

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei beni culturali:
Archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in
Storia dell'Arte

TITOLO DELLA TESI:
**L'ATTIVITÀ MULTIFORME DI
GIOVANNI FRANCESCO COSTA,
ARTISTA DEL SETTECENTO VENEZIANO**

RELATORE: Chiar.mo Prof. Andrea Tomezzoli

CORRELATRICE: Chiar.ma Prof.ssa Alessandra Pattanaro

LAUREANDA: YAN CHEN
NR. MATR.: 2020412

ANNO ACCADEMICO 2021 – 2022

INDICE

| | |
|--|-----------|
| I. La Biografia di Giovanni Francesco Costa..... | 4 |
| 1.1 I primi anni..... | 4 |
| 1.2 La creazione di incisioni e lo studio dell'architettura | 9 |
| 1.3 La carriera teatrale | 12 |
| 1.4 Il lavoro accademico per l'architettura e gli ultimi anni..... | 17 |
| | |
| II. Le Opere delle Rovine di Giovanni Francesco Costa..... | 22 |
| 2.1 Venezia settecentesca, il secolo di "Rame"..... | 22 |
| 2.2 Le piccole scenografie..... | 24 |
| 2.3 <i>Le Rovine d'archi templi</i> | 25 |
| 2.4 <i>Suite des plus célèbres anciens bâtiments des grecs</i> | 32 |
| 2.5 <i>Gli Edifici greci e romani</i> | 38 |
| | |
| III. <i>Le Delizie del Fiume Brenta</i>..... | 42 |
| 3.1 Due Precedenti di Gianfrancesco Costa: Coronelli e Volkamer..... | 42 |
| 3.2 La Storia delle Ville del Fiume Brenta..... | 44 |
| 3.3 <i>Le Delizie del Fiume Brenta: Le Tirature</i> | 49 |
| 3.4 <i>Le Delizie del Fiume Brenta: La fortuna critica</i> | 51 |
| 3.5 Costa e Canaletto: Due Punti di Vista..... | 56 |
| 3.6 La Storia dell'Architettura nelle Incisioni di Costa..... | 63 |
| | |
| IV. Conclusione..... | 74 |
| | |
| Bibliografia..... | 76 |
| | |
| Sitografia..... | 82 |

Ringraziamenti

Questa tesi è stata completata sotto la guida accurata dal professore Andrea Tomezzoli, senza il quale non sarei riuscita a portarla a compimento. Ringrazio anche professoressa Alessandra Pattanaro per l'impegno e il tempo che ha dedicato alla mia tesi e per i suoi preziosi consigli. Desidero inoltre ringraziare in modo particolare la dottoressa Chiara Lo Giudice per l'aiuto nella correzione della mia tesi. Vorrei esprimere la mia gratitudine a tutti i professori e agli dottori del corso di Storia dell'arte che mi hanno insegnato e che mi hanno fatto comprendere meglio le parti migliori della civiltà occidentale in questi due anni.

Capitolo I

La Biografia di Giovanni Francesco Costa

1.1 I primi anni

Nello studio della storia dello sviluppo urbanistico del Veneto, in particolare nello studio delle ville della campagna del Brenta, condotto nella seconda metà del XX secolo, studiosi come Licisco Magagnato¹ ed Elena Bassi² si sono avvalsi di una fonte figurativa di inestimabile valore: la raccolta di stampe delle *Delicie del fiume Brenta*, che raffigura la forma architettonica e l'ambiente immediatamente circostante di 140 ville lungo il fiume, così come il modo di vivere della gente della regione lungo le sue sponde. La semplice e lucida rappresentazione fornisce una chiara prova grafica che accompagna le fonti scritte per lo studio delle ville venete. La ricerca sull'autore delle *Delicie del fiume Brenta*, Gian Francesco Costa, finora è stata scarsa e non sistematica. Mentre gli studi del primo Novecento contenevano errori e semplici supposizioni, nel secondo Novecento cominciarono a emergere nuove informazioni.

Dalle notizie forniteci dal suo contemporaneo Anton Maria Zanetti, sappiamo che Costa fu uno degli “*Accademici Pittori di prospettive; paesi e ornamenti, e architetti*”³, insieme ad Antonio Visentini, Francesco Zuccarelli e Girolamo Mengozzi Colonna. L'iscrizione del suo nome nel libro della “fraglia” veneziana dei pittori, nel 1734, è una delle prime documentazioni di Costa. Dal 1734 al 1771 l'artista compare continuamente nel registro della fraglia dove nel 1773 viene registrata la sua morte⁴.

La maggior parte degli studiosi suggerisce che Costa sia nato nel 1711, ma questa affermazione non è avvalorata da documenti⁵. Mentre secondo un documento dell'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, del 1772, Costa afferma di essere un settuagenario. Se ci basiamo su questo dato, l'anno di nascita di Costa dovrebbe essere retrodatato a 10 anni prima o più⁶.

Mancano documenti anche sulla sua prima formazione. Uno studioso di Costa, Gian

¹ G. Piovene, L. Magagnato 1960, pp. 21-26.

² E. Bassi 1987, p. 289.

³ A. M. Zanetti 1733, pp. 485-486.

⁴ E. Favaro 1975, p. 159.

⁵ G. Delogu 1930, p. 156.

⁶ M. Bisson, 2015, I, p. 256, n. 20.

Vittorio Dillon, ha ipotizzato che la sua prima attività negli ambienti artistici veneziani risalga al 1730, come assistente di Girolamo Mengozzi Colonna quando lavorava con quest'ultimo come scenografo per il teatro di San Giovanni Crisostomo dal 1731 al 1733⁷:

Se ne può forse trovare una conferma indiretta nelle note biografiche del Moschini, secondo il quale il C. era “agli stipendi” del teatro di S. Giovanni Crisostomo e “ivi presso avea soggiorno”, nonché nella sua fedeltà alla famiglia Grimani che lo gestiva e alle successive iniziative teatrali degli stessi Grimani.

