

Les eaux-fortes "archéologiques" de Gianfrancesco Costa, Vénitien

Autor(en): **Mason, Rainer Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **25 (1977)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728625>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Les eaux-fortes «archéologiques» de Gianfrancesco Costa, Vénitien

par Rainer Michael MASON

Les sources sûres sont clairsemées¹, les notices forcément brèves, les rares études inclinent aux spéculations²: la vie et l'œuvre de Gianfrancesco Costa (Venise 1711-1772) sont mal connues.

Les auteurs, et le public averti, ont surtout fixé leur attention sur un Costa graveur, plus précisément sur celui qui édite en 1750 et 1756 les deux volumes d'images faisant sous le titre de «Delle Delicie del Fiume Brenta»³ l'inventaire des sites et villas du lent cours d'eau entre Venise et Padoue. Or, outre deux livres à gravures sur l'architecture de Palladio⁴ et sur la perspective⁵, une part notable de son œuvre gravé est consacrée à des sujets «ruinistes» ou «archéologiques». C'est sur eux que nous aimerions poser des questions, apporter quelques précisions, avec l'espoir que celles-ci en suscitent d'autres.

En effet, un regard jeté à la suite de l'exposition «Vues vénitiennes du XVIII^e siècle»⁶ dans un fonds du Cabinet des estampes de Genève, classé après Tiepolo, nous fit repérer une série de huit eaux-fortes, qui se révélèrent – l'article de L. Dattilo Salmasi⁷ nous étant resté en mémoire – être de Gianfrancesco Costa. Cette petite découverte aiguïsa notre intérêt pour les autres gravures ruinistes de l'artiste vénitien: voici les fruits de notre prospection.

Edifices grecs et romains

Tout d'abord un détour par Giambattista Tiepolo (1696-1770)! Tant Alexandre de Vesme⁸ qu'Eduard Sack⁹ ont rencontré une

à A. C., d'un mouvement de manche pagode

série de «Ruines romaines» («au moins dix pièces», pour le premier, le second parle de huit seulement) portant la signature *Gio: Batta Tiepolo Inv. e Scul.* L'un et l'autre rejettent cette suite. De Vesme affirme: «Il s'agit d'une supercherie. Non seulement ces huit pièces n'ont pas été gravées par J.-B. Tiepolo ou par ses fils, mais elles ne paraissent pas même être d'après leurs dessins.» Quant à Sack, il avance, non sans réserve, le nom de Guardi, ou même celui de Cristoforo Dall'Acqua (Vicenza 1734-1787) – dont l'adresse, au dire d'Alexandre de Vesme, apparaît sur certains tirages sous la signature de Tiepolo (serait-ce le cas de l'épreuve conservée à Budapest, portant une tache suspecte? cf. fig. 1). En 1972, dans son

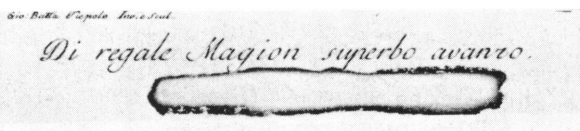


Fig. 1

catalogue de *L'opera grafica dei Tiepolo/Le acqueforti*, Aldo Rizzi publie dans les planches rejetées un ensemble de onze numéros («Rovine romane»), existant selon lui en un, deux ou trois états (!) et déclare avec assurance: «Come denunciato le macchiette, trattasi di un anonimo incisore, legato al Marieschi, che opera in parallelo a Gianfrancesco Costa, col quale però non va confuso, come è avvenuto recentemente...»¹⁰.

Or il faut rendre à Costa ce qui a été incorrectement prêté à Tiepolo. Si Rizzi avait rencontré la douzième planche de sa série (soit le frontispice, signé Costa, cat. D. 1, cf. fig. 2), s'il avait lu l'article de Pittaluga¹¹, ou celui



Fig. 2

de Dattilo Salmasi ¹², il n'aurait certainement pas repoussé l'attribution du catalogue de Colnaghi ¹³.

Le matériel que nous avons rassemblé, et que nous décrivons plus loin, nous permet de soutenir qu'il existe deux suites à la fois liées et distinctes que nous appellerons, selon le texte latin du frontispice, «Edifices grecs et romains».

La première (cat. D. 1-12, 1^{er} état), de la main et sous la signature de Gianfrancesco Costa, compte, titre compris, douze sujets archéologiques édités de toute vraisemblance entre 1767 et 1770 (période pendant laquelle Costa est professeur d'architecture à l'Académie de Venise: *Architectonica Artis Prof.*, cf. cat. D. 1, 1^{er} état), certainement pas par Giuseppe Wagner (1706-1780/86?), comme le rapporte Mauroner ¹⁴.

Cet ensemble de douze numéros restitue le premier état des cuivres, dont on ne connaissait jusqu'à présent qu'un jeu complet, au

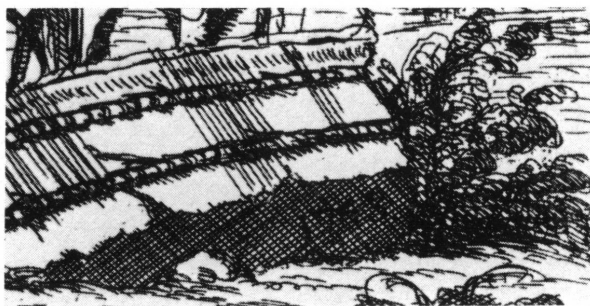


Fig. 3

Vatican. S'y ajoutent aujourd'hui les épreuves appartenant à des collections de Boston (suite intégrale), Genève, Pavie.

De ces cuivres, seuls huit sont retenus plus tard (cat. D. 2-5, 7, 8, 11, 12, 2^e état), très légèrement retravaillés (par une main étrangère? – d'où un second état, et non seulement un second tirage), augmentés d'une légende en italien et fausement publiés (peut-être par Wagner?) sous le nom de Giambattista Tiepolo (cat. D. 2, 2^e état). Des exemplaires en sont conservés à Budapest, Genève, Modène, Pavie. Cette seconde édition pourrait avoir été imprimée vers 1780 ¹⁵ (Tiepolo est mort depuis longtemps, l'abus de sa signature, pour des raisons commerciales, est aisé).

Dirigeons maintenant l'éclairage sur une autre confusion, celle de nos numéros D. 1-12 et B. 1-5.

Caprices de Berlin

Dans son catalogue de 1941, Mauroner ¹⁶, tout comme Mary Pittaluga ¹⁷ deux ans plus tôt, confond en une même et seule suite les «Caprices de Berlin» et les «Edifices grecs et romains». Colnaghi, le premier, met en doute les données de Mauroner, et pense qu'il s'agit d'ensembles distincts, ce que L. Dattilo Salmasi confirme la même année. Cette discrimination des deux séries ne s'impose pas seulement par l'absence de toute congruence des ruines et architectures représentées, ici et là, par les différences de dimensions entre les cuivres, du fait d'un autre ordre de facture, mais aussi par une *date*.

Dans la planche B. 3 des «Caprices de Berlin», resté inaperçu jusqu'à ce jour, un millésime est clairement décelable sur l'architrave à demi-enfouie en bas à droite: 1743 (cf. fig. 3). C'est l'année des scénographies pour «Caio Fabrizio» et «Tito Manlio», de Métastase, réalisées à Turin par Costa, avec Giambattista Crosato (1697-1756). Ainsi cette gravure, de tout l'œuvre capricieux la seule datée (et l'entière série avec elle?), serait donc le premier travail graphique localisable dans le temps, avant même le livre sur Palladio, qui sort en 1746. Elle précéderait la parution des eaux-

fortes de Canaletto, elle devancerait de beaucoup les «Délices de la Brenta». Or, si cette pièce pose le problème de la chronologie de l'œuvre gravé de Costa, elle pose encore plus vivement celui de la vision, du développement de l'écriture aquafortiste.

Alors que les «Délices de la Brenta» et plus encore les «Edifices grecs et romains» (cat. D. 1-12) attestent une influence canalettienne, on ne saurait la reconnaître déjà dans les «Caprices de Berlin» (cat. B. 1-5). Voilà pourquoi nous pensons que ces derniers, avec une exception (cat. B. 5), devraient être placés, eu égard à leur style et à la date découverte, au début de la production archéologique de Costa. Par ailleurs, distinguant les ensembles l'un de l'autre, nous percevons dans les feuilles berlinoises une *présence de l'objet*, surgissant vivement, dominant presque le spectateur, dans un espace assez fortement articulé, alors que pour les «Edifices grecs et romains» la composition est plus paysagée, les ciels respirent mieux, l'économie est celle d'une certaine distance atmosphérique; et jusque dans les dimensions de la plaque l'artiste a renoncé au monumental.

Mais les «Caprices de Berlin» forment-ils une suite homogène? Leur format apporterait une réponse positive. Plus loin, l'examen de leur technique montre que l'un des caractères principaux est ici le trait croisé, proche de Carlevaris (1663-1730) et de Wagner (on songe même parfois au décor architectonique, combien cultivé, de telle estampe historico-mythologique chez Fontebasso (1709-1769), datée 1744)¹⁸, est le recours au tire-ligne (ainsi les ciels sont apparentés à ceux de la «Brenta» et diffèrent de ceux des «Edifices»). Or l'unité d'écriture s'arrête à la planche B. 4, dont déjà l'absence de numérotation sous le trait carré et la signature intégrée au sujet permettent de supposer un travail hors série.

A bien regarder, une gravure (cat. B. 5) échappe à la série: la mise en place des fragments d'architecture est certes telle que le spectateur est toujours surplombé, mais nulle trace de guillochage. Au contraire: nous trouvons, naturellement agrandie, l'écriture des «Edifices grecs et romains», avec leurs délinéaments parallèles, incurvés et tremblés,

leurs griffures virgulées, légères ou insistantes, d'inspiration canalettienne, avec une évidente composante riccienne. Mais le trait n'a pas chez Costa la même continuité dans son développement, dans les battements de son épaisseur que chez Canal. Nous serions donc porté à voir le «Sépulcre d'Archimède en Sicile» (cat. B. 5) dans les parages chronologiques des «Edifices grecs et romains» (cat. D. 1-12), alors que les quatre premières eaux-fortes (cat. B. 1-4) seraient datées ensemble de 1743.

Suite des plus célèbres bâtiments des Grecs

Mauroner confesse n'avoir jamais eu sous les yeux les «Four views in folio»¹⁹. Dattilo Salmasi, présentant le «Palazzo di Codro» (cat. C. 2, 1^{er} état), affirme sereinement: «E'una stampa senz'altro fuori serie, sia per l'insolito formato, sia per la lunga dedica»²⁰. A lire Pittaluga²¹, on aurait le sentiment qu'elle connaît la «Suite des plus célèbres anciens bâtiments des Grecs» (cat. C. 1-4). Or, quand elle publie en 1952 la reproduction du «Palazzo di Codro», elle ne souffle mot de l'appartenance de cette «scénographique architectonique» (pour reprendre le titre utilisé par Pallucchini, 1941) aux «*Edifici greci*, incisi dal Wagner».

Qui donc, depuis Heineken, Huber et Le Blanc²², lequel, sous attribution à Giuseppe Wagner, les appelle «Décorations architectoniques», a vraiment vu ces «quattro vedute in f. (...) di suo [Costa] concepimento», ainsi que l'écrit Moschini²³?

C'est grâce à l'intitulé précis, en latin, donné par Huber²⁴ (cf. fig. 4) pour chacune des quatre planches, que nous avons pu établir de quelles images se compose la «Suite des plus célèbres anciens bâtiments des Grecs», conservée au British Museum, sans page de titre (n'y en a-t-il jamais eue?).

