese nel campo delle arti visive, nonostante che una ben documentata nota, pubblicata dal Mazzucchelli, a dieci anni dalla morte del personaggio, fin dal 1763 custodisca a riguardo delle indicazioni specifiche.

La stessa puntuale segnalazione della *Guida* ai dilettanti di pittura, a due secoli di distanza aggiunta da Kurz nell'edizione italiana dello studio dello Schlosser, mostra di non essersi basata su un controllo di quanto affermato dal letterato bresciano, dato che la citazione del titolo del manoscritto dell'Ariostea [\[32\]](#) non venne corredata da alcun riferimento a quelle "annotazioni" di carattere storico relative ai pittori veneziani e alla scuola veneta che il Mazzucchelli aveva menzionate tra le opere del Braccioli rimaste manoscritte

[\[33\]](#)

. Nemmeno, in anni più recenti, Mattaliano pare si fosse soffermato su tale aspetto della problematica degli inediti del Ferrarese, almeno nel momento in cui si accinse a porre all'attenzione degli studiosi il codice ferrarese

[\[34\]](#)

,
dato che l'annunciato suo studio del testo del manoscritto risulta essere rimasto incompiuto.

Eppure, una preliminare disamina di quanto è finora emerso circa l'attività del Braccioli consente di escludere la possibilità di identificare le "annotazioni" menzionate dal Mazzucchelli con il codice ferrarese, con ciò, da un lato, sollecitando l'indagine incentrata sulla questione dei

suoi inediti e, per altro verso, permettendo di avanzare l'ipotesi che l'approccio del letterato al campo delle arti visive fosse stato promosso da precisi interessi estetici: molto probabilmente, un approccio impostato razionalmente, che dovette comportare degli approfondimenti articolati, a partire dalla storia e dall'ubicazione delle opere, e occupare (o accompagnare) per un lungo periodo le meditazioni dell'intellettuale, consentendogli, infine, di ordinare un ampio spettro di conoscenze. Non è casuale riscontrare, perciò, che l'impostazione eminentemente topografica del manoscritto dell'Ariosteia celi una finalità educativa, connotata del gusto del tempo [\[35\]](#), e che le informazioni espresse presupponevano acquisizioni fondate su studi specifici, frutto non solo di personali "osservazioni", ma di un preciso disegno storico, indicato fin dall'esplicito riferimento alle recenti

Vite

di Carlo Ridolfi. Un disegno al quale, a sua volta, dovrebbero poter essere ricondotte le stesse "annotazioni" menzionate dalle fonti.

In ordine a codesti presunti, diversi livelli dell'inchiesta condotta dal Braccioli sull'arte visiva, dunque, lo studio della *Guida* – che fin da una preliminare ricognizione offre molteplici spunti riflessioni -, promette di fornire nuove conoscenze su un aspetto particolare, del tutto ignoto, dell'applicazione dell'ingegno del trascurato personaggio, come pure di offrire l'insolita possibilità di sondare, nei suoi diversi aspetti, un vero e proprio campione di un fenomeno culturale nodale anche per la formazione di una coscienza di patrimonio dei beni culturali, coscienza che sarebbe lentamente maturata nel corso del Settecento, prima di esprimersi nel secolo successivo.

In siffatta prospettiva, innanzi tutto, (1) la questione aperta dalla coincidenza cronologica dell'elaborazione del manoscritto dell'Ariosteia - della sua stesura principale e dei successivi aggiornamenti [\[36\]](#) - con almeno due soggiorni veneziani del Braccioli, indirizza con sicurezza l'indagine intorno alla relazione tra l'attività drammatica del Ferrarese, i suoi interessi propriamente pittorici e la stesura della *Guida*.

Entro un arco cronologico esteso tra il 1711 e il 1727 risultano pubblicati e rappresentati al teatro Sant'Angelo di Venezia, in effetti, dieci dei melodrammi scritti dal Braccioli: l'*Armida in Damasco*

,
nel 1711; nel 1712,

La costanza in cimento

, l'

Arsinoe vendicata

, e

La gloria trionfante

; nel 1713, la

Calpurnia

, e l'
Orlando furioso
; nel 1714, il
Rodomonte sdegnato
; e l'
Orlando finto pazzo
; nel 1715, l'
Alessandro fra le Amazzoni
; nel 1727, l'
Orlando
, una rivisitazione del dramma del '13
[\[37\]](#)

Così che, se le date delle *dediche* dei libretti dei drammi musicali del Ferrarese consentono di fissare la cronologia dei suoi soggiorni veneziani, inducendo a ritenere che egli avesse risieduto in città, in modo continuativo, per almeno due volte - una prima, tra il 1711 e il 1715 e, poi, una seconda alla fine del decennio successivo, intorno al 1727 -, le informazioni autografe presenti nel manoscritto dell'*Ariostea* confermano la contemporanea applicazione del Braccioli nella catalogazione delle pitture veneziane. Tanto quanto il millesimo - 1712 - apposto nel frontespizio del codice, certifica l'anno di elaborazione della
Guida

, così, a loro volta, le numerose aggiunte e note posteriori rilevabili nel testo, rispetto alla prima stesura del manoscritto, apportano ulteriori indicazioni relative alla durata del secondo soggiorno veneziano del Ferrarese che, perciò, dobbiamo ritenere si protrasse almeno fino al "1728"

[\[38\]](#)
, oltretutto, a conferma di una rinnovata, sebbene più breve, stagione drammatica veneziana.