Però Gian Vittorio Dillon ritiene che sia impossibile sapere con certezza quale fosse il campo di applicazione di Costa nei suoi primi anni, che potrebbe essere andato oltre lo studio della scenografia teatrale, della prospettiva e della quadratura⁸. Anche se Dillon ipotizza che Costa possa essere stato un allievo di Girolamo Mengozzi Colonna, non ci sono prove evidenti di ciò⁹. Il loro rapporto iniziale di allievo-insegnante è ancora più discutibile se si considera l'intensa ostilità dimostrata da Mengozzi Colonna nei confronti di Costa negli ultimi anni, quando lui e Visentini si contendevano il posto di professore di architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia¹⁰.

Poiché l'attività artistica di Costa più tardi si concentrò principalmente sull'architettura, specialmente egli riuscì ad accaparrarsi l'incarico di architetto del teatro San Benedetto, è evidente che egli abbia ricevuto una formazione sistematica in architettura e ingegneria¹¹. La formazione di Costa può essere desunta anche dalle testimonianze dei suoi allievi; uno di questi, l'architetto e pittore Giovanni Paolo Gaspari, dichiarò di aver appreso da Costa “l'architettura e varie filosofiche scienze”¹².

Nel 1742, Giambattista Crosato successe a Ferdinando Bibiena come scenografo del Teatro Regio di Torino¹³, lavorando per una regione che vantava un'attività teatrale tra le più ricche dell'Italia del XVIII secolo. Torino fu nel Settecento, con Venezia, Milano, Parma e Napoli, tra i centri italiani nei quali l'attività teatrale fu più ricca ed intensa. Perciò i teatri di Torino sono un ottimo punto di vista per seguire lo sviluppo dell'arte

⁷ G. V. Dillon 1984, p. 200.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Si veda sezione 1.4 di questo capitolo per il fatto dell'episodio.

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. A. Moschini 1806, I, p. 81.

¹³ A. di Vesme 1963, I, pp. 377-378; M. V. Ferrero 1980, III, pp. 520-524.

scenica durante quel secolo¹⁴. Per il 20 febbraio 1742, Crosato firmò un contratto con la direzione del Teatro Regio, la Società dei Nobili Cavalieri, per la realizzazione delle scenografie, promettendo di far venire a Torino “per tutto il prossimo mese di maggio le persone di sperimentata abilità massimamente in architettura necessarie”¹⁵.

In seguito, Crosato sembrò aver mantenuto la sua promessa, Crosato e Costa iniziarono quindi a lavorare insieme alle scenografie del Teatro Regio di Torino¹⁶.

Il libretto di *Tito Manlio* che fu successivamente rappresentata al Teatro Regio di Torino identifica chiaramente i due artisti - Crosato e Costa - come “inventori e direttori delle scene”¹⁷. Nel Museo Civico di Torino si trova un dipinto di Pietro Domenico Olivero raffigurante l'interno del Teatro Regio, tela che potrebbe ‘registrare’ la scena. Mercedes Viale Ferrero ipotizza che Costa abbia disegnato la quinta scena di *Caio Fabricio*, “Fabbriche antiche diroccate, in vicinanza del Pubblico”¹⁸. Nel libretto di *Tito Manlio. Drama per Musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnovale del 1743 alla presenza di Sua Maestà*, si ricordano le ambientazioni dettagliate all’antica¹⁹:

[...] Atto II. Loggiati interni nel Palazzo di Tito, e corrispondenti sul Tevere. Soggiorno di Tito con tavolino da scrivere. Atto III. Carcere con cancelli in prospetto; piccola porta a mano destra, dalla quale per istrada occulta si discende nell’ultima parte del Foro. Picciol Pensile. Prospetto del Campidoglio dalla parte del Foro, con archi, obelischi, e trofei adorni con apparati festivi, e preparati per celebrare le feste decennali, dove Manlio, liberato dall’Esercito, è condotto.

Denis Ton indica che dalla descrizione della scenografia si possa dedurre che il quadraturista abbia avuto un ruolo importante e che le parti architettoniche della scena siano state probabilmente progettate da Costa. Nell'anno successivo, il 1743, la scenografia di *Caio Fabrizio* si trovava in una situazione simile²⁰.

Per avere un’idea del possibile contributo di Costa possiamo attingere alla sua opera incisoria, *Rovine d'archi templi terme anfiteatri sepolcri et altri edifizii sul gusto antico*, eseguita nel 1743. Questa raccolta non è solo di stampe di rovine classiche, ma anche di

¹⁴ M. V. Ferrero 1963 (a), p. 12.

¹⁵ M. V. Ferrero 1980, III, pp. 520-524.

¹⁶ M. V. Ferrero 1980, III, p. 527; R. Domenichini 2004, p. 203, n. 68.

¹⁷ G. V. Dillon 1984, p. 201.

¹⁸ M. V. Ferrero 1980, III, p. 162; cfr. anche A. Baudi di Vesme, 1963, p. 369.

¹⁹ D. Ton 2012, p. 1332, n. 35.

²⁰ *Ibidem*.

disegni di scenografie per le opere liriche della stagione di Torino²¹.

Nel 1744, il nuovo direttivo del Teatro Regio invitò Costa a tornare a Torino per un'altra volta. Dal documento della riunione del 21 marzo 1744 sappiamo che il conte Monteu, membro del direttivo, aveva scritto a Costa dicendogli che se la richiesta economica dell'artista non era eccessiva, egli si sforzava di “essersi studiato di farlo preferire ad ogni altro” e aveva chiesto “una positiva risposta”.