Une comparaison avec le «Palais de Codrus» (cat. C. 2, 1^{er} état) détenu par le Museo Correr nous fit conclure qu'à tout le moins pour la deuxième pièce (cat. C. 2) Costa n'était pas seulement le maître dessinateur du sujet, comme l'indique le *F. Costa inv.*, mais le graveur, auteur d'un premier état, à l'eau-

COSTA (Jean François) Architecte et Peintre de perspective à Venise et membre de l'Académie des Beaux-arts en cette ville. Joseph Wagner a fait graver d'après les dessins de cet Artiste les ruines des plus fameux Edifices de la Grece.

1364. 4 F. Savoir: 1) Templum Iunoni ac Iovi Panellennio ab Adriano Imp. dicatum. 2) Reliquiae Aedium Codri postremi Athenarum Regis prope quas Pericles superbum Libertatis Atheniensis aedificium profixa summi Archontum Magistratus sede crexit. 3) Amphiteatrum insignium Auctorum Actorumque Statuis et imaginibus exornatum Bacchi Theatrum vulgo nuncupatum. 4) Porticus Spartae a Graecis de Persarum manubiis Plateensibus extracta. — Fr. Costa inv. Ex Calcographia Joseph Wagner Venet. François Bartolozzi doit avoir eu beaucoup de part à la gravure de cette suite; du moins on croit reconnoître sa main à la plupart des figures.

Fig. 4

forte, avant que Giuseppe Wagner, ou son atelier, ne retouchât plus tard la plaque au burin. Par similitude avec ce dernier exemple, nous supposons que les autres estampes (cat. C. 1, 3, 4) existent également en un double état, dont nous n'aurions encore recouvré que le second. Mais il s'agit là d'une hypothèse, Wagner ayant fort bien pu recevoir de Costa, directement ou d'un intermédiaire quelconque, non pas les cuivres, mais les dessins (les peintures?) destinés à la gravure; dans ce cas les numéros C. 1, 3, 4 seraient des premiers états — uniques.

L'intervention de la chalcographie wagnérienne, si l'on retient l'idée de deux états, est assez radicale. Que l'on songe, dans le domaine de la seule technique, à l'ampleur des travaux nécessaires par exemple à la suppression des ruines de colonnes debout entre les marches menant au «Palazzo di Codro» (cat. C. 2, 1^{er} état). Par ailleurs on relèvera que dans le passage du premier au second état la défini-

tion volumétrique et la clarté de l'agencement se trouvent à la fois accentuées et appauvries. De plus, disparaît ce qui «habitait» la scène: le personnage noir dressé sur l'escalier de gauche, apparition en toge, mystérieuse, qu'un homme au premier plan à gauche semble désigner d'un geste effrayé, peut-être à la femme qui relève la tête derrière le bassin au pied du couple d'arbres. Ainsi se perd, dans la «congélation» du second état, l'événement théâtral du premier, et partant, sa signification, d'autant plus importante que l'une des professions de Costa est la scénographie. En d'autres termes, nous assistons à une véritable opération de police néo-classique, au détriment de la tonalité rococo, et comme palpable, du premier état. Peut-on de cet exemple déduire que tous les cuivres subirent un même traitement de la part de Wagner au sein de cette série, dans laquelle, si l'on agréa l'ordre communiqué par Huber, les représentations plus scénographiques (cat. C. 2, 4) alternent avec des sujets plus près du reportage archéologique (cat. C. 1, 3)?

De quand dater le jeu d'épreuves londonien (pour autant qu'il ne soit pas un «recueil factice»)? Considérons d'abord le filigrane couché dans l'exemplaire unique du Museo Correr (cat. C. 2, 1^{er} état): l'arbalète au cœur. Un signe semblable se lit dans certaines feuilles portant le premier état d'eaux-fortes de Canaletto²⁵ (le recueil dédié à Smith paraît entre 1744 et 1746), ainsi que dans telle planche de la «Prima parte di Architettura» de Piranesi²⁶, sortie vers 1744-1745. Il serait séduisant de proposer dès lors une localisation dans le milieu des années 1740, soit après les «Caprices de Berlin», pour la première exécution du «Palais de Codrus», ainsi que pour la série à laquelle il se rattache (à moins qu'il ne faille penser, nette différence, à une époque postérieure aux «Délices de la Brenta»?). Le second état de celle-ci devrait avoir été publié par Wagner après la mort de Costa, car nous l'imaginons mal s'être séparé volontairement de ses cuivres, à moins qu'il n'y ait été contraint par la maladie qui l'accable en 1770. Mais là aussi, rien n'est clair. Si nous admettons avec Huber que Francesco Bartolozzi (1728-1815) a eu bonne part à l'élaboration de ces



Fig. 5 a

gravures, il nous faut les dater d'avant 1754, année où le collaborateur de Wagner se met à son compte...

A Francesco Guardi (1712-1793) de faire maintenant irruption! L'une de ses toiles de bon format, à Worms, le «Capriccio architettonico con preminenza di rovine romane e figure pastorali»²⁷ (fig. 5 a) montre, élément dominant, le même édifice en ruine (peut-être une paraphrase du Panthéon?) que le temple de Jupiter et Junon de Costa (cat. C. 1, fig. 5 b). Certes, il y a eu, en particulier, substitution des *macchiette*: un mulet transportant une femme, un homme à pied et deux moutons passent

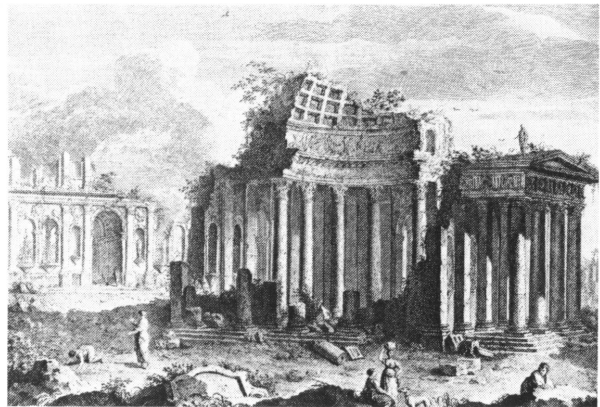


Fig. 5 b (repr. à l'envers)

lentement. A interpréter correctement les prudentes considérations d'Antonio Morassi²⁸, on pourrait assigner cette toile à la période médiane ou finale de la décennie quarante.

Mais tout cela ne suffit pas à soutenir des certitudes, ce d'autant plus que des «Plus célèbres anciens bâtiments des Grecs» aux «Délices de la Brenta» (1750 et 1756), la transformation, la régression stylistique serait notable. Nous y reviendrons.

L'existence simultanée de la gravure de Wagner d'après Costa et de la peinture de Guardi soulève d'ailleurs une autre interrogation: à qui attribuer la paternité de l'image? A Costa, selon la signature de l'estampe – mais n'est-il pas étrange que le peintre ait copié le sujet en contrepartie? Ou ce dernier aurait-il eu à sa disposition (peut-être à la faveur d'un arrangement avec Costa, son contemporain) le dessin préparatoire lui-même, c'est-à-dire la représentation que la gravure, par inversion habituelle, restitue précisément en sens contraire?

Faut-il donc plutôt retirer la qualité d'auteur à Costa et la donner à Guardi, artiste encore sans notoriété alors et sans imagination fondamentale, ou même en créditer un tiers? Il paraîtrait tout d'abord improbable qu'une gravure d'interprétation évacue toute l'animation animale et humaine, importante dans la toile de Guardi. Mais, nous reportant au vigoureux «nettoyage» du «Palazzo di Codro» (cat. C. 2, 2^e état), nous pouvons aisément concevoir que Wagner, en intervenant sur le cuivre lors de la mise au point du second état, a tout simplement fait disparaître la procession pastorale, dans un goût hollando-flamand suranné – dont toutefois Costa lui-même a livré, comme peintre, des exemples²⁹.

Si l'on prend maintenant en compte le pendant du «Caprice architectonique», à savoir également un caprice ruiniste (mais d'une économie assez différente), copié quasi littéralement d'une œuvre du célèbre Marco Ricci (1676-1730) aujourd'hui à Vicence, il faut se demander (pour autant que l'identité des formats suffise à garantir l'appellation de pendant) pourquoi Guardi a tout à coup choisi pour modèle la production d'un scénographe et architecte du nom de Costa?

Chronologie

La chronologie du corpus archéologique de Costa, en admettant qu'il soit complet, est malaisée à fixer, ainsi que nous l'avons abondamment fait comprendre. Nous détenons deux points de repère: 1743 (unique date documentée directement par une gravure, cat. B. 3), pour les «Caprices de Berlin», et 1767-1770 (dates conjecturées d'après le frontispice, cat. D. 1, 1^{er} état), pour les «Edifices grecs et romains». En adoptant le critère d'un assouplissement progressif de l'écriture caractérisé par l'abandon des recettes de métier (réseaux croisés, plages au tire-ligne) au profit d'une pointe plus libre (tracés parallèles serpentins, vibrants des systoles et diastoles du sillon gravé), nous serions tenté de suggérer la succession suivante:

- A. Gravure isolée
- B. Caprices de Berlin
- C. Suite des plus célèbres anciens bâtiments des Grecs
- D. Edifices grecs et romains.

Mais telle chronologie ne tient aucun compte du double recueil des «Delicie del Fiume Brenta». Il y a, nous l'avons dit, une réelle disparité stylistique entre ceux-ci et la production ruiniste. Pour situer cette dernière par rapport aux premiers, deux solutions peuvent se dessiner.

La première possibilité, oubliant toutes les autres considérations et la date de 1743 gravée dans le cuivre B. 3 (peut-être n'a-t-elle après tout rien à faire avec le moment de son élaboration), est de prendre les «Délices» (1750 et 1756) comme l'inaugurale et double campagne graphique de Costa, les œuvres archéologiques (lettres A, B, C et D) venant à partir de A, encore proche des «Délices», s'échelonner *après*, jusqu'en 1767-1770. La communauté entre le paysage de ruines près de la mer (cat. A. 1) et certaines vues de la Brenta plaiderait pour cette thèse. Par delà, sous les dehors d'un dessin fruste, rigide, d'un griffonnage aussi laborieux que rapide, cette image oblongue, même de loin, participe d'une thématique fréquente chez Francesco

Guardi dans l'œuvre duquel, sûrement à l'exemple de Luca Carlevaris elle s'annonce vers 1750.

Toutefois nous ne retiendrons pas cette proposition dont l'ordre impliquerait que Costa, après avoir essayé de maîtriser – irrégulièrement, imparfaitement – le langage de Canaletto graveur dans les «Délices de la Brenta», soit passé ensuite à une forme d'expression sensiblement autre (cat. B. 1-4, par exemple) avant de revenir enfin à la séduction subie de la part d'Antonio Canal (cat. D. 1-12).

Nous penchons pour une ordonnance chronologique différente, qui serait celle-ci: d'abord les pages ruinistes inventoriées sous lettres A, B, C³⁰, dans lesquelles les «tailles» croisées et les procédés d'atelier jouent un rôle qui va s'atténuant, puis la relation des délices de la Brenta, enfin les «Edifices grecs et romains» auxquels nous joindrons le «Sépulcre d'Archimède» (cat. D. 1-12, et B. 5). Ces datations esquissent certes une ligne sinusoïdale. Mais la «perte de pression» sur le plan de la facture et de la vision, assez brutale, que les «Délices» semblent bien constituer, s'expliquerait par la nécessité pour Costa (par sa volonté) d'assimiler la leçon des eaux-fortes de Canaletto, d'assurer sa place sur un marché réagissant au goût de l'heure. Ce n'est cependant que plus tard que Costa, dégagé des contraintes de la fabrication de quelque cent quarante plaques de grand format, retrouve la capacité d'exécuter dans la postérité de Ricci et de Canaletto mais sur un ton personnel des eaux-fortes lumineuses (cat. D. 1-12) en des dimensions qui lui conviennent vraiment.