Il codice ferrarese venne elaborato, dunque, nel momento di radicamento del Braccioli in uno specifico ambiente culturale della città lagunare: proprio le informazioni trasmesse dai suddetti *libretti*

a stampa attestano come egli, a partire dall'autunno del 1711, in quanto autore di testi drammatici, fosse stato stabilmente coinvolto in una duplice impresa, nell'attività del teatro San Angelo e in una stabile collaborazione con uno stampatore specializzato, Marino Rossetti

[\[39\]](#)
. L'impegno professionale del Braccioli con tali protagonisti della vita teatrale veneziana comportò lo sfruttamento di una felice vena poetica e il cosciente esercizio di un genere, il dramma per musica, che egli coltivò con una autentica ricerca dell'estetica spettacolare, come certificano le sue lettere premesse ai testi

[\[40\]](#)
, traendo la materia dell'intreccio, dapprima, dalle fonti classiche, per concentrarsi ben presto

nella rielaborazione dei grandi poemi narrativi del Quattro e Cinquecento estense: tanto che, a partire dal Tasso - con l'

Armida in Damasco,

scritta e recitata nell'autunno del 1711 -, per passare all'Ariosto - con l'

Orlando Furioso

, scritto e rappresentato, per la prima volta, nell'autunno del 1713; e con il

Rodomonte sdegnato

, scritto e rappresentato, la prima volta, nel carnevale dell'anno successivo – e approdare, infine, al Boiardo - con l'

Orlando finto pazzo

, scritto e rappresentato nell'autunno del 1714

[\[41\]](#)

-, il Braccioli applicò le proprie riflessioni sulle regole drammatiche del genere musicale sulla base di una riscoperta 'a ritroso' degli illustri e notissimi romanzi ferraresi sulla quale varrebbe la pena indugiare.

Il notevole successo con il quale venne accolto dal pubblico l'*Orlando furioso*, musicato per la prima volta da Giovanni Alberto Ristori, rappresentato per ben quaranta serate tra il novembre e il dicembre 1713

[\[42\]](#)

, fornisce, presumibilmente, anche la ragione dell'interesse suscitato dalla sperimentazione del Braccioli nell'emergente Antonio Vivaldi, in quel periodo, impresario del teatro Sant'Angelo

[\[43\]](#)

: dopo aver presentato il successivo dramma del Ferrarese - il

Rodomonte sdegnato

, ugualmente ispirato al

Furioso

dell'Ariosto -, chiamato forse a certificarne la validità, nel gennaio del 1714, nella dedica del libretto al Duca di Guastalla Giuseppe Maria Gonzaga

[\[44\]](#)

, il maestro concertatore della chiesa della Pietà musiccherà l'

Orlando finto pazzo

, l'autunno successivo

[\[45\]](#)

, proprio nel mentre veniva proposta una seconda edizione del

Furioso

da lui medesimo musicata, un melodramma che avrebbe inaugurato una vivace tradizione spettacolare che si estese ben oltre i confini della Serenissima e che, con nuovo titolo e minime varianti, con autonomo libretto e musiche del Vivaldi, sarebbe stato rappresentato nuovamente a Venezia, al Sant'Angelo, nel 1727

[\[46\]](#)

.

Stimolata da una capacità di analisi del materiale letterario tesa ad adeguare il linguaggio della poesia alle complesse esigenze drammatiche, e supportata da una mentalità teoretica volta alla comprensione dei meccanismi del coinvolgimento emotivo nella rappresentazione, l'attività teatrale del Braccioli, stando agli intenti espressi nei *libretti*, dovette essere caratterizzata da una tensione sperimentale di una personalità metodica, così come, in special modo, il riferimento allo studio dell'impatto sugli spettatori di quanto udito e visto

[47]

e la dichiarata ricerca di "procurare piacere" con i suoi drammi

[48]

, inducono a ritenere che nelle considerazioni del Ferrarese non possa aver avuto spazio e peso trascurabili l'apporto delle arti visive.

Che il Braccioli fosse approdato a Venezia con una predisposizione e uno spiccato e coltivato interesse per la pittura, effettivamente, lo dichiarò egli stesso nella *prefazione* dell'opera che andava componendo, all'età di trent'anni, giusto durante la fase più intensa dell'esperienza drammatica [49].

L'ammirazione, e la scoperta appassionata della scuola pittorica veneta, dunque, poggiavano su un sostrato personale e culturale che lo aveva posto nella condizione di poter distinguere il meglio, come egli stesso diede conto nella trascrizione in bella degli appunti presi durante le visite ai luoghi d'arte veneziani, mediante l'aggiunta, al testo che andava elaborando, di una segnaletica atta a esprimere una graduatoria vera e propria delle opere ritenute le migliori [50].