Il 18 aprile Costa firmò a Venezia il contratto “per dipingere gli scenari dell'opera del futuro Carnevale” con cui gli furono date inizialmente 350 doppie per il viaggio e per l'alloggio. La prima opera concordata tra Costa e il committente il 5 giugno fu *Alessandro nelle Indie*, una opera di Pietro Metastasio, la cui musica fu commissionata a Gluck con il nuovo titolo *Poro*²². Il 26 novembre Costa aveva preparato e provato le scene e gli fu dato il permesso di recarsi a Venezia: Costa promise di tornare a Torino entro il 25 gennaio dell'anno dopo. Il giorno successivo, però, gli fu consegnato il saldo dovuto e l'artista lasciò definitivamente Torino. Dalla ricevuta di pagamento risulta che aveva promesso di fornire le scenografie per la seconda opera della stagione, la *Conquista del vello d'oro* di Giuseppe Sordella²³.

Questi episodi hanno fatto credere ad alcuni studiosi che Costa fosse anche un allievo di Crosato. Gian Vittorio Dillon, sostiene che il suo rapporto con Crosato come studente, seguace o collaboratore non può essere affermato con certezza, data la mancanza di fonti²⁴.

Tuttavia, per individuare il giusto rapporto tra Costa e Crosato, si deve analizzare lo stile dell'opera di Crosato come chiarisce Viale Ferrero in *La Scenografia del Settecento e i fratelli Galliari*²⁵:

Le uniche testimonianze dell'attività teatrale del Crosato pervenute fino a noi sono tre guazzi. Due - il Sacrificio d'Ifigenia e Diogene che cerca l'uomo, rispettivamente nel Museo Civico e nella Galleria Sabauda di Torino — sono, probabilmente, dei bozzetti per sipario, il terzo, pure nella Pinacoteca di Torino, è una vera e propria scena: un Tempio del Sole, in cui son sparsi gruppi di figure in vari atteggiamenti [...]. Il dipinto chiarisce la posizione del Crosato scenografo: infatti, anche a prima vista, vi si distinguono nettamente due mani diverse [...].

²¹ M. V. Ferrero 1963 (a), p. 83.

²² M. V. Ferrero 1980, III, p. 521.

²³ *Ibidem*.

²⁴ G. V. Dillon 1984, p. 200.

²⁵ M. V. Ferrero 1963 (a), p. 16.

Ma l'agilità, la sprezzatura spontanea e vivace del segno che si riscontrano nelle figure, e che riappaiono nelle aeree, spumose figurazioni mitologiche, spariscono nelle architetture, condotte con minuziosa cura, finite, diligenti, lisciate, con un risultato complessivo alquanto freddo e convenzionale.

Si può proporre per esse un'attribuzione al Mengozzi Colona, collaboratore prospettico nella sceneggiatura del Siroe. In ogni modo esse non sono di mano del Crosato: e l'attività teatrale di questi, limitata alle figure e alla decorazione, rientra nello stesso piano della sua attività artistica di frescante o di pittore.

Riccardo Domenichini ha anche confrontato le loro funzioni: Crosato lavorava in collaborazione con pittori prospettici mentre lui si riservava la responsabilità delle parti a figura: è noto il documento del 30 gennaio 1744 che registra un pagamento a lui effettuato "per aver dipinto sei statue, quattro vasi di fiori, ed il prospetto della scena rappresentante il Gabinetto nel Tito Manlio" rappresentato al Regio con le scene di Gianfrancesco Costa²⁶.

Una volta stabilito il ruolo di Crosato nell'attività di scenografo teatrale a Torino, possiamo fissare la chiara divisione del lavoro nella sua collaborazione con Costa (anche con Mengozzi Colonna). Come ha affermato Pittaluga, e come ha notato anche Domenichini, Crosato era responsabile delle figure, mentre Costa o Mengozzi Colonna erano responsabile della struttura dell'architettura. Tale specializzazione corrisponde anche alle successive attività artistiche di Costa, sia nelle scenografie teatrali dopo il suo ritorno a Venezia, sia nella creazione di stampe architettoniche e vedutistiche. Non c'è dubbio che Costa fosse un artista più abile nel rappresentare architetture fredde e razionali. Costa dovrebbe quindi essere un collaboratore invece che allievo di Crosato.

Possiamo anche qualche dato relativo al compenso percepito. Secondo quanto reso noto da Mercedes Viale Ferrero²⁷:

21 marzo. Nell'adunata dei Cavalieri del Teatro Regio si fa presente a Francesco Costa di non essere disposti a spendere per lui quanto accordato a Crosato.

Da ciò si può congetturare, all'inverso, che Costa aveva chiesto al suo datore di lavoro un compenso pari a quello percepito da Crosato, in quanto convinto di aver dato

²⁶ R. Domenichini 2004, p. 185, n. 69.

²⁷ M. V. Ferrero 1980, III, p. 521.

un contributo altrettanto importante alla creazione della scenografia. Anche in questo caso, si dimostrerebbe il rapporto reale tra Costa e Crosato.

1.2 La creazione di incisioni e lo studio dell'architettura

Come anticipato nella parte precedente, una delle prime delle dieci stampe di tema archeologico è datata 1743: la serie è intitolata *Rovine d'archi templi terme anfiteatri sepolcri et altri edifizii sul gusto antico inventate et incise da Gio. Franc^o. Costa Arc^o. Ve^o*²⁸.