Délices de la Brenta

Il n'est ici peut-être pas hors de propos de s'interroger encore sur les «Delicie del Fiume Brenta». Si la date du privilège (1747) et celle de l'édition du premier volume (1750) sont acquises, l'année de parution du second volume, traditionnellement admise d'après l'exemplaire du Museo Correr (1756), n'est pas absolument établie. G. Delogu³¹ indique 1762, Dattilo Salmasi³² prête à Pallucchini de

citer la date de 1762 en se référant à l'exemplaire de la Biblioteca Marciana, Venise, et G. Mazzotti³³ parle de 1752. Cette dernière donnée doit être écartée selon nous. S'est-on déjà avisé qu'il s'imposait que le privilège d'édition des «Vedute altre prese da i luoghi altre ideate» d'Antonio Canal fût échu pour que Costa pût copier dans le second volume de ses «Delicie del Fiume Brenta» sous numéro XI les «Porte del Dolo»? Ce fait nous fournit deux précisions. Que la seconde suite des «Délices» n'a pas pu sortir avant 1756, puisque les eaux-fortes de Canaletto paraissent entre 1744 et 1746, certainement avec le privilège ordinaire les protégeant pour dix ans. Que le *terminus ante quem* de la publication des gravures de Canaletto doit, par mouvement inverse et fondé sur l'exemplaire du volume II des «Délices» en possession du Museo Correr, être fixé à 1746. Voilà un nouvel argument livré à la critique canalettienne!

Au-delà des problèmes de «copyright», nous aimerions nous étonner par exemple de la disparité des techniques mises en œuvre pour le dessin des ciels le long de la Brenta. Dans la seconde livraison comparons, si faire se peut, les légers nuages traînant au-dessus de «Dolo verso i Molini» et l'uniformité pesante sur «Dolo verso Padoua» (planches X et XV, fig. 6, 7). Ici Costa a saisi l'enseignement des petites vedute de Canal, là il serait retombé dans la mécanique d'atelier... Le traitement de l'eau conduit à la même question: y aurait-il deux Costa, l'un sensible et parfois spirituel, l'autre un froid et guère habile ouvrier à la chaîne?

N'est-il pas loisible de formuler une autre hypothèse et de mettre en doute l'entière véracité de la signature sous les vues de la Brenta: *I. F. Costa del. et inc. con Privilegio?* L'architecte vénitien serait bien le dessinateur de tous ces «portraits» de villas, églises et palais, mais c'est un aide qui en aurait assuré la traduction à l'eau-forte. Costa ne serait intervenu sur le cuivre que de loin en loin, assumant ici la responsabilité de toute une planche et là ne reprenant qu'une partie. Nous pourrions expliquer ainsi – trop facilement? – que les gravures archéologiques s'accordent si mal aux vedute de la Brenta.



Veduta del Volo vicino i Molini
X

Fig. 6



Veduta del Volo vicino Lido
XV

Fig. 7

Questions

En vérité, à se pencher ainsi sur les eaux-fortes de Gianfrancesco Costa, on s'aperçoit qu'on n'a pas fait davantage que de pointer incertitudes et questions disséminées sur le terrain. Pour définir un œuvre et son auteur nous ne disposons que de bribes et de fragments. Une étude d'ensemble, nourrie de documents nouveaux, reste à écrire. D'ici là, après tant de points d'interrogation qu'il nous soit permis, pour conclure, d'en tracer une rangée encore.

Tout d'abord dans le domaine touchant aux gravures archéologiques. Costa est-il allé à Rome, et en Grande Grèce? Quelle était sa culture classique, quelles furent ses sources iconographiques? Si D. 4 et 8 certifient le goût de Marco Ricci, si D. 7 retranscrit en une abréviation signalétique l'arc de Constantin, si C. 3 donne une idée de colisée, on n'en a pas pour autant identifié avec exactitude les

modèles – et les sous-entendus (idéologiques?) de leur utilisation. D'où vient le temple rond à l'arrière-plan de B. 4, et le bas-relief au lion et au veau? Quel est le prototype précis de la statue équestre de D. 12, par delà Carlevaris ou les exemples publics à Venise et Padoue? A quelle demande – commerciale aussi – répondent les caprices architectoniques de Costa? D'où tient-il cette habitude de représenter les colonnes brisées «de dos» (par rapport au plan de cassure)? Que sait-on de la bottega de Giuseppe Wagner, ce gros entrepreneur de gravure, dont le nom revient si souvent?

Et, portant les yeux plus loin, que connaît-on des scénographies de Costa (pour Métastase, à Turin, 1743; pour Goldoni, à Venise, 1760)? A-t-on étudié ses réalisations architecturales (théâtre San Benedetto, Venise, 1755), ses ouvrages théoriques? Son œuvre peint a-t-il été pleinement mis en lumière?

Autant d'ombres qui masquent l'art et l'histoire de l'*architetto e pittore veneziano*.

A. GRAVURE ISOLÉE

1. (Ruines près de la mer) ▽

Eau-forte connue en une seule épreuve;
118 × 170,5 mm (selon Pallucchini 1941) ou
170 × 225 mm (selon Dattilo Salmasi), la hau-
teur précédant la largeur; sous le trait carré en
bas à droite *J. F. Costa I. et Sc.*

Collection:

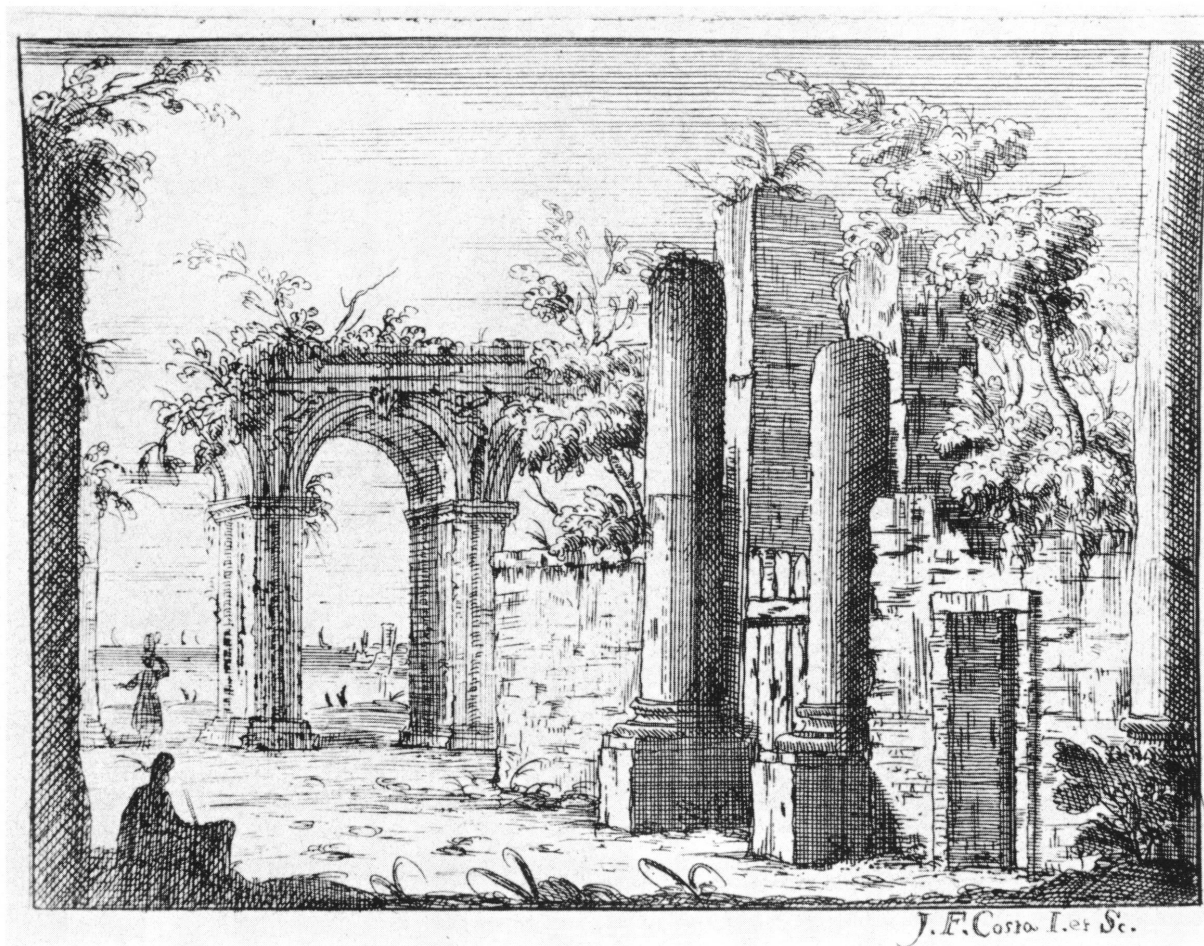
MODÈNE, Giovanni Forghieri.

Bibliographie:

RODOLFO PALLUCCHINI, *Mostra degli incisori veneti del sette-
cento* (catalogo), Venezia, 1941, Ridotto, p. 47, n° 126.

L. DATTILO SALMASI, *Paesaggi con antiche rovine ad acquaforte
di Giovan Francesco Costa*, dans: *Bollettino dei Musei civici
veneziani*, 3-4, Venezia, 1970, p. 13, fig. 20.

Collection: MODÈNE, Giovanni Forghieri.



B. CAPRICES DE BERLIN

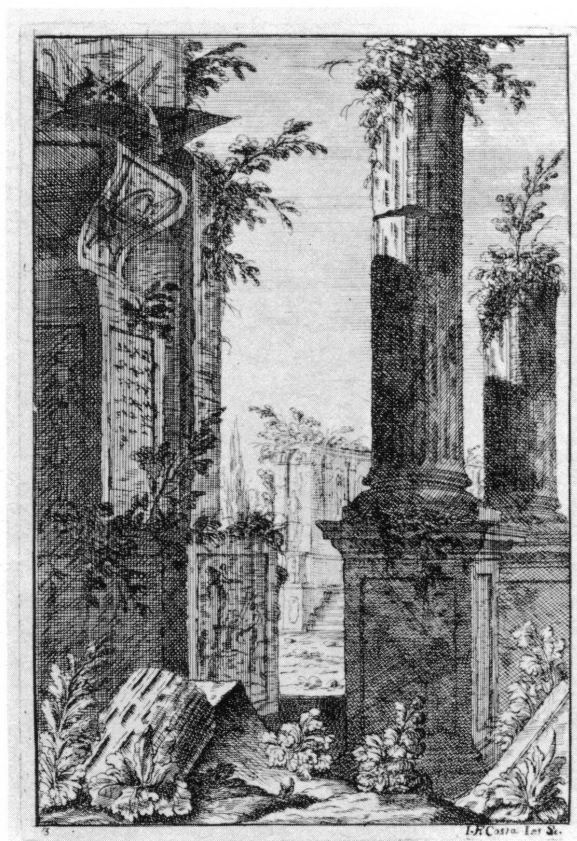
Réunion de cinq estampes, parmi lesquelles trois font partie d'une suite d'au moins six eaux-fortes, dont une (B. 3) porte la date de 1743; connue en un seul jeu d'épreuves, sur vergé fort au format moyen de 263 × 189 mm, portant au verso la marque *v. N.* (Lugt 2529). Le titre de cet ensemble, par commodité, est proposé ici en référence à la ville où il est conservé. Les dimensions du cuivre (cuvette) précèdent celles du trait carré (sujet).