Se le opere in tal modo selezionate vennero ad assumere, nel loro insieme, nei confronti dei lettori destinatari - "dilettanti", come l'Autore - l'orientamento di una *scuola di gusto*, non può essere trascurato il fatto che la stessa

Guida

aveva preso forma proprio in coincidenza con il periodo di radicamento del Braccioli nel mondo dello spettacolo, quando più forte dovette farsi sentire anche la necessità di un aggiornamento e una conoscenza più approfondita della cultura visiva veneziana, al fine di soddisfare tra le molteplici esigenze anche quelle visive, che la macchina teatrale poneva come inderogabili anche agli autori dei testi, sceneggiatori oltre che poeti, perciò a contatto con gli artisti e gli scenografi ingaggiati per l'allestimento delle rappresentazioni.

Come attestano le informazioni contenute nei *libretti* summenzionati, tra i tanti pittori, Bernardo Canal e Antonio Mauri vennero scelti per tradurre visivamente quanto aveva inventato il Braccioli tra il 1710 e il 1715, e non solo per il teatro di Venezia. Perciò, andrebbe verificata anche la deduzione che comporta una nota apposta in calce all'elenco delle "mutazioni" sceniche del *Crisippo*, un dramma scritto,

quasi certamente, ancora a Ferrara, nel 1710, per il teatro di S. Stefano della città

[\[51\]](#)

: ma se è probabile che il responsabile della scelta degli scenografi dei propri drammi fosse lo stesso Autore - amico e conoscente, per propria ammissione, di artisti veneziani come ferraresi -, allora non può essere esclusa l'ipotesi che il Braccioli ben presto divenne anche il tramite di relazioni e scambi artistici tra le due città.

D'altro canto, (2) proprio l'apertura di un nuovo campo di indagine incentrato sugli interessi maturati dal Braccioli nell'ambito della cultura visiva, e sulla sua riflessione estetica, comporta un'ulteriore messa a fuoco su un dato biografico finora del tutto trascurato dalla storia dell'arte, nonostante che Mattaliano ne avesse dato conto fin dal 1983: la parentela di Grazio con Giovanni Francesco Braccioli (1697-1762), pittore e incisore ferrarese formatosi a Bologna, alla scuola di Giuseppe Maria Crespi [\[52\]](#), il quale, diversamente da Grazio, da tempo, è compreso tra le biografie degli italiani [\[53\]](#).

La verifica di un altro documento conservato all'Ariostea [\[54\]](#) permette di affermare fin d'ora che i due erano fratelli e che, di conseguenza, proprio a Grazio si riferiva implicitamente Girolamo Baruffaldi, nella *vita* dedicata a Giovanni Francesco, menzionando colui il quale aveva imposto al giovane pittore il rimpatrio da Bologna, dopo quasi quattro anni di permanenza

[\[55\]](#)

, in una data che è ormai possibile circoscrivere al 1723, stando ai dati della suddetta biografia.

Tenendo conto dei dati biografici recuperati relativamente ai due personaggi, inoltre, a questo punto, pare lecito ipotizzare che anche al successivo soggiorno veneziano di Giovanni Francesco (attestato dallo stesso biografo [\[56\]](#), sebbene in modo impreciso) contribuì il fratello Grazio, maggiore di quindici anni, il quale nella città lagunare aveva maturato una solida e positiva esperienza a partire dagli anni dieci del Secolo. Anzi, da quanto emerso finora, non è scorretto ritenere che i due fratelli si fossero riuniti a Venezia in occasione del secondo dei soggiorni accertati di Grazio, forse già a partire dal 1725, anno di pubblicazione della sua dissertazione sulle unità drammatiche [\[57\]](#), fino al 1728. Il solo fatto che i principali interlocutori veneziani di quest'ultimo fossero rimasti gli stessi nell'arco di un quindicennio, fa presumere che, nella città lagunare, egli avesse intrecciato una rete di conoscenze tale da consentirgli di introdurvi anche il fratello minore, il quale, forte d'aver condiviso la stessa formazione (o esperienza) bolognese di tanti altri pittori veneti, stando alle fonti, dovette trasferirvisi per lungo tempo

[\[58\]](#)

Tant'è supporre che tra due fratelli dovette esserci un sodalizio saldo e duraturo, stando anche solo ai comuni interessi anche per la poesia e la storia [\[59\]](#), e al fatto che si sarebbero trovati associati anche in un'impresa editoriale del 1735, quando Giovanni Francesco venne scelto come inventore dell'antiporta degli annali dell'università di Ferrara, ove, dell'intensa attività e della poliedrica personalità del fratello Grazio sarebbe stato consegnato conto specifico.