L'attività di Costa dopo l'abbandono di Torino può essere conosciuta esclusivamente dalle sue pubblicazioni. Nel 1746 Costa disegnò le illustrazioni per la ristampa del trattato *Delli cinque ordini di architettura di Andrea Palladio Vicentino* presso l'editore veneziano Pasinelli, compresa la decorazione del frontespizio e cinque illustrazioni all'interno del volume²⁹. Il libro, che sembra attualmente perduto, potrebbe aver contribuito alla formazione di architetti, scenografi teatrali e pittori quadraturisti nell'epoca in cui Costa visse. Giannantonio Moschini ricorda che Costa pubblicò da Giambattista Pasquali nel 1746 *Le proporzioni dell'architettura del Palladio* e nel 1747 gli *Elementi di prospettiva*. Questo l'ultimo include un'esposizione del metodo di disegno in prospettiva ed è illustrato con 22 tavole semplici e chiare che aiutano il lettore a comprendere meglio come nel il testo venga “proposto un suo facile e nuovo sistema” (Fig. 1). Nel libro *Dell'incisione a Venezia*, pubblicato nel 1924, Moschini considera Costa come il successore di Carlevarijs, sostenendo che “al morire del Carlevaris incominciava a lavorare nello stesso genere, ma non col valore medesimo Gian Francesco Costa veneziano”³⁰.

²⁸ G. V. Dillon 1984, p. 201.

²⁹ M. Brusatin 1980, p. 239.

³⁰ G. A. Moschini 1924, pp. 148-149.

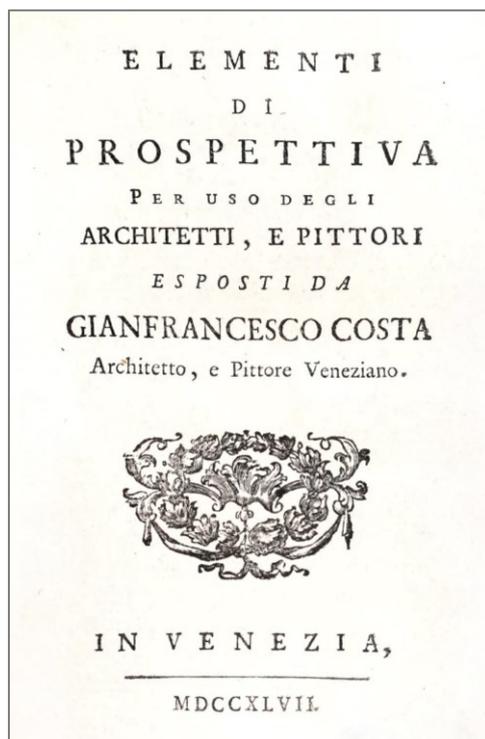


Figura 1 Frontespizio di *Elementi di Prospettiva*, Venezia 1746

Lo stesso Moschini registrò anche *Delli cinque ordini dell'architettura di A. Palladio vicentino*, Venezia 1746 e *Gli elementi di Prospettiva esposti da G. Fr. Costa architetto e pittore veneziano*, Venezia 1747, due opere con date precise. Costa stesso sostiene che le produsse “per uso degli architetti e pittori”³¹.

Per realizzare il primo volume della sua più importante e voluminosa raccolta di stampe, per la quale sarà poi ricordato, con il titolo *Delle Delizie del fiume Brenta - espresse palazzi e casini - situati sopra le sue sponde - dalla sboccatura nella laguna di Venezia fino alla città di Padova - disegnate e incise da Gian Francesco Costa - architetto e pittore veneziano - Venezia appresso l'autore MDCCL*, Costa aveva chiesto “privilegio privato” il 6 gennaio 1747, facendo presente che gli sarebbe stata “faticosissima e dispendiosissima, e avrebbe richiesto incredibile fatica e impiego di tempo, per l'esattezza delle misure per le quali si sarebbe resa necessaria la sua continua assistenza”³². Il 1° marzo 1748 gli fu concesso dal Senato il privilegio di dieci anni³³. La lavorazione di questo volume di incisioni vedutistiche iniziò nel 1748 e durò due anni. Il primo volume di questa vasta raccolta, pubblicato intorno al 1748-1749, contiene 70 tavole, tra cui il

³¹ *Ibidem*.

³² R. Gallo 1941, p. 168.

³³ *Ivi.*, p. 20.

frontespizio, una mappa topografica del territorio del Brenta, con l'indicazione delle principali ville della zona, e altre 68 incisioni di ville.

Questa pubblicazione è registrata dai *Notatori* di Gradenigo³⁴:

1 Luglio 1750.

Gio. Francesco Costa nostro Architetto, et Pittore ha mandato in luce una Raccolta contenente tutte le Ville, Palazzi, e Casini, che trovansi lungo le sponde del Fiume Brenta, dà Lui dissegnati, et incisi in Rame in due Tomi di 70 mezzi Fogli per ciascuno, e ciò con Privileggio del Senato.

Si tratta del volume intitolato «Delle dettele del Fiume Brenta espresse ne' Palazzi e Casini situati sopra le due sponde dalla sboccatura nella Laguna di Venezia fino alla Città di Padova disegnate e incise da Gianfrancesco Costa, Architetto e Pittore Veneziano», Venezia, 1750.

Il secondo volume, pure composto da 70 tavole, comprende le vedute da Dolo a Porta Portello di Padova e fu pubblicato nel 1756, come si può ricavare dall'esemplare nel Civico Museo Correr di Venezia. La grande raccolta fu evidentemente ben accolta e fu ristampata nel 1762, ed è attestata nelle edizioni superstiti di Albrizzi e Zatta³⁵.