Collection:

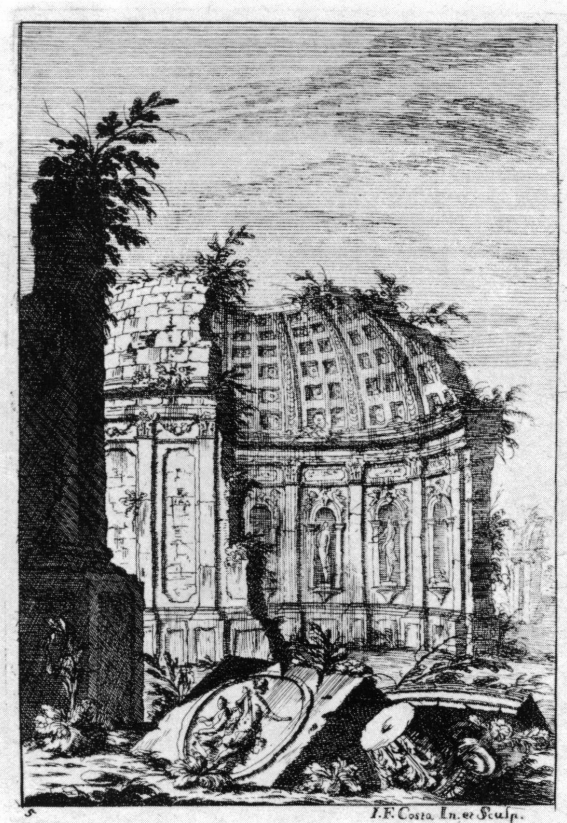
BERLIN, Kupferstichkabinett (provenance: coll. K.F.F. von Nagler, Berlin).

Bibliographie:

- L. DATILO SALMASI, *op. cit.*, pp. 15-16, fig. 15-19.
FABIO MAURONER, *Catalogue of the etchings of Gianfrancesco Costa*, dans: *The Print Collectors Quarterly*, Kansas City, 1940, p. 493, n° 4, fig. pp. 472, 474, 475, 478, 479.
MARY PITTALUGA, *Le Delizie del Fiume Brenta di Gianfrancesco Costa*, dans: *Maso Finiguerra*, XVII-XVIII, Milano, 1939, p. 3, fig. 14, 15.
U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. VII, Leipzig, 1912, p. 520.



△
1. 237 × 165 mm/230 × 156 mm; sous le trait carré, le numéro 3 en bas à gauche, et à droite la signature *I. F. Costa I. et Sc.*

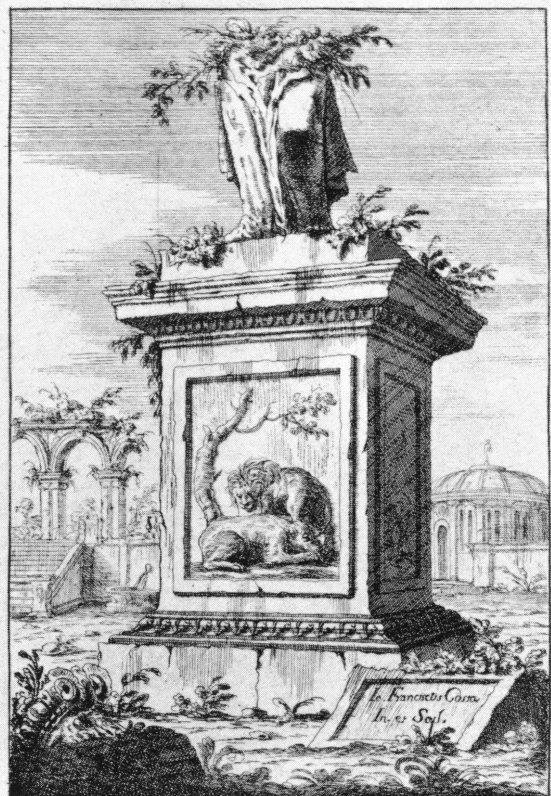


△
2. 239 × 166 mm/229 × 157 mm; sous le trait carré, le numéro 5 en bas à gauche, et à droite la signature *I. F. Costa In. et Sculp.*

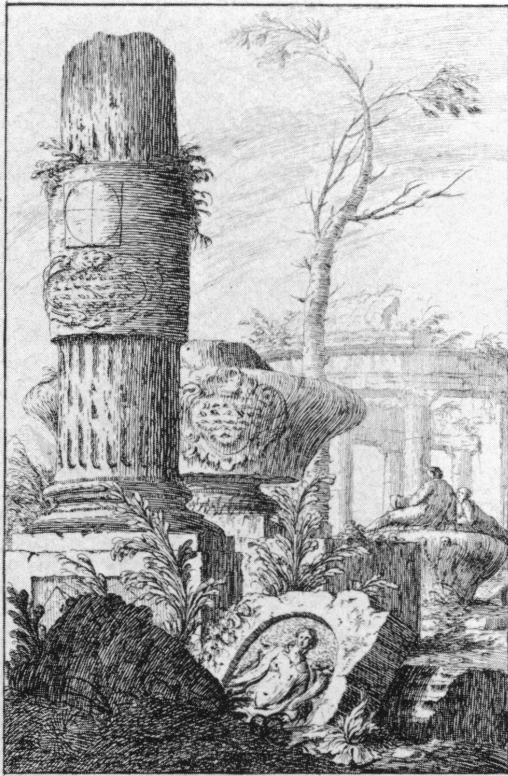


I. F. Costa I. et Sculp.

△
 3. 239 × 166 mm/229 × 156 mm; sous le trait carré, le numéro 6 en bas à gauche, et à droite la signature *I. F. Costa I. et Sculp.*; sur le fragment d'architrave en bas à droite dans le cuivre, sur 7,5 mm, une date: 1743.



△
 4. 237 × 164 mm/229 × 156 mm; filigrane: indéterminé (3 arcs de cercle, en marge inférieure gauche); sur un bloc en caisson en bas à droite dans le cuivre, la signature: *Io. Franciscus Costa | In. et Scul.*



Sepolcro d'Archimede in Sicilia.

△
 5. 240 × 168 mm/229 × 152 mm; filigrane: 3 croissants de lune; en bas à gauche sous le trait carré, la signature: *Costa F.*; à la plume, sous la marque du cuivre, l'inscription: *Sepolcro d'Archimede in Sicilia.*

C. SUITE DES PLUS CÉLÈBRES ANCIENS BÂTIMENTS DES GRECS

Suite de quatre estampes, dont seule la deuxième est maintenant connue en ses deux états. Le premier état a été gravé à l'eau-forte; par la suite les plaques (passées chez Giuseppe Wagner) ont été reprises au burin, d'où un second état. Le titre de cette suite, consacré par l'usage, est repris de Heinecken 1790; l'ordre des planches se conforme à Huber 1803. Les dimensions sont celles du trait carré.

Collections:

LONDRES, The British Museum (provenance: P. & D. Colnaghi, Londres, 1951).

VENISE, Museo Correr (provenance: coll. F. Mauroner, puis Sonino, Venise).

Bibliographie:

RUTH BROMBERG, *Canaletto's etchings*, London-New York, 1974, p. 185, n° 11.

L. DATILO SALMASI, *op. cit.*, p. 8, fig. 2.

[C. H. de Heinecken], *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, vol. IV, Leipzig, 1790, p. 360.

MICHEL HUBER, *Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de feu Monsieur Winckler*, tome II, Leipzig, 1803, p. 294, n° 1364.

CHARLES LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, tome IV, Paris, 1854, p. 169, nos 94-97.

FABIO MAURONER, *op. cit.*, p. 493, n° 5.

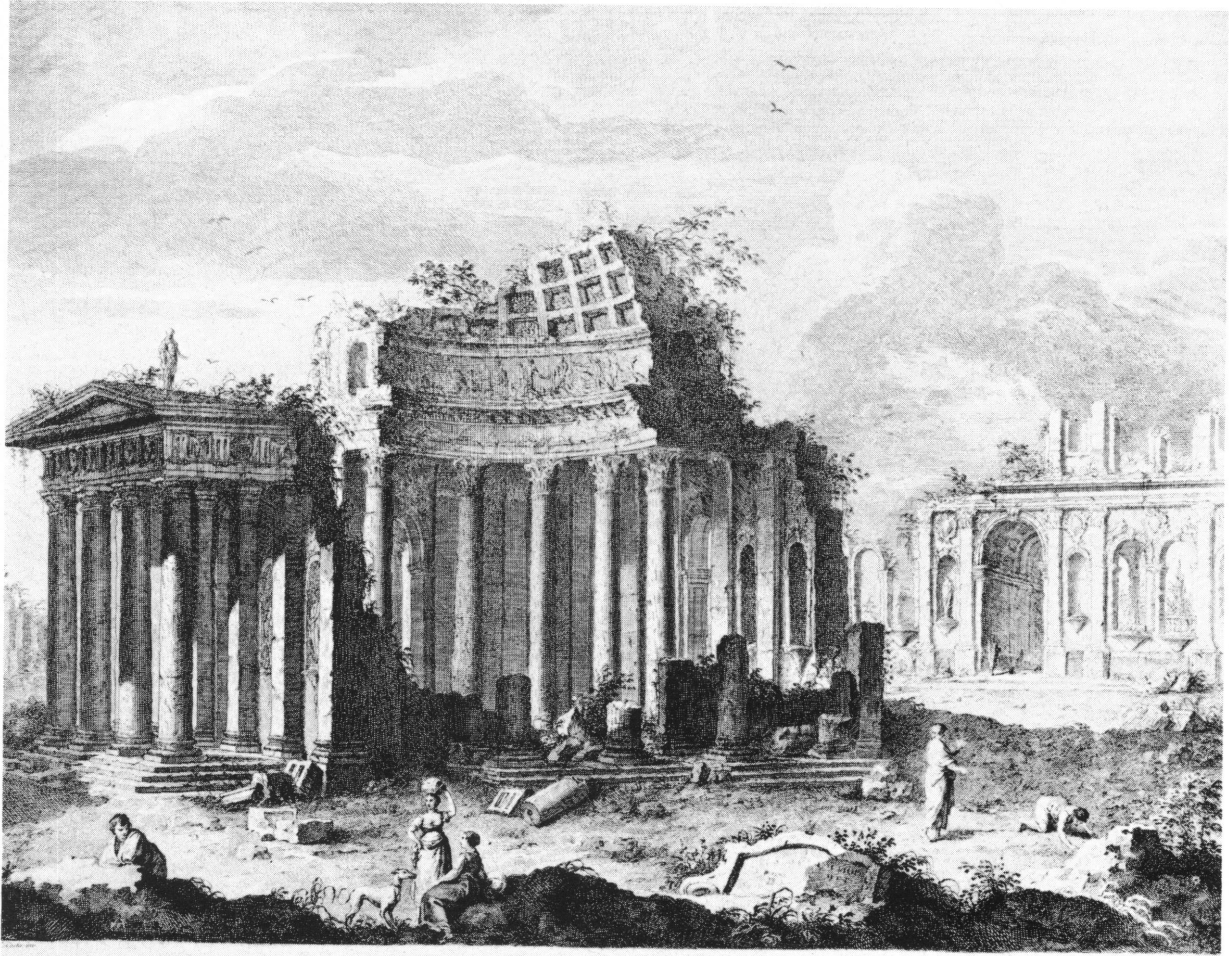
G. A. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, 1924, p. 148.

RODOLFO PALLUCCHINI, *op. cit.*, p. 47, n° 127 c.

MARY PITTALUGA, *op. cit.*, p. 3.

MARY PITTALUGA, *Acquafortisti veneziani del settecento*, Firenze, 1952, p. 75 et fig. 87.