Del resto, altre inedite informazioni recuperate nella fase di ricognizione per l'edizione del manoscritto dell'Ariostea riconducono a frequentazioni comuni: infatti, non può essere trascurato il fatto che le origini dello stesso Giovan Vincenzo Cecchi, secondo *conservatore* delle pitture veneziane (1704-1724)

[\[60\]](#)

, amico di Grazio, e insostituibile sua guida durante le perlustrazioni ai luoghi dell'arte veneziana nel 1712

[\[61\]](#)

, riconducano alla formazione bolognese di Giovanni Francesco presso il Crespi. Solo una sistematica ricerca d'archivio potrà dipanare un'indagine intricata e svelare l'effettivo ruolo che un tale personaggio

foresto

giocò tanto nella vicenda veneziana dei fratelli Braccioli, sia come mediatore negli scambi tra artisti e musicisti bolognesi e veneziani. Fin d'ora, comunque, trascurati e inediti documenti accertano come tale Cecchi fosse approdato a Venezia, trasferendosi da Piacenza, nella primavera del 1694

[\[62\]](#)

, con la moglie - una giovane soprano, anch'essa di origine bolognese, Anna Maria Tromebetti delli Torri, sposata a Piacenza, nella primavera del 1691

[\[63\]](#)

-, e con l'intenzione di fondare in laguna una ancora misteriosa e redditizia attività. Se aveva lasciato il Ducato di Parma e Piacenza dopo quattro anni

[\[64\]](#)

, spesi forse alle dipendenze della corte di Ranuccio II Farnese, per radicarsi a Venezia, molto probabilmente grazie alla protezione degli eredi del noto collezionista d'arte Giovanni Donato Correggio

[\[65\]](#)

, tutto lascia presumere che la sua attività principale fosse legata al mercato dell'arte e della pittura: nella metropoli trovò il modo, in effetti, a dieci anni di distanza, di guadagnarsi una tale fiducia da venir scelto dai magistrati competenti, i Provveditori al Sal, per svolgere la funzione di controllo sistematico delle pitture presenti negli edifici pubblici veneziani. Per assolvere a tale compito, sparse tracce documentano come, fin dal principio, egli avesse provveduto a stilare un

Inventario

, che verrà perfezionato, su richiesta dei Provveditori, molti anni più tardi

[\[66\]](#)

, proprio nel periodo dell'elaborazione

Guida

del Braccioli.

E certo il bandolo di quell'intricata matassa dovrà essere colto nella relazione del Cecchi con Sebastiano Ricci, attivo a Piacenza, dopo la permanenza a Bologna, per la decorazione del palazzo Farnese, nello stesso periodo in cui risulta vi risiedette il bolognese; mediatore a Venezia, ancora nel 1720, delle richieste di Lord Burlington di disegni d'architettura palladiana dello stesso Cecchi [\[67\]](#) .

Intanto, anche il temperamento dell'ormai "celebre" Cecchi avrebbe trovato acuto interprete in Anton Maria Zanetti seniore (*qm* Gerolamo), il quale lasciò un suo ritratto caricato [\[68\]](#) , tra le centinaia d'altri, accanto a quello di artisti amici comuni, Marco e Sebastiano Ricci, in particolare, e degli attori di grido, gli interpreti degli

Orlandi

del Braccioli, come la stessa Anna Maria, conosciuta da tempo come La Beccarina

[\[69\]](#)

.

IV

L'emozione della pittura

Quanto la stessa esperienza della stampa dei testi drammatici avesse coinvolto il Ferrarese, è

testimoniato dalla composizione del *frontespizio* del manoscritto dell'Ariosteia, un'opera dedicata principalmente - ma non esclusivamente

[\[70\]](#)

- alla pittura veneziana.

Guida alli Dilettanti/ di Pittura/ per visitare le Chiese, Oratori, Scuole, e Pubbliche Fabbriche di Venezia colla sposizione de nomi dei Dipintori, che anno in esse Dipinto, e delle opere loro. Osservate, e raccolte dal Dottor Grazio Braccioli ferrarese l'Anno/ 1712/ Con tre indici il P.mo delle Chiese Oratori, e scuole, e Fabbriche Pubbliche, il 2.o de nomi de Dipintori, ed opere loro; il Terzo delle Chiese, ed altre Pubbliche Fabbriche, e chi abbia in esse dipinto

La composizione, infatti, anche del millesimo isolato al centro del titolo dell'opera, ricalca una consuetudine tipografica che lo stampatore Rossetti, contemporaneamente, adottò per i frontespizi dei summenzionati libretti dei drammi veneziani del Braccioli: un suggerimento formale, dunque, raccolto dall'Autore della *Guida* nell'impostare il titolo del manoscritto per sottolineare la compiutezza dell'opera. Un'indicazione chiara, che rispecchia la dichiarata origine dello scritto: una accurata elaborazione di appunti stesi durante appassionante visite agli edifici pubblici di Venezia, alla scoperta dei tesori artistici in essi racchiusi

[\[71\]](#)

D'altro canto, l'intenzione di conferire organicità allo scritto a partire dai caratteri della sua stesura corrisponde alle finalità strumentali dell'opera elaborata con specifiche caratteristiche strutturali del testo.