Manlio Brusatin ha descritto la tecnica che Costa impiegò - utilizzando la camera ottica per le sue incisioni vedutistiche. In questa "serie visiva" l'artista divise il viaggio in diversi segmenti e lasciò un'impressione istantanea della villa e dell'ambiente circostante, esibendo così la più accurata documentazione grafica e la più completa raccolta a cui molti studiosi hanno attinto per indagare il fenomeno della villa veneta del XVIII secolo. Nel 1751 Costa pubblicò un'altra piccola raccolta di incisioni, *La vera configurazione della Femina Rinoceronte veduta in Venezia*, le cui tavole originali furono talvolta smembrate e tagliate e furono usate per lacche povere e ventagli in anni successivi³⁶.

Si sa che Costa anche pubblicò altre serie di incisioni, dal 1767 al 1771: tre piccole scene architettoniche eseguite degli inizi degli anni Quaranta; una serie di quattro grandi disegni, di cui uno datato 1748 e tradizionalmente noto come *Suite des plus célèbres*

³⁴ L. Livan 1942, p. 3.

³⁵ F. Mauroner 1940, p. 491.

³⁶ M. Brusatin 1980, p. 239.

*anciens bâtiments des Grecs*³⁷.

1.3 La carriera teatrale

Dopo una carriera di circa sei anni come incisore e studioso di architettura, Costa riprese la sua attività di scenografo nel 1751, ma questa volta nella sua nativa città di Venezia. Gli anni '50 e '60 del XVIII secolo rappresentano evidentemente l'apice della creazione scenografica teatrale di Costa quando fu attivo in più di un teatro. Una serie di libretti teatrali documenta l'attività di Costa, i cui autori furono i più prestigiosi drammaturghi e musicisti dell'epoca: Carlo Goldoni, Baldassare Galuppi, Johann Adolf Hasse, Giuseppe Scarlatti, Niccolò Piccinni ecc.

Data la sua precedente esperienza negli anni trenta e quaranta insieme con Mengozzi Colonna e Crosato sia a Venezia che a Torino, Costa dal 1751 fu alle dipendenze della famiglia Grimani, uno dei principali proprietari di teatri di Venezia (che gestiva anche il Teatro San Samuele e il Teatro San Giovanni Crisostomo). I libretti delle opere rappresentate al Teatro San Samuele (il teatro fu distrutto da un incendio nel 1747 e la famiglia Grimani cercò di farne il primo teatro d'”Opera buffa” di Venezia) dal 1751 al 1755 dimostrano che in questo periodo Costa era impegnato in frequenti attività per le scenografie delle seguenti opere³⁸:

- *Demetrio* di Davide Perez, 1751
- *Ginevra* di Ferdinando Bertoni, 1753
- *Il filosofo di campagna* di Baldassare Galuppi, libretto Carlo Goldoni, 1754
- *Li matti per amore* di Gioacchino Cocchi, 1754
- *Tamerlano* di Gioacchino Cocchi e Giovanni Battista Pescetti, 1754
- *Ezio* di Giuseppe Scarlatti, 1754
- *Lo speziale* di Vincenzo Pallavicini e Domenico Fischietti, libretto di Carlo Goldoni, 1755
- *Il povero superbo* di Baldassare Galuppi, libretto di Carlo Goldoni, 1755

Successivamente con la fiducia sempre maggiore del suo committente, Costa ebbe l'incarico di progettare di nuovo il Teatro San Benedetto³⁹ che fu l'unico ad essere ricostruito a Venezia durante tutto il secolo. Il *Notatorio* di Pietro Gradenigo funge da

³⁷ D. Succi 2013, p. 792.

³⁸ S. D'Amico 1975, III, coll. 1553-1554.

³⁹ N. Mangini 1974, p. 153.

ulteriore conferma, documentando l'attività di scenografo teatrale di Costa a partire dal 1755⁴⁰:

29 Giugno 1755.

Teatro che si fabrica da nuovo nella contrada S. Benetto di tenue Struttura nel Sito, ove prima era un Magazzino da Vino.

Secondo la prassi generale della professione architettonica, è ipotizzabile che Costa possa aver realizzato altre costruzioni prima di riuscire a progettare quella di un teatro principale della laguna. Il periodo ragionevolmente più probabile di attività in questo ambito dovrebbe essere tra il 1744 e il 1751, periodo in cui pubblicò un gran numero di stampe vedutistiche e architettoniche. Per quanto riguarda le tipologie degli edifici che potrebbe aver realizzato, vi rientrano forse anche le ville per le famiglie nobili dato il suo intenso interesse per le ville sul fiume Brenta. Tuttavia non esistono documenti superstiti che lo dimostrino.

La costruzione del Teatro San Benedetto iniziò nel 1755, in un periodo di difficoltà finanziaria per la famiglia Grimani che forse cercò, quasi invano, di continuare la gloriosa tradizione familiare aprendo un nuovo teatro moderno (il quarto di proprietà della famiglia). Pertanto i committenti scelsero la zona tra il vicolo Paternian e il vicolo S. Andrea e delle Monache, tra Sant'Angelo e San Luca, un luogo privilegiato dove c'era una maggiore concentrazione di abitazioni di nobiltà⁴¹. Così descrive Nicola Mangini in *I Teatri di Venezia*⁴²:

Dovendo sopra tutto in un Teatro aver mira all'Armonia, il nuovo Teatro sudetto per tal riguardo di minor grandezza di quello di S. Gio. Crisostomo, ma li palchi saranno in n. di 29 per Ordine, comodo, e qualche cosa più grandi di quelli di S. Gio. Crisostomo, con scale di pietra, Atrii e Palchi tutti salizati; con Atrio magnifico di 80 piedi, ed altre molte adiacenze di comodo e magnificenza.

I lavori furono completati senza intoppi e in tempi brevi, in tempo per l'apertura del teatro nel dicembre dello stesso anno. I progetti originali del teatro sono ancora conservati

⁴⁰ L. Livan 1942, p. 17. Lina Livan aggiunge una nota: Il teatro fu costruito da Francesco Costa per ordine dei Grimani; distrutto da un incendio nel 1773 fu rifatto per opera di P. Chezia. Dopo un restauro nel 1875 ebbe il nome di Rossini.