U. THIEME, F. BECKER, *op. cit.*, p. 520.



Templum Junoni ac Jovi Panellenio ab Adriano Imp: dicatum

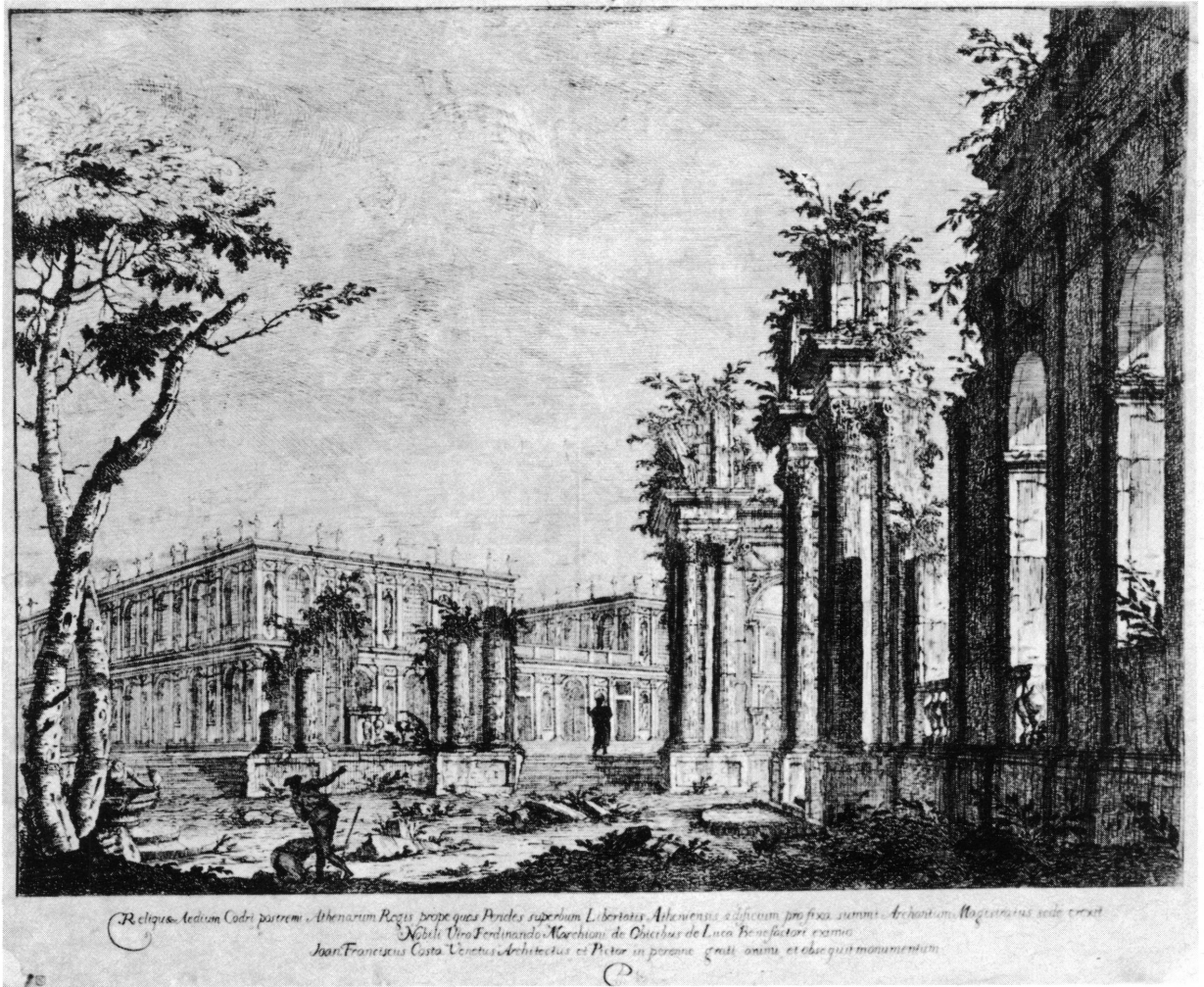
I. 2^e état Δ

eau-forte et burin

401 × 532 mm, sur vergé fort, filigrane: indéterminé (fleur de lis, ancre?)

sous le trait carré en bas, à gauche, la signature *F. Costa inv.* et, à droite, l'adresse *Ex Calco-graphia Joseph Wagner Ven. a C.P.E.S.*; en pied, la légende *Templum Junoni ac Jovi Panellenio ab Adriano Imp: dicatum.*

LONDRES



2. 1^{er} état Δ

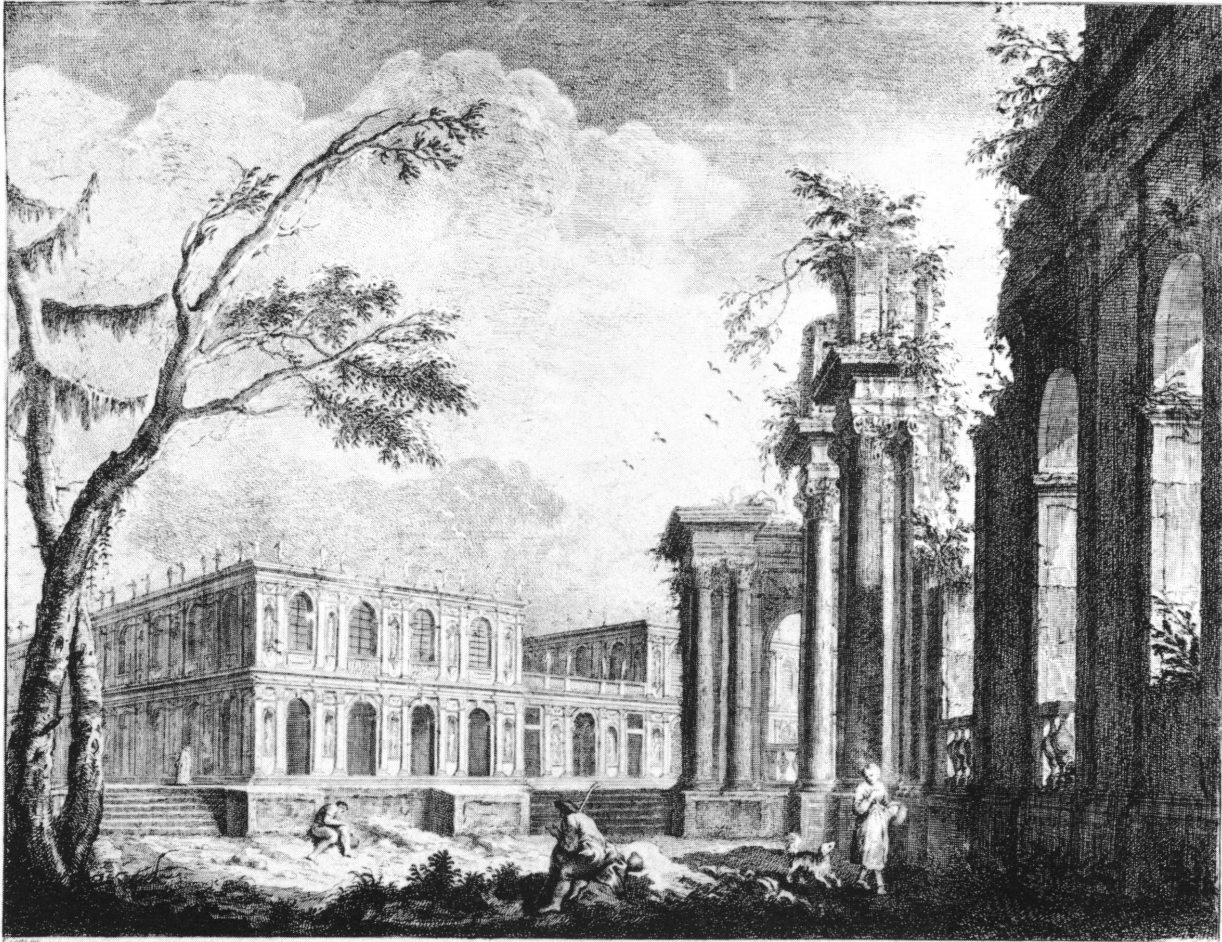
eau-forte

400 × 535 mm, sur vergé fort, filigrane: ar-
balète au cœur (proche de Bromberg 1974,
n^o 11)

en pied, la légende *Reliquæ Aedium Codri,
postremi Athenarum Regis, prope quas Pericles
superbum Libertatis Atheniensis ædificium profixa
summi Archontum Magistratus sede erexit* | *Nobili
Viro Ferdinando Marchioni de Obicibus de Luca
Benefactori eximio* | *Joan. Franciscus Costa Venetus
Architectus, et Pictor in perenne grati animi, et
obsequii monumentum* | D.

VENISE

Si, dans l'ensemble, la disposition du site et des éléments d'architecture reste identique d'un état à l'autre, bon nombre de détails ont cependant été retouchés dans le second, ce qui change, tant par l'écriture adoptée que par le choix opéré dans les retouches, l'atmosphère du lieu. L'arbre, à la coulisse de gauche, a été conservé, mais fortement repris dans sa partie supérieure: la frondaison a entièrement été modifiée. Au fond, la structure du palais est inchangée, quoique redessinée dans une facture plus sèche. Dans le ciel, entièrement refait, maintenant traversé par un vol d'oiseau, le réseau de griffures du 1^{er} état (dont il reste au centre quelques traces) a été remplacé par un



Reliquiae Aedion Codri postremi Athenarum Regis prope quas Pericles superbum Libertatis Atheniensis aedificium profixa summi Archontum Magistratus sede erexit

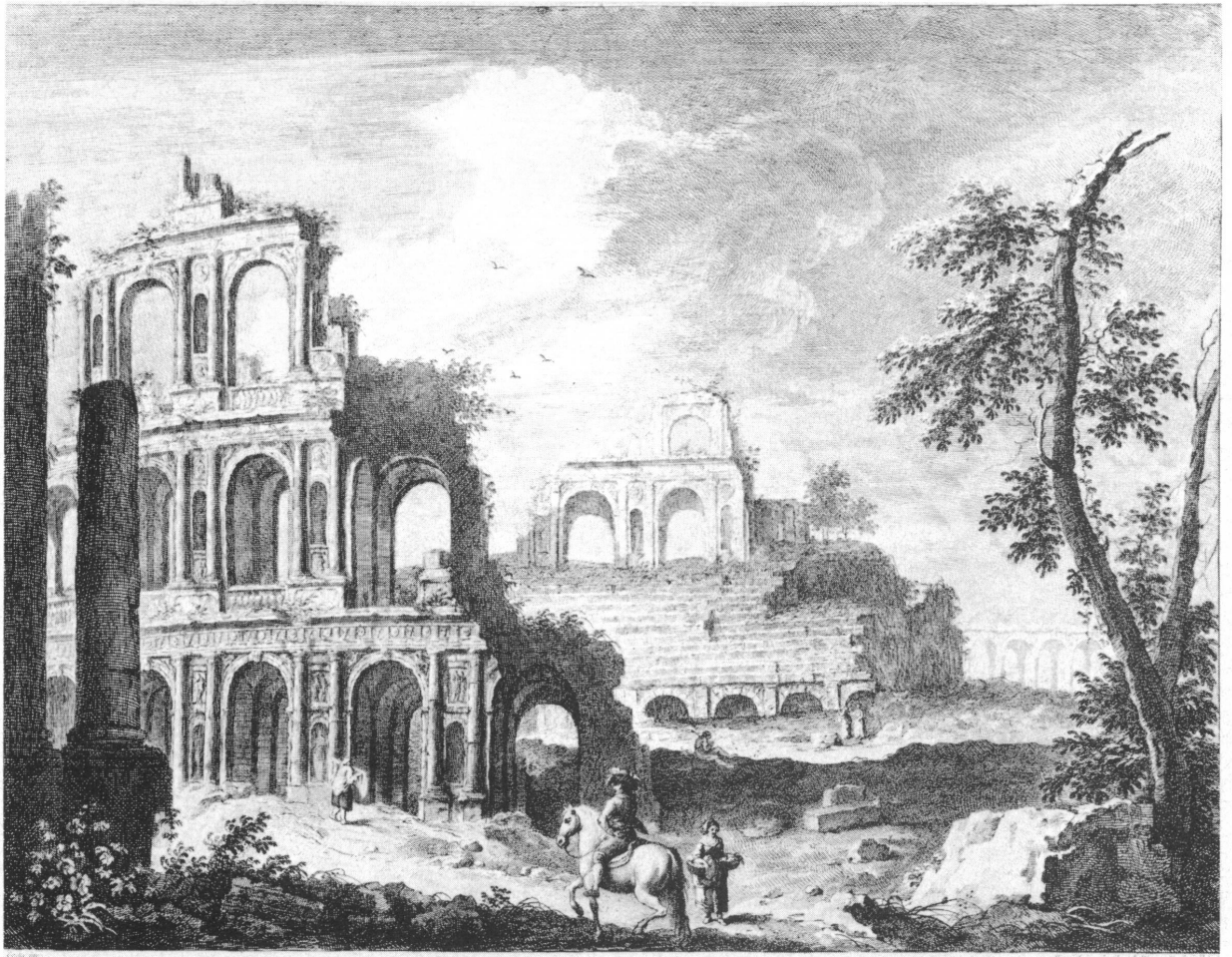
travail croisé beaucoup plus systématique. La ruine qui se dressait devant le palais a disparu, mais les bases en subsistent au centre des escaliers. La naissance d'un arc, au-dessus de l'avant-corps à colonnes, à droite des escaliers, a été effacée, et la végétation couronnant l'autre avant-corps, plus à droite, a été transformée. La coulisse de droite, une double arcade, demeure presque intouchée. Au pied de l'arbre, à gauche, la fontaine (un accessoire qu'affectionne Costa, voir B. 3, 4; D. 6, 10, 12) a disparu; le terrain vague qui s'ouvre au centre a été remodelé, les *macchiette* ont toutes été remplacées.