Esteso su 382 carte (le prime quattro occupate dal titolo e dalla prefazione dell'autore; le successive dodici bianche, le quali, come le 74 carte occupate dagli indici finali, mancano tutte di paginazione, apportata, invece, sulle 292 carte su cui si stende il corpo dell'opera), esso, infatti, si compone di quattro parti funzionali: identificato dal sopra citato *titolo* e introdotto dalla menzionata *prefaz*

ione

lo scritto è costituito da un articolato

testo informativo,

riguardante la collocazione, il soggetto, e la paternità di centinaia di opere d'arte, organizzato con criterio topografico, dato che l'ordine della menzione degli edifici pubblici (chiese, oratori, scuole, e altri), custodi dei capolavori ammirati dall'autore, segue la suddivisione dei sestieri veneziani. Ciascuno corredato dai riferimenti numerici alle pagine del manoscritto nelle quali si trovano menzionati i luoghi, gli artisti e le opere, i tre

indici

finali, che puntualmente li elencano in ordine alfabetico, vennero esplicitamente adottati dal Braccioli per semplificare il recupero delle informazioni raccolte nel corpo dell'opera

[\[72\]](#)

Tanto che, se l'esposizione topografica della materia venne adottata dal Braccioli sulla falsariga della celeberrima guida del Boschini, lo stesso estensore del manoscritto volle dotare la sua di uno strumento più agile e preciso per il recupero delle informazioni di quanto non offrissero i sommari indici predisposti nelle edizioni dello scritto del pittore veneziano.

Elaborata certo sulla base di un'esperienza conoscitiva stimolata da un'esigenza profonda, per soddisfare il proprio "genio" [\[73\]](#), seppur, sin dal titolo, dichiaratamente destinata a un pubblico specifico, i "dilettanti", ai quali fa esplicito riferimento anche la retorica chiusura della *prefazione*

[\[74\]](#)

, e ai quali implicitamente rinvia la giustificazione funzionale dei tre indici finali

[\[75\]](#)

, proprio il fine divulgativo, implicito nell'organicità e nell'intrinseca qualità strumentale dello scritto, induce anche a riflettere sulla mancata stampa

Guida

del Braccioli.

Diversamente da quanto accennato dalla segnalazione di Mattaliano, sulla base dei dati e delle informazioni contestuali sopra esposti, e dei caratteri strutturali del testo, la scrivente ritiene che il manoscritto dell'Ariosteia non possa essere inserito nella tradizione della letteratura topografica veneziana se non considerandolo il frutto di specifiche esigenze e competenze di un compilatore dilettante non veneziano.

Stando agli elementi biografici raccolti finora - l'*inclinazione* e l'ammirazione per l'arte pittorica, la familiarità con artisti veneziani e ferraresi, e la conoscenza di personalità impegnate nella conservazione del patrimonio artistico pubblico, da un lato; dall'altro, l'impegno nel campo della drammaturgia e della riflessione sulle arti performative (della quale avrebbero dovuto dar ragione i trattati sul teatro e sulle passioni, testi non ancora rintracciati, ma ai quali fanno riferimento le fonti [\[76\]](#) , e dei

quali, comunque, porta chiara traccia l'impostazione teorica delle *Lettere ai lettori*

premesse ai testi drammatici sopra menzionati

[\[77\]](#)

) -, si è indotti a ritenere, infatti, che il particolare interesse dimostrato dal giurista, filosofo e drammaturgo ferrarese per la tradizione pittorica veneziana fosse parte di una articolata fase ricognitiva di studio finalizzata ad attrezzare adeguatamente un'indagine complessiva sui linguaggi rappresentativi.

Dunque, allora, la *Guida* del Braccioli piuttosto che anello mancante di una catena ininterrotta, si configura quale originale contributo, prodotto di una precisa temperie culturale di inizio secolo, nel contesto della quale, se la tradizione topografica andava sfaccettandosi, pur attenendosi allo schema inaugurato dal Boschini, comparvero i primi tentativi di censimento del patrimonio pittorico da parte della amministrazione [\[78\]](#) , proprio nel mentre guide generiche della città andavano moltiplicandosi, riservate al pubblico onnivoro dei collezionisti e del *gran tour*

.

Inserita in un momento di vivaci scambi culturali, la *Guida* sortì da un'esperienza intensa e sconvolgente per il Braccioli: le visite ai luoghi pubblici, supportate dall'amico e conoscitore d'arte Cecchi, avevano sortito l'appagante effetto della scoperta di "opere non meno celebri che stupende" [\[79\]](#) . Quella stessa ricerca emotiva e sensistica espressa nelle regole drammatiche, e applicata nei suoi testi veniva vissuta dal Ferrarese, nel contempo, nel campo delle immagini, emozionata dalla sorpresa di aver scoperto, durante le visite al patrimonio artistico veneziano, la congenialità di tanti capolavori, oltre a quelli già a lui noti per la celebrità goduta dall'"incomparabile" Tiziano, dall'"insigne pennello" di Tintoretto, e dal "valorosissimo" Veronese. Così che, il suo itinerario non avrebbe potuto iniziare che dalla chiesa di SS. Giovanni e Paolo, dalla Scuola di S. Rocco e dal Cenacolo palladiano dell'Isola di S. Giorgio

[\[80\]](#)

, per comprendere poi tutto il resto.