⁴¹ N. Mangini 1974, p. 153.

⁴² *Ibidem*.

al Museo Correr di Venezia (Fig. 2), e secondo le parole di Groppo⁴³: “Non è di vasto recinto, ma di nobil elegantissima fabbrica”.

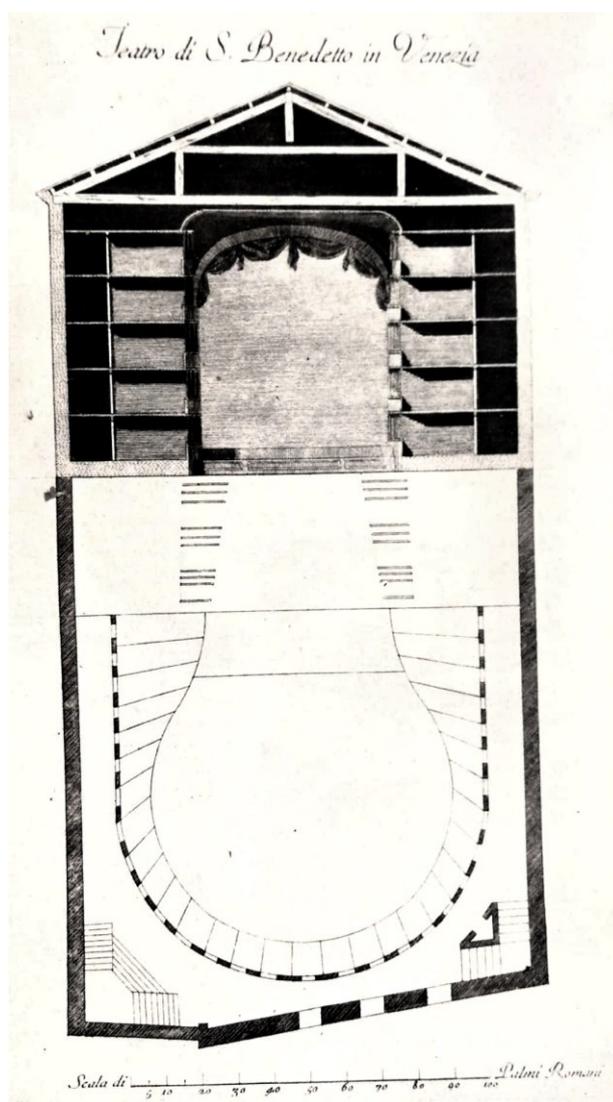


Figura 2 Gianfrancesco Costa, Pianta del Teatro S. Benedetto, Venezia, Museo Correr, 1744-1751

Nicola Mangini lo descrive così⁴⁴:

[...] l'ingresso principale era quello prospiciente sul rio di S. Luca, e che si accedeva alla sala dopo aver attraversato due atrii, il primo più piccolo («Atrio alla Riva»), il secondo più ampio («Atrio con Botteghe»).

In questi anni Costa è stato il principale scenografo del teatro, insieme a Domenico Mauro e Domenico Fossati, con i cui sforzi nell'autunno del 1756 anche gli interni e i

⁴³ N. Mangini 1974, p. 153.

⁴⁴ *Ibidem*.

palchi furono completati⁴⁵. Nell'autunno del 1759, Costa realizzò nuovi abbellimenti e decorazioni (“ad oro intrecciato di colori”) e aggiunse due palchi per ogni ordine⁴⁶. Per i successivi 40 anni il Teatro San Benedetto rimase il principale teatro di Venezia fino all'ascesa del grande teatro della Fenice⁴⁷.

Naturalmente Costa diresse anche la creazione delle scenografie per le opere al teatro dal 1756 al 1759 per le seguenti produzioni:

- *Artaserse* di Antonio Gaetano Pampani, 1756
- *Semiramide riconosciuta* di Francesco Brusa, 1756
- *Adriano in Siria* di Francesco Brusa, 1757
- *Catone in Utica* di Vincenzo Legrenzio Ciampi, 1757
- *Sesostri* di Baldassare Galuppi, 1757
- *Nitteti* di Johann Adolf Hasse, 1758
- *Ezio* di Giuseppe Scarlatti, 1759
- *Demofonte* di Gioacchino Cocchi (in collaborazione con Andrea Urbani), 1759

Il teatro divenne un luogo abituale per monarchi stranieri, inviati diplomatici e aristocratici. Poichè il Rio di S. Luca fu l'ingresso principale al teatro per chi arrivasse con la gondola, la stretta via d'acqua causava ingorghi⁴⁸:

Nel gennaio 1767 successe che la moglie dell'ambasciatore Durazzo ebbe a lamentarsi per gli scarsi riguardi che le sarebbero stati usati al momento dell'approdo davanti al teatro.

A partire dal 1760 Costa iniziò a specializzarsi in scenografie per opere buffe. Il *Notatorio* Gradenigo lo annotò⁴⁹:

20 ottobre 1760.

nel teatro S. Angelo, del presente Autunno, e suseguente Carnevale si rappresentarono tre opere buffe. Li Drammi sono di nuova composizione di Carlo Goldoni [...] Il scenario nuovo, venne dipinto da Francesco Costa, Architetto, e Pittore Veneto, compreso tra i soci della rinomata Accademia Parmense.

⁴⁵ *Ivi.*, p. 155.

⁴⁶ L. Livan 1942, p. 44.

⁴⁷ N. Mangini 1974, p. 154, n. 9: può valere l'immagine suggerita con la solita arguzia dal Gozzi: “San Benedetto è una balena che inghiotte tutto”.