2. 2^e état Δ

eau-forte et burin

401 × 531 mm; sur vergé fort sans filigrane, sous le trait carré en bas, à gauche, *F. Costa inv.* et à droite, l'adresse *Ex Calcographia Ioseph Wagner Ven.^a C.P.E.S.*; en pied, la légende *Reliquiae Aedion Codri postremi Athenarum Regis prope quas Pericles superbum Libertatis Atheniensis aedificium profixa summi Archontum Magistratus sede erexit.*

LONDRES



Amphiteatrum insignium Auctorum Actorumque Statuis et imaginibus exornatum Bachi Teatrum vulgo nuncupatum

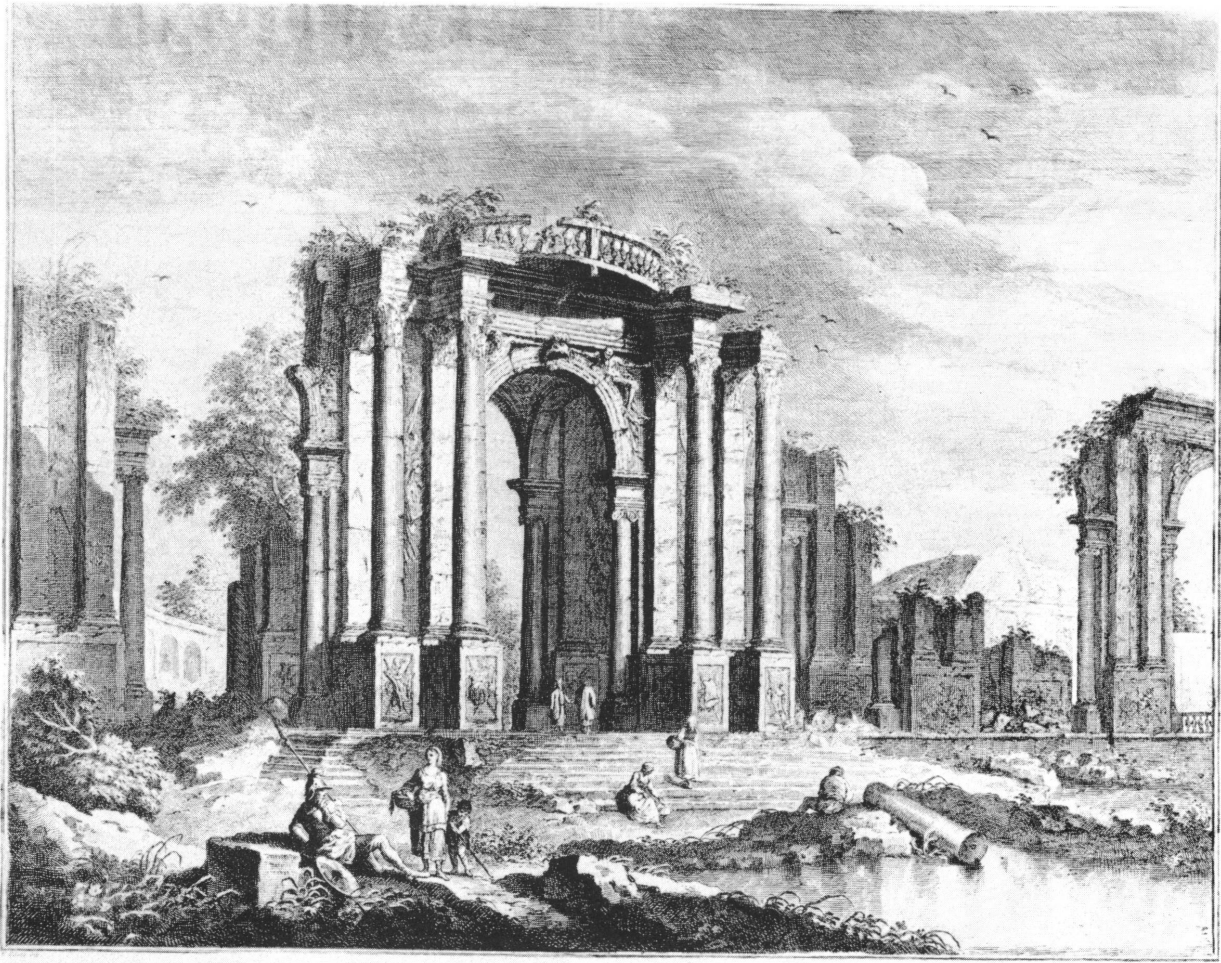
3. 2^e état Δ

eau-forte et burin

401 × 532 mm, sur vergé fort, filigrane: indéterminé (fleur de lis?)

sous le trait carré en bas, à gauche, la signature *F. Costa inv.* et à droite l'adresse *Ex Callographia Ioseph Wagner Ven.^a C.P.E.S.*; en pied, *Amphiteatrum insignium Auctorum Actorumque Statuis et imaginibus exornatum Bachi Teatrum vulgo nuncupatum.*

LONDRES



Porticus Spartae a Graecis de Persarum manubus Plateensibus extracta

4. 2^e état Δ

eau-forte et burin

408 × 532 mm, sur vergé fort, filigrane: indéterminé (blason et fleur de lis?) sous le trait carré en bas, à gauche, *F. Costa inv.* et à droite *Ex Calcographia Ioseph Wagner Ven.^a C.P.E.S.*; en pied, *Porticus Spartae a Graecis de Persarum manubiis Plateensibus extracta.*

LONDRES

D. ÉDIFICES GRECS ET ROMAINS

Suite de douze eaux-fortes publiées entre 1767 et 1770; existe en deux états, le second ayant peut-être connu deux éditions.

Le premier état, comptant douze numéros est tiré sur vergé fort au format approximatif de 247 × 174 mm (Vatican), 251 × 181 mm (Boston). Les épreuves vaticanes portent les filigranes suivants: trèfle et lettres A C reliées par une croix (cette marque assurément partielle est visible en marge inférieure droite de D. 1, 5, 10); on relève des fragments du triple croissant «vénitien» dans les feuilles D. 2, 4, 6, 7, 8, 9. Les épreuves bostoniennes montrent un filigrane aux trois demi-lunes et aux lettres VZ.

Le second état, comptant seulement huit numéros (D. 2, 3, 4, 5, 7, 8, 11, 12), est tiré sur vergé épais sans filigrane (exception: D. 4, pieds d'un R) au format approximatif de 370 × 270 mm (Genève). D'après de Vesme, il y aurait une – deuxième – édition (du second état) portant, à la première planche (D. 2), sous la légende, l'adresse: *Vicenza, Cristoforo Dall'Acqua*. – peut-être à Budapest, dont l'épreuve porte une tache curieuse à l'emplacement indiqué³⁴.

Le premier état est décrit selon les épreuves du Vatican; sont toutefois reproduites celles de Boston. Pour le second état sont décrits et reproduits les exemplaires de Genève. Les dimensions du cuivre (cuvette) précèdent celles du trait carré (sujet).

Collections:

- BOSTON, Museum of Fine Arts
(provenance: P. & D. Colnaghi, Londres, 1970).
BUDAPEST, Musée des Beaux-Arts.
GENÈVE, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire³⁵.
MODÈNE, collection Giovanni Forghieri.
PAVIE, collection particulière.
VATICAN, Bibliothèque apostolique.

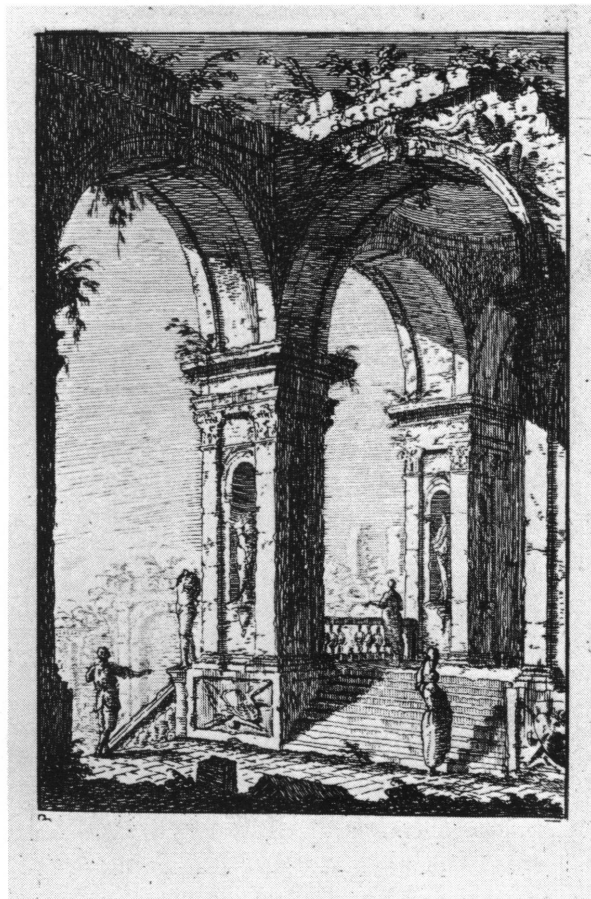
Bibliographie:

- L. DATTILO SALMASI, *op. cit.*, p. 11, fig. 3-14.
FABIO MAURONER, *op. cit.*, p. 493, n° 4.
G. A. MOSCHINI, *op. cit.*, p. 148.
RODOLFO PALLUCCHINI, *op. cit.*, p. 47, n°s 127, 127 b.
MARY PITTALUGA, 1939, *op. cit.*, p. 3 et fig. 16, 17.
MARY PITTALUGA, 1952, *op. cit.*, p. 88 et fig. 72, 73.
ALDO RIZZI, *L'opera grafica dei Tiepolo – Le acquaforti* [Milano, 1972], pp. 440-443, n°s 241-251.
EDUARD SACK, *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburg, 1910, p. 296, n° 38, fig. 313.
ALEXANDRE DE VESME, *Le peintre-graveur italien*, Milan, 1906, p. 394, n°s 13-22.
Architecture, monuments, décoration intérieure, recueils de vues. – Bibliothèque Edouard Fatio, catalogue de vente aux enchères, Genève, 1953, Nicolas Rauch, p. 37, n° 181.
Engravings and Drawings by Giovanni Battista Tiepolo and other Italian Artists of the Eighteenth Century, catalogue d'exposition-vente, London, 1970, P. & D. Colnaghi, n°s 8, 12, fig. II.
Acquisitions et dons récents, catalogue d'exposition, Genève, 1975, Cabinet des estampes, n°s 9-17.