Il percorso per colui che voleva dilettersi della pittura veneziana, il Braccioli si era affrettato a tracciarlo, subito, all'indomani di quell'esperienza straordinaria, portando in bella forma i primi appunti, per poi riprenderlo e perfezionarlo durante il successivo soggiorno veneziano.

Nel 1728, però, nulla più di qualche nota poteva venir aggiunta al testo originario, la cui struttura topografica e la chiara finalità educativa, delegata alla cernita delle opere, ai giudizi di valore, e alla segnalazione delle opere ritenute eccellenti, dovevano orientare il destinatario dello scritto, nell'abbacinante mare dell'arte veneziana, illuminando un percorso di perfezionamento che era invitato a svolgere di persona: la via era stata tracciata, a quel punto, al di là delle cerebrali immagini barocche, per sollecitare un confronto diretto con quanto i luoghi pubblici custodivano, e rendere il dilettante di pittura uno spettatore appassionato di quanto di meglio la città offriva, un patrimonio artistico straordinario.

NOTE

[1] G. Braccioli, *Guida alli dilettanti di pittura per visitare le chiese, oratori, scuole, e pubbliche fabbriche di Venezia* [...] 1712, Biblioteca Civica Ariostea di Ferrara (d'ora in poi: BCA): Ms. Cl. I, n. 5.

[2] J. von Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*, III ed., La Nuova Italia, Scandicci, 1964.

[3] *Indice dei manoscritti della Civica Biblioteca di Ferrara del canonico Giuseppe Antonelli. Parte prima*, In Ferrara, Antonio Taddei e figli, 1884, p. 29.

[4] BCA: *Inventario di Prospero Cavalieri* (1815), Cl. I, n. 14. Da riscontri eseguiti nell'archivio storico della BCA, risulta che il codice non fosse enumerato tra i fondi nel *Libro originale riguardante la Biblioteca dalla istituzione nel 1745 al 1748* (Archivio della Biblioteca Pubblica, b. 2, fasc. 18). Va dedotto, perciò, che il manoscritto entrò nelle collezioni della BCA nei sessant'anni successivi alla morte dell'autore, avvenuta nel 1752.

[5] E. Mattaliano, *Una guida inedita di Venezia del 1712, "Arte Veneta"*, n. 37 (1983), p. 208.

[6] BCA, Cl. I, *Archivio Pasi* (Familie), b. 5, fasc. 302.

[7] *Idem*, c. 303.

[8] F. Pasini Frassoni, *Dizionario storico araldico dell'antico ducato di Ferrara*, Roma, 1914, p. 679.

[9] *Idem*, p. 95.

[10] F. Borsetti, F. Bolani, *Historia Almi Ferraiae Gymnasii ...*, pars II, Ferrariae MDCCXXXV. Typis Bernardini Pomatelli (Biblioteca Nazionale Marciana - d'ora in poi BNM -: 239D 166), p. 242.

[11] G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti de' letterati italiani* [...], t. 2/4, Bassani, Brescia, 1763 (BNM: Cons.Lett. It. 1), p. 178.

[12] BCA, Cl. I, *Coll. Antonelli 966*, b. 4 (Famiglie), fasc. 19.

[13] Ivi, *Epistolario Scalabrini*, 387: la missiva è datata Ferrara 15 ott. 1748, e riguarda la trascrizione (non conservata) di una iscrizione antica rinvenuta in quei giorni.

[14] G. Ferrari, *Onomasticon*, vol. II, Padova 1947, p. 142; A.M. Giorgetti Vichi, *Gli arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Tipografia editrice romana, Roma, 1977, p. 288.

[15] *Adunanza de' Pastori Arcadi della Colonia Ferrarese ...* In Ferrara, M.DCCIII (BNM: 86 C 40), s.p.

[16] G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d' Italia*, cit., p. 178.

[17] O. Pinto, *Nuptalia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Olschki, Firenze, 1971, p. 332.

[18] *Composizioni varie in lode dell'illustrissimo et eccellentis. Signor Andrea Mammo Luogotenente Generale della Patria del Friuli ...* In Udine, MDCCVIII (Biblioteca del Museo Correr di Venezia - d'ora in poi citata come: BMC - Op. 235.19), s.p.

[19] G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d' Italia*, cit., p. 178.

[20] Si veda *infra*, par. III.

[21] *Index bio-bibliographicus notorum hominum*, edidit J.-P. Lobies, pars C 1/22, Biblio Verlag, Osnabruck, 1981, n. 12.426; *Indice Biografico Italiano*

, vol. 1, K.G. Saur, München- London-New York-Paris, 1993, p. 283.

[22] B. Brizi, *Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze, 1982, vol. 2, pp. 315-318.