⁴⁸ F. Seneca 1963, pp. 51-72.

⁴⁹ L. Livan 1942, p. 63; cfr. L. D. Salmasi 1970, p. 21, n. 6.

Non citò il repertorio. La documentazione nota dei libretti delle commedie differisce leggermente dalla cronaca, essendo Costa coinvolto dal 1760 nella scenografia delle seguenti opere al Teatro Sant'Angelo⁵⁰:

- *L'amore artigiano* di Gaetano Latilla, libretto di Carlo Goldoni, 1760
- *Amor contadino* di Giovanni Battista Lampugnani, libretto di Carlo Goldoni, 1761
- *Tigrane* di Antonio Tozzi, libretto di Carlo Goldoni, 1762

Anche uno studioso di Carlo Goldoni, Lucia Strappini, dimostra che Goldoni compose un gran numero di opere buffe dal 1751 al 1762, la maggior parte delle quali furono rappresentate nei teatri di S. Samuele, S. Cassiano, S. Moisè e S. Angelo a Venezia⁵¹.

Gradenigo anche riportò l'attività di Costa durante la Fiera di Padova del 1761⁵²:

31 maggio 1761

In Padova si aprirà per l'imminente Fiera colà quel teatro [...] cominceranno le recite il 12 Giugno e termineranno in luglio, 2 saranno le opere, Zenobia e Demetrio Decorazioni disposte da Frane. Costa Architetto.

L'informazione di Gradenigo è confermata anche dai libretti:

- *Zenobia* di Johann Adolf Hasse, 1761
- *Demetrio* di Davide Perez, 1761

Il 4 settembre 1765, gli *Annali* di Gradenigo annotarono ancora che Costa si è guadagnato il favore della corte polacca come artista distinto veneziano⁵³:

In Moderno Rè di Polonia volendo ridurre sempre più giuliva, popolata, e commerciabile la Città di Varsavia, dove egli soggiorna, frà li altri trattenimenti ordinò la splendidezza delli Teatri invitando colà scielti musici, e rinominati Suonatori Esteri; chiamò a se Gio: Batta: Costa, Veneziano, Ingegnere Teatrale, e vevole di molto merito in tale professione.

⁵⁰ S. D'Amico 1975, III, coll. 1553

⁵¹ L. Strappini, *Carlo Goldoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma 2001, <https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-goldoni_%28Dizionario-Biografico%29/>

⁵² L. Livan 1942, p. 73.

⁵³ *Ivi.*, pp. 122-123. Anche se l'ha citato molte volte nei *Notatori*, Gradenigo questa volta riferì Costa come "Gio: Batta: Costa", fatto che suscitò il dubbio avesse indicato un artista diverso. Però il ricordo dei libretti lascia circa tre anni di vuoto tra il 1764 e il 1767, che dimostra invece la possibilità per G. F. Costa di essere chiamato alla corte di Polonia.

Questi eventi hanno dato ancora una volta credito all'eccezionale abilità di Costa nel mondo della scenografia dell'epoca.

Dal 1760 al 1762 Costa fu presente al Teatro Sant'Angelo e dal 1763 al 1764 tornò al Teatro San Samuele, dove aveva lavorato in precedenza, con le opere seguenti⁵⁴:

- *Il re alla caccia* di Baldassare Galuppi, libretto di Carlo Goldoni, 1763
- *Le contadine bizzarre* di Niccolò Piccinni, 1763
- *L'incognita perseguitata* di Niccolò Piccinni, 1764
- *Le donne vendicate* di Niccolò Piccinni, libretto di Carlo Goldoni, 1764
- *Achille in Sciro* di Ferdinando Bertoni, 1764

1.4 Il lavoro accademico per l'architettura e gli ultimi anni

La designazione di Costa come maestro di architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia costituisce una vicenda complessa e intricata, che forse riflette due diverse correnti di pensiero nell'ambito della formazione architettonica in area veneziana nella seconda metà del Settecento.

Il fatto è ricordato da Gino Fogolari e di Massimo Bisson che lo elaborano rispettivamente⁵⁵:

Nel 1761 l'Accademia di Belle Arti di Venezia decise di aggiungere lo studio dell'architettura ai suoi corsi invernali ed estivi; nelle elezioni preliminari dell'Accademia vennero nominati Mengozzi Colonna e Visentini e quest'ultimo fu infine eletto a maggioranza. Visentini stesso studiò pittura sotto Antonio Pellegrini. In seguito si era dedicato all'architettura, svolgendo studi teorici e attività pratiche.

Il 19 aprile 1767 i Riformatori dello Studio di Padova, organo superiore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, presero una decisione inaspettata: nominare Costa accademico soprannumerario nella disciplina architettonica dell'Accademia, conferendogli il ruolo di "Maestro di Architettura Civile e Militare". È da notare che Costa si offrì di svolgere questo compito gratuitamente, risolvendo così il difficile problema della mancanza dei finanziamenti statali necessari per l'istituzione della Scuola di Architettura⁵⁶.

⁵⁴ S. D'Amico 1975, III, coll. 1553-1554.

⁵⁵ G. Fogolari 1913, pp. 366-379; cfr. M. Bisson 2015, 1, pp. 225-227.

⁵⁶ M. Bisson 2015, 1, p. 255, n. 8; cfr. E. Bassi 1941, p. 32.

La lettera dei Riformatori del 1767 sottolinea anche che il provvedimento di nomina di Costa dava “l’occasione di poter [...] unire all’Accademia di Pittura e Scultura qui eretta anche questa utile parte”, cioè l’architettura, che in precedenza doveva quindi essere assente.