1. état unique Δ

170 × 113 mm/145 × 100 mm; porte, sur une dalle inclinée contre la base d'une colonne, le texte: ALIQUOT ÆDIFICIO./AD GRÆCOR./ROMANORUMQVE/MOREM/EXTRUCTORUM/SCHEMATA/INUENTA ÆREQVE/INCISA/Ab Jo. Francisco Costa/Ueneto/Architectonicæ Artis Profes.; et le numéro 1 en bas à gauche sous le trait carré.
BOSTON, VATICAN

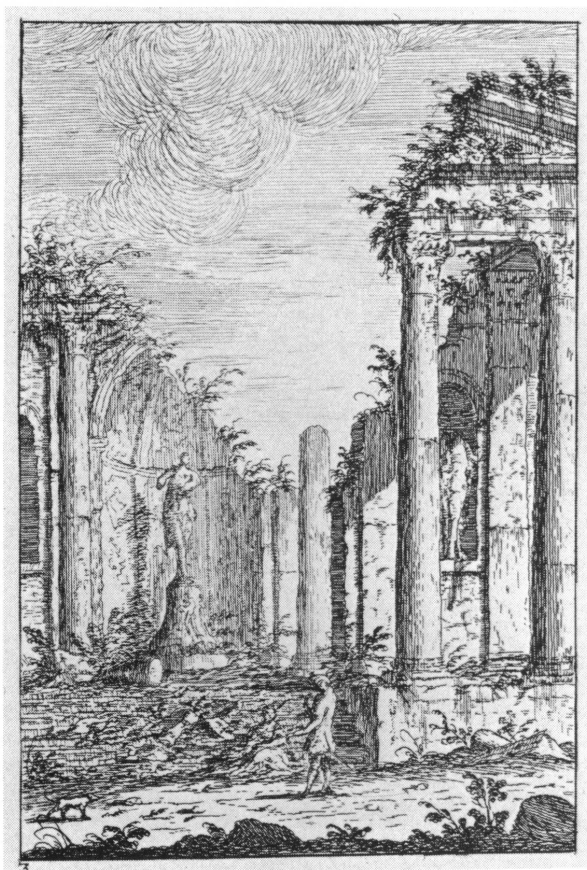


2. 1^{er} état Δ

170 × 113 mm/145 × 100 mm; porte le numéro 2, en bas à gauche sous le trait carré.
BOSTON, PAVIE, VATICAN

2. 2^e état

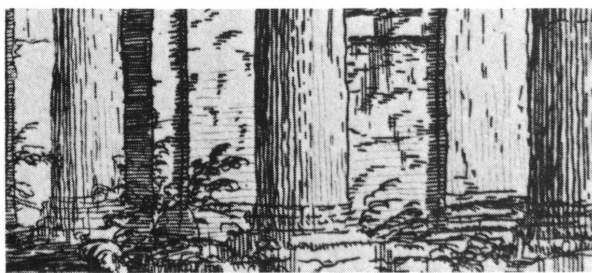
171 × 113 mm/145 × 99 mm; porte la signature *Gio: Batta Tiepolo Inv. e Scul.*, en bas à gauche sous le trait carré, et en pied la légende *Di regale Magion superbo avanzo*.
Sur le pilier du fond, à gauche, des lignes horizontales sont venues compléter le dessin interrompu de la corniche inférieure.
BUDAPEST, GENÈVE, PAVIE



3. 1^{er} état △

170 × 115 mm/145 × 100 mm; porte le numéro 3 en bas à gauche sous le trait carré.

BOSTON, PAVIE, VATICAN.



3. 2^e état △

171 × 115 mm/145 × 100 mm; porte la légende *Che non consumi tu, Tempo vorace.* ainsi que le numéro n^o. 3. N. en bas à droite.

Des travaux sont venus s'ajouter:

Verticalement: sur la première colonne à droite (assez forts); sur le pilastre au fond, à droite de la niche contenant une statuette; sur la deuxième colonne; sur la colonne brisée, au fond; et sur l'entablement du fronton (assez légers).

Horizontalement: sous la niche renfermant la statuette; sur le pilastre à gauche de celle-ci (assez légers); quelques interventions sur le sol: en particulier, l'ombre sous les pieds du promeneur a été renforcée.

BUDAPEST, GENÈVE, PAVIE

4. 1^{er} état

170 × 120 mm/143 × 100 mm; porte le numéro 4 en bas à gauche sous le trait carré.

BOSTON, VATICAN

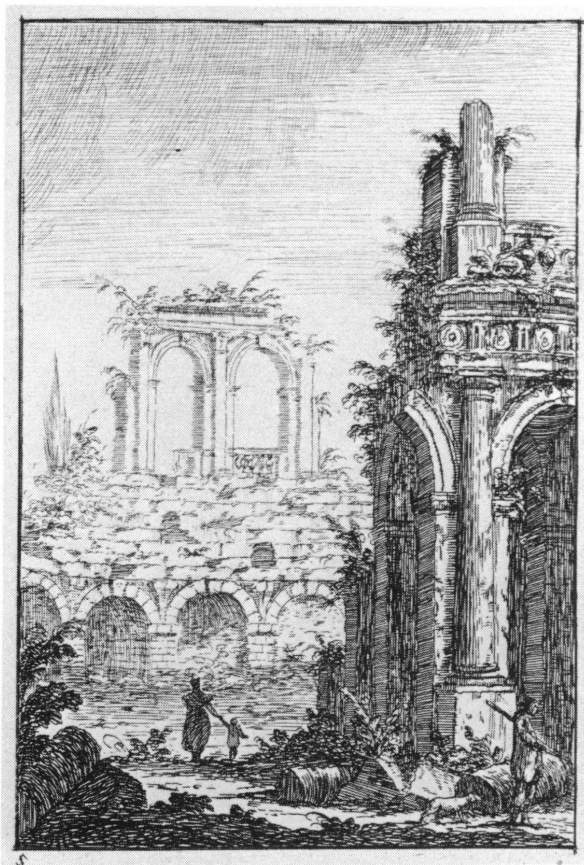
4. 2^e état ▷

171 × 115 mm/143 × 100 mm; porte la légende: *Fastose Aguglie e Mausolei vetusti.* ainsi que le numéro n^o. 4. N. en bas à droite. De nombreux travaux verticaux et horizontaux, assez fins, sont venus s'ajouter sur le mur à niches du fond et sur le sarcophage sous le baldaquin. Le premier plan, ombré, a été renforcé.

BUDAPEST, GENÈVE, PAVIE



Fastose Aguglie e Mausolei vetusti.
H. 4. N.



5. 1^{er} état Δ

170 × 121 mm / 141 × 100 mm; porte le numéro 5 en bas à gauche sous le trait carré.

BOSTON, VATICAN

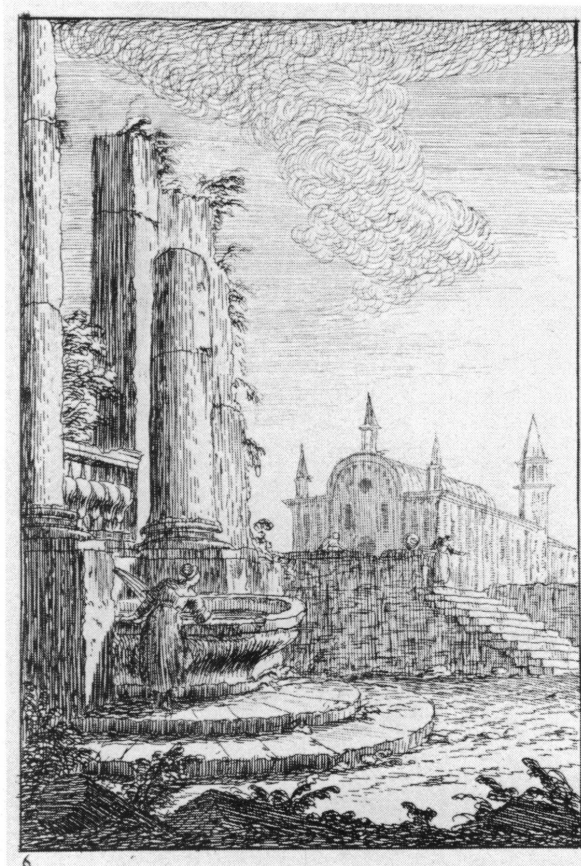
5. 2^e état

171 × 114 mm / 143 × 101 mm; porte la légende: *Di antiche Terme, nobili reliquie.* ainsi que le numéro *n^o*. 7. *N.* en bas à droite.

On découvre des travaux supplémentaires, verticaux et horizontaux, de gauche à droite: autour de l'arbuste poussant dans les gradins; sur le double arc se dessinant contre le ciel; sur le sol devant la femme et l'enfant; dans les deux arcades aveugles de droite; sur la colonne et son soubassement, derrière celle-ci; sur le fût de colonne à terre derrière l'homme; sur

le sol, aux pieds de ce dernier; dans l'ombre du portique, à la marge de droite; le premier plan, ombré, a été renforcé.

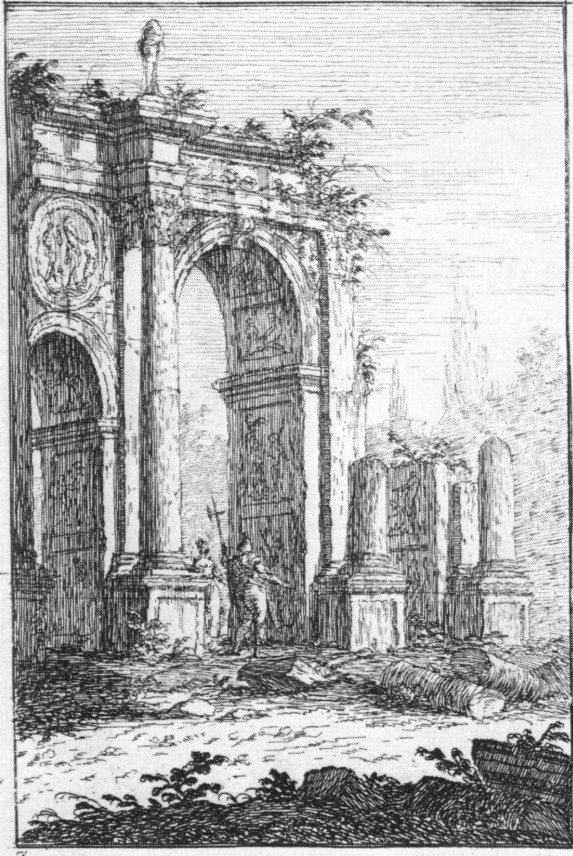
BUDAPEST, GENÈVE, PAVIE



6. état unique Δ

170 × 122 mm / 143 × 100 mm; porte le numéro 6 en bas à gauche sous le trait carré.

BOSTON, MODÈNE, PAVIE, VATICAN



7. 1^{er} état Δ

170 × 113 mm/145 × 100 mm ; porte le numéro 7 en bas à gauche sous le trait carré.

BOSTON, MODÈNE, VATICAN

7. 2^e état

171 × 113 mm/145 × 100 mm ; porte la légende *Cedon degli anni ai colpi Archi e Trofei.* ainsi que le numéro n^o. 2 N.

On découvre des travaux supplémentaires assez légers : horizontaux, sur le sol au second plan ; verticaux, sur les bases des colonnes et sur l'encadrement de l'arc ; le premier plan a été repris par des horizontales très marquées.

BUDAPEST, GENÈVE, PAVIE



8. 1^{er} état Δ

170 × 116 mm/146 × 102 mm ; porte le numéro 8 en bas à gauche sous le trait carré.