[23] G. Casati, *Dizionario degli scrittori d'Italia*, vol. I, R. Ghirlanda, Milano, s.d., p. 203, n. 588 (erronea la patria); *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, a cura di G. Petronio, vol. 1, Laterza-Unedi, Bari-Roma, 1966.

[24] *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, vol. 2, Le Maschere, Roma, 1954, col. 962.

[25] F. Borsetti, F. Bolani, *Historia*, cit., p.242.

[26] G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia*, cit., p. 178.

[27] F. Borsetti, F. Bolani, *Historia*, cit., p. 242.

[28] G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia*, cit., p. 178.

[29] *Ibidem*.

[30] BCA, *Archivio Pasi*, b. 5, fasc. 302.

[31] L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi* [...], Eredi G. Rinaldi, Ferrara, 1804, p. 87; F. Pasini Frassoni, *Dizionario*, cit., p. 679.

D

[32] J. von Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*, cit., p. 562.

[33] G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d' Italia*, cit., p. 178: "... notizie istoriche circa alcuni più celebri pittori veneziani, e di quella scuola ...".

[34] E. Mattaliano, *Una guida inedita*, cit., p. 208.

[35] Si veda *infra*, par. IV.

[36] *Ibidem*.

[37] Schede dettagliate per ciascuna delle singole rappresentazioni, e i successivi adattamenti e repliche in E. Selfridge-Field, *The Calendar of Venetian Opera. A new Chronology of Venetian opera and related genres 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford, California, 2007.

[38] G. Braccioli, *Guida*, cit., p. 230.

[39] M. Zorzi, *La stampa, la circolazione del libro*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, VIII. *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. Del Negro e P. Preto, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1998, p. 810.

[40] G. Braccioli, *Argomento all'amico lettore*, in *Rodomonte sdegnato. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnovale dell'anno 1714* ...
In Venezia, M. DCCXIV. Appresso Marino Rossetti (BNM: Dramm. 3534.3), p. 8.

[41] G. Braccioli, *Argomento al lettore*, in *Orlando finto pazzo. Drama per musica da rappresentarsi in S. Angelo l'autunno 1714* ... In
Venetia, per Marino Rossetti (BNM: Dramm. 3534.8), p. 4.

[42] G. Braccioli, *Argomento all'amico lettore*, in *Rodomonte sdegnato*, cit.

[43] M. Talbot, *Vivaldi: fonti e letteratura critica*, Olschki, Firenze, 1991.

[44] A. Vivaldi, *A Giuseppe Maria Gonzaga*, in G. Braccioli, *Rodomonte sdegnato*, cit.

[45] G. Braccioli, *Mutazioni*, in *Orlando finto pazzo*, cit. Si veda la scheda in: E.
Selfridge-Field, *The Calendar of Venetian Opera*, cit.

[46] G. Braccioli, *Orlando. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno MDCCXXVII* . In Venezia, MDCCXXVII. Appresso Marino Rossetti (BNM: Dramm. 1233.5). Si veda la scheda in: E. Selfridge-Field, *The Calendar of Venetian Opera* , cit. Per la questione dell'intervento di Vivaldi sul libretto dell' *Orlando Furioso* del Braccioli, si veda B. Brizi, *Gli Orlandi di Vivaldi*, cit.

[47] G. Braccioli, *Argomento all'amico lettore*, in *Rodomonte sdegnato*, cit., p. 6.

[48] G. Braccioli, *Argomento al lettore*, in *Orlando finto pazzo*, cit., p. 5.

[49] G. Braccioli, Prefazione, in *Guida*, cit. (s.p.): "Il genio che io ho sempre avuto per la nobilissima e bellissima arte della pittura ...".

[50] *Idem*: "Siccome in buona parte le migliori sculture le opere e i loro autori sono stati per mio divertimento notati talché non ho curato, che di averne memoria senza ingrandirne con frase ricercata e modi studiosi il pregio, che anno [sic] in loro medesime, le più eccellenti, a mio gusto, sono state contrassegnate [sic] in margine con questo segno *, e ciò a solo fine che scorrendo l'occhio una pagina veda se cosa v'ha di eccellente senza la pena di tutto leggere".

[51] G. Braccioli, *Crisippo. Drama per musica ... da rappresentarsi in Ferrara nel teatro di S. Stefano ... il maggio dell'Anno M.CC.X*. In Ferrara, per Bernardino Barbieri (BNM: Dramm. 807.7): "Scenografie di Bernardo Canali e di altri virtuosi di Venezia e Ferrara": p. 8.

[52] E. Riccomini, *Settecento ferrarese*, Silvana editoriale d'arte, Milano, 1970, pp. 50-52; *All gemeines Künstlerlexikon. die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, b. 13, K.G. Saur, München- Leipzig, 1996, p. 503.

[53] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1971, p. 633.

[54] BCA: Ms Cl. I, n. 170 (*Vita di Giovanni Francesco Braccioli*), c. 70: "... e ne fece molti disegni li quali si conservano nelli cristalli in casa degli eredi di suo sig. fratello dottore Gazio Braccioli." (il corsivo è dell'Autrice).