Tuttavia, questa decisione provocò un forte risentimento da parte di un altro concorrente, l’insegnante possibile di Costa nei primi anni, Mengozzi Colonna, che insistette affinché Costa presentasse i suoi metodi di ricerca alla riunione dell’Accademia del 3 maggio 1767 e quasi pretese che si sottoponesse a un esame per confermare la sua competenza accademica. Mentre Costa insistette sul fatto che aveva presentato un piano di studi di architettura civile, che comprendeva gli elementi necessari per lo studio della progettazione architettonica e indicava come evitare gli errori.

Lo scritto dell’“Assemblea Generale” del 15 agosto 1767 mostra che lo studio di Architettura non era ancora pronto per iniziare le attività, e fu anche in questa riunione che venne pubblicato un *memorandum* sul programma di studi di Costa.

Il 17 agosto il Presidente della Accademia inviò una risposta, chiedendo ancora a Costa di incontrare direttamente altri studiosi di architettura dell’Accademia per approfondire i dettagli relativi all’insegnamento. Tuttavia, Costa, con la sicurezza che portava delle sue conoscenze e della sua esperienza, riteneva che, essendo stato nominato dai riformatori dello Studio di Padova, gli amministratori superiori, non avesse bisogno di sottoporsi a ulteriori controlli.

Il 23 agosto l’Accademia convocò nuovamente Costa a una riunione in cui i maestri del collegio gli chiesero ulteriori chiarimenti sul programma di insegnamento. Mengozzi Colonna lo sfidò in misura considerevole. Visentini fece una proposta di compromesso per rimandare ulteriori elaborazioni all’inizio del corso. Allo stesso tempo, Costa chiese di posticipare l’inizio del corso a novembre, in quanto doveva completare gli altri lavori promessi in precedenza⁵⁷. In ogni caso, senza ballottaggio, Costa fu infine accettato come Maestro di Architettura dell’Accademia.

Nell’autunno dello stesso anno, tuttavia, Costa non poté iniziare il corso a causa dei sintomi di una malattia agli occhi. I Riformatori rimandarono nuovamente il corso alla primavera successiva. In una riunione dell’8 maggio 1768, Costa propose di dare importanza alla “prospettica architettura tanto connessa alla pittura e scultura”,

⁵⁷ M. Bisson 2015, 1, p. 255, n. 11 e n. 12.

nell'ambito di un programma internazionale rilanciato dall'Accademia di Belle Arti di Venezia⁵⁸.

Dai registri dell'Accademia di Venezia risulta che il corso durava due anni⁵⁹. Solo nel 1770 Costa fu nuovamente oppresso dalla malattia e non poté più continuare a insegnare architettura. Nel 1771 la carica fu sostituita dal suo precedente rivale, Antonio Visentini.

Nonostante l'impedimento nell'insegnamento in Accademia, negli ultimi anni della sua vita Costa continuò ad occuparsi di teatro, realizzando le scenografie di molti spettacoli del Teatro S. Benedetto e del Teatro S. Samuele, tra cui i seguenti:

- *Il Re Pastore* di Pietro Alessandro Guglielmi, 1767
- *Antigono* di Gian Francesco de Majo, 1768
- *Arsace* di Carlo Franchi, 1768
- *Demetrio* di Antonio Gaetano Pampani, 1768
- *Alessandro in Armenia* di Giovanni Battista Borghi, 1768
- *Calandrano* di Giuseppe Gazzaniga, 1771
- *L'inimico delle donne* di Baldassare Galuppi, 1771
- *Gli intrighi amorosi* di Baldassare Galuppi, 1771
- *L'astratto, ovvero il giocator fortunato* di Niccolò Piccinni, 1771

Per continuare ad attirare l'attenzione del pubblico, e in quanto il teatro più importante dell'epoca, era necessario mantenere il teatro competitivo decorandolo regolarmente. Gradenigo ci descrisse sui preparativi per il carnevale del 1769-70, il periodo in cui Costa continuò ad occuparsi della decorazione del teatro nei suoi ultimi anni⁶⁰:

Sempre più il nuovo Teatro appo S. Benedetto dà una Compagnia di Impresari si è ridotto convenevole al merito di oggidì, affacciare, et accommodare la parte più nobile di que' tali, che devono trattenersi in Carnovale il tempo di notte. Si è adunque rimodernato l'esterno delli Palchetti con fiori al naturale dipinti, e scherzanti sopra gran Conchiglie, e quadrati vani, inargentati, non che istoriato Soffitto da valente penello eseguito, e con nobili uniformi Coscini, e Strati di vago azzurro guernito di bianco vagamente adornati, Le Scene pure sono quasi del tutto di nuovo costruite. Pensarono anche facilitare l'andata delli Curiosi

⁵⁸ G. V. Dillon 1984, p. 203.

⁵⁹ M. Bisson 2015, 1, p. 227.

⁶⁰ L. Livan 1942, p. 188.

coll'erigere un Atrio dalla Porta del Teatro sino alla Riva, fiancheggiato da 6 Botteghe soffittato di Stucchi, e ben custodito dall'Aria dà giranti Porte; Ingresso, che per verodire molto bene cogitato, e salubre, unito a' tutto il resto era desiderabile.

Lo stesso *Notatorio* di Gradenigo ricordò altre due informazioni sull'attività teatrale di Costa nel 1771, ovvero che rimase uno scenografo negli ultimi due anni della sua vita⁶¹:

8 ottobre 1771:

Apresi la prima volta in questa sera il teatro Giustiniani app.o S. Moisè [...] L'opera, che in oggi si incomincia ha per titolo Il Disertore, et è del sud.to Gugliemi. Li è d'invenzione del Sig.r Antonio Zanon, et le Scene sono d'idea del Sig.r Francesco Costa ambedue veneziani.

12 ottobre 1771:

Apresi