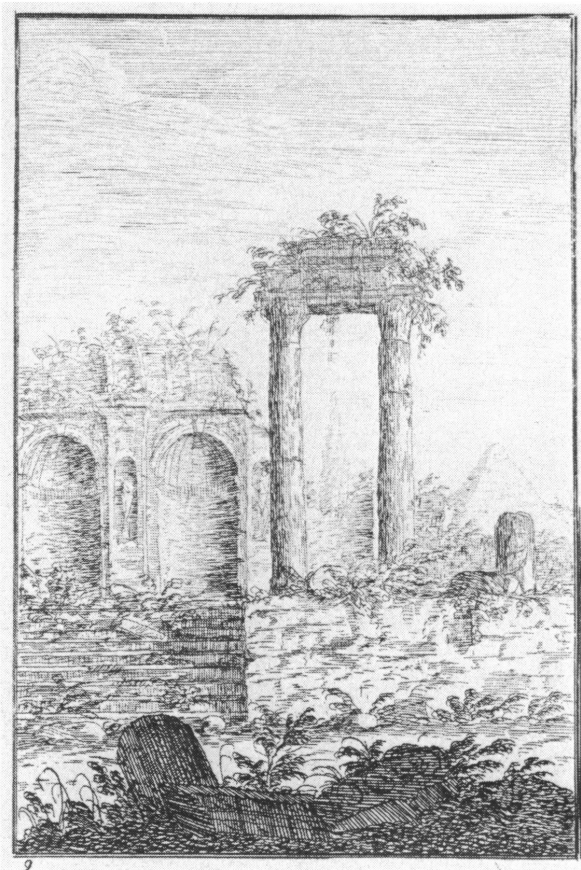
BOSTON, VATICAN

8. 2^e état

170 × 115 mm/146 × 102 mm ; porte la légende *Di regio Anfiteatro appena un'ombra.* ainsi que le numéro n^o. 6. N.

D'une pointe légère on a repris les soubassements de la statue acéphale, le sol à sa gauche, le portique et la façade de la maison que l'on voit sous la deuxième arcade. Le premier plan, ombré, a été renforcé, en particulier par des obliques sur les deux pierres à la marge inférieure, à gauche. Le croisement de la boucle du 8 est encore visible sous le trait carré en bas à gauche.

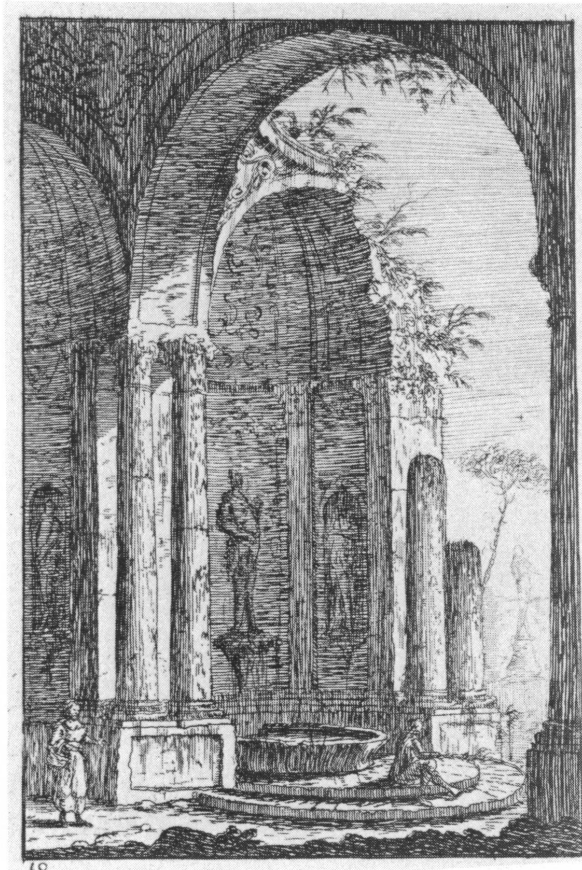
BUDAPEST, GENÈVE, PAVIE



9. état unique A

170 × 121 mm / 145 × 100 mm ; porte le numéro 9 en bas à gauche sous le trait carré.

BOSTON, PAVIE, VATICAN



10. état unique A

170 × 122 mm / 144 × 100 mm ; porte le numéro 10 en bas à gauche sous le trait carré.

BOSTON, GENÈVE, PAVIE, VATICAN



II. 1^{er} état △

170 × 122 mm / 145 × 99 mm; porte le numéro 11 en bas à gauche sous le trait carré.

BOSTON, VATICAN



II. 2^e état △

171 × 113 mm / 145 × 99 mm; porte la légende *Loggie non piu ma sol di loggie imago.* ainsi que le numéro n^o. 8. N. en bas à droite.

Des travaux obliques, d'une morsure assez profonde, sont visibles sur la pierre au pied de la colonne à droite; de nouvelles hachures horizontales sont venues s'ajouter sur la façade des maisons, à gauche par delà la colonnade.

BUDAPEST, GENÈVE, PAVIE



12. 2^e état ▷

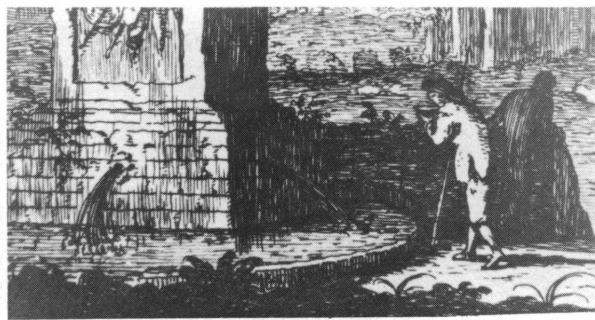
170 × 115 mm / 145 × 100 mm; porte la légende *Monumento che ancor l'età rispetta*, ainsi que le numéro *12* en bas à droite.



12. 1^{er} état △

170 × 122 mm / 145 × 100 mm; porte le numéro *12* en bas à gauche sous le trait carré.

BOSTON, VATICAN



Des stries horizontales ombrent la surface de l'eau dans le bassin, ainsi que le sol au troisième plan en bas à gauche. Les gradins de l'amphithéâtre ont reçu des travaux verticaux assez réguliers; on en découvre également à gauche du piédestal de la statue équestre.

BUDAPEST, GENÈVE, PAVIE



Monumento che ancor l'età rispetta N. 5. N.

REMERCIEMENTS. Sans le concours d'institutions et de personnes avec qui les relations furent toujours des plus agréables, la mise au point du présent article eût été impossible. Qu'il me soit permis de les nommer ici, avec l'assurance de toute ma gratitude: Kupferstichkabinett (Peter Dreyer), Berlin; Museum of Fine Arts (Karin Peltz), Boston; Musée des Beaux-Arts (Andrea Czére), Budapest; The British Museum (Paul Goldman, John. K. Rowlands, N. Turner), Londres; Bibliothèque apostolique, Vatican; Lucia Bellodi Casanova, Venise; Aldo Rizzi, Udine; un collectionneur désirant conserver l'anonymat, Pavie. Enfin, André Corboz, Genève et Montréal, a toujours été attentif à mes tâtonnements et m'a prodigué plus d'une remarque utile: il connaît mon amicale reconnaissance.

¹ Cf. L. DATTILO SALMASI, *Scheda per Giovan Francesco Costa*, dans: *Bollettino dei Musei civici veneziani*, 3-4, Venezia, 1970, pp. 17-22 (bibliographie).

² Cf. MARY PITTALUGA, *Acquafortisti veneziani del settecento*, Firenze, 1952; HERMANN VOSS, *Giovanni Francesco Costa als Maler*, dans: *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia, 1971; L. DATTILO SALMASI, *Paesaggi con antiche rovine ad acquaforte di Giovan Francesco Costa*, dans: *Bollettino dei Musei civici veneziani*, 3-4, Venezia, 1970; GIUSEPPE MAZZOTTI, *Le delizie del Brenta*, Milano, 1974.

³ FABIO MAURONER, *Catalogue of the etchings of Gianfrancesco Costa*, dans: *The Print Collectors Quartely*, Kansas City, 1940, p. 491, n° 4; MAZZOTTI, *op. cit.*, donne la reproduction, au format, de toutes les planches.

⁴ MAURONER, *op. cit.*, p. 487, n° 1.

⁵ MAURONER, *op. cit.*, p. 487, n° 2.

⁶ Cf. catalogue d'exposition, Genève 1973, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire.

⁷ Cf. note 2, *op. cit.*

⁸ *Le peintre-graveur italien*, Milan, 1906, p. 394, nos 13-22.

⁹ *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburg, 1910, p. 296, n° 38.

¹⁰ P. 442. Rizzi fait ici référence au catalogue de Colnaghi, cf. *infra*, note 13.

¹¹ *Op. cit.* pp. 75-88.

¹² Cf. note 2, *op. cit.*

¹³ *Etchings and Drawings by Giovanni Battista Tiepolo and other Italian Artists of the Eighteenth Century*, catalogue d'exposition-vente, London, 1970, P. & D. Colnaghi, nos 8, 12.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 493, n° 4.

¹⁵ Cette proposition de datation s'appuie sur la similitude des filigranes, un R, entre D. 4, 2^e état, et la deuxième édition des «Antiquités romaines» de Piranesi conservée à Stockholm et datée de 1784. Nous devons cette indication à l'obligeance d'Andrew Robison, Washington D.C.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 493, n° 4.

¹⁷ *Le Delizie del Fiume Brenta di Gian Francesco Costa*, dans: *Maso Finiguerra*, XVII-XVIII, Milano, 1939, p. 3.

¹⁸ ALEXANDRE DE VESME, *op. cit.*, p. 476, n° 8.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 493, n° 5.

²⁰ Cf. note 2, *op. cit.*, p. 15.

²¹ Cf. note 17, *op. cit.*, p. 20.

²² Cf. bibliographie, catalogue lettre C, p. 254.

²³ G. A. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, 1924, p. 148.

²⁴ Cf. note 22.

²⁵ RUTH BROMBERG, *Canaletto's etchings*, London-New York, 1974, p. 185, n° 11.

²⁶ Faucillon 1918, n° 61, épreuve du Cabinet des estampes, Genève.

²⁷ ANTONIO MORASSI, *Guardi|Antonio e Francesco Guardi*, Venezia, 1973, vol. I, p. 441, cat. 703. Le titre en usage dans la collection où l'œuvre figure aujourd'hui (Worms, Heylshof) est «Ruinen von Baalbek». Nous n'avons pas pu en connaître les raisons.

²⁸ *Op. cit.*, *ibidem*, et p. 266.

²⁹ Cf. HERMANN VOSS, *op. cit.*

³⁰ On pourrait aisément préférer ici, pour les quatre gravures C., une place proche de celles rassemblées sous lettre D.

³¹ *Pittori veneti minori*, Venezia, 1930, p. 157.

³² Cf. note 1: *op. cit.*, p. 21, note 5.

³³ *Op. cit.*, p. 9, 1^{re} col.

³⁴ Encre avec surcharge de blanc couvrant.

³⁵ Il n'est plus possible d'établir aujourd'hui la provenance des caprices en possession du Cabinet des estampes, Genève. Les planches, ne portant pas de numéro d'inventaire, seraient donc entrées avant 1927 dans les collections; aussi peut-on supposer que les huit numéros de la vente Fatio, Genève 1953, (cf. bibliographie, catalogue lettre D.) représentent encore un autre jeu d'épreuves, dont l'acheteur nous est resté inconnu.

Credits photographiques:

p. 243 fig. 1 Szenczi, Budapest

p. 147 fig. 5 a Kulturinstitut, Worms

p. 251 A. 1 Giacomelli, Venise

pp. 252-254 B. 1-5 Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Kupferstichkabinett, Berlin

p. 256 C. 1 1^{er} état Direzione Musei Civici, Venezia

pp. 255-257 C. 1-4 2^e état British Museum, Londres

pp. 261-268 D. 1-3, 5-12 Museum of Fine Arts, Boston

p. 263 D. 4 2^e état Pillonel, Genève

p. 269 D. 12 2^e état Pillonel, Genève