[55] G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi ...* vol. II, Ferrara, 1846 (*ante* 1755), p. 381.

[56] *Idem*, p. 383.

[57] *Circa la unità del luogo nelle tragedie. Raggionamento letto alla presenza dell'emin., e reverendiss. sig. card. Giovanni Patrizi legato a latere di Ferrara, nella conversazione del signor avvocato Cesare Favalli detta la selva dal dottor Grazio Braccioli la sera delli ventuno febrajo 1723* . In Venezia, M.DCCXXV. Con licenza de' Superiori (BCA: MF277.26)

[58] G. Baruffaldi, *Vite*, cit., p. 383.

[59] *Idem*, p. 384.

[60] L. Olivato, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico del secoli XVII e XVIII* , in "Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", n. 34, 1974, p. 27.

[61] G. Braccioli, Prefazione, in *Guida*, cit. (s.p.): "... e molto più colla direzione del signor Vincenzo Cecchi bolognese, celebre intendente della bell'arte, mi posi in animo di visitare tutte le Chiese, e notare se non tutte, la maggior parte almeno delle pitture, che avessi in quelle vedute."

[62] Archivio di Stato di Venezia, *Notarile*. Atti, not. Gio. Antonio Mora, prot. 8700 (senza alf.), pp. 63v-64: citato da L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci* , in "Saggi e Memorie" 11, 1978, pp. 99-100.

[63] Archivio Storico Diocesano di Piacenza, *Matrimoni*, 1691, b. 94 (Constatazione di Stato libero e licenza di celebrare matrimonio)

[64] *Ibidem*.

[65] L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Forum, Udine, 2000, pp. 57-66. L'atto confessionale promosso dal Cecchi a favore della moglie, era stato stipulato, infatti, nell'aprile del 1694, nel palazzo dei fratelli Orazio e Agostino Correggio, in Parrocchia di S. Cassiano (cfr. *supra*, nota 62).

[66] Archivio di Stato di Venezia, *Provveditori al Sal*, Miscellanea b. 49/2, registro-inventario, 23 nov. 1716.

[67] F. del Torre, *Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano I*, a cura di A. Bettagno e M. Marini, Vicenza, 2002 (Lettera di Sebastiano Ricci a Giuseppe Riva, a Londra, 9 agosto 1720), p.13.

[68] *Caricature di Anton Maria Zanetti. Disegni della Fondazione Cini*, a cura di Alessandro Bettagno, Milano 1970, fol. 36, tav. XVIII: "Vincenzo Cecchi della Beccarina".

[69] *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., fol. 13.

[70] G. Braccioli, Prefazione, in *Guida*, cit. (s.p.): "Siccome in buona parte le migliori sculture le opere e i loro autori sono stati per mio divertimento notati talché non ho curato, che di averne memoria ...".

[71] *Idem*: "... le chiese, gli Oratori, e le Scuole non solamente visitai, ma eziandio tutte le Pubbliche fabbriche, trovando quasi per tutto opere non meno celebri che stupende. E comeché per mio piacere io le andava colla matita notando, così ho poi trascritte le memorie per mio semplice divertimento ho anche voluto notare qualcuna delle più celebri memorie, che jo abbia in esse chiese e pubblici luoghi veduto."

[72] *Idem*: “Ho poi voluto fare tre Indici a queste memorie affine che se a qual che mano dopo di me per pervenissero, possa agevolmente vedere, e le Chiese, ed altre frabbriche, ed i nomi, e l'opere degli auttori dalli quali illustrati furono.”.

[73] *Idem*: “ Replico che queste memorie sono state da me raccolte per soddisfare il mio genio...”. Si veda *supra* il testo alla nota 49.

[74] *Idem*: "... tal che se non a dilettranti della pittura possono piacere, ed io sarò contento, che così puramente succeda.”.

[75] *Idem*: per il teso cfr. *supra* nota 72.

[76] G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d' Italia*, cit., p. 178.

[77] Si veda *supra*, par. III.

[78] BMC, *Inventario de pubblici quadri della Serenissima Repubblica di Venezia esistenti nel Palazzo Ducale e Magistrati di San Marco, e di Rialto* (aggiunte fino al 1774) (originale del Collegio descritto nel ms. catalogo dei codici Cicogna, vol. V, c. 126) = Cod. Cic. 1952 (copia: descritta nel ms. catalogo dei codici Cicogna, I, 386r-v).

[79] G. Braccioli, Prefazione, in *Guida*, cit. (s.p.).

[80] *Idem*: "... mi fece osservare, in tempo di mia permanenza in Venezia, tre tavole da me, anche stando in Patria udite celebrarsi: il martirio cioè il S. Pietro martire nella Chiesa delli Santi Giovanni e Paolo dipinto dal celebre, incomparabile Tiziano; la Crocefissione di Gesù Christo in Scuola di S. Rocco uscita dall'insigne pennello del Tintoretto; e Le nozze di Cana Galilea nel Refettorio de monaci di S. Giorgio Maggiore opera del valorosissimo Paolo Veronese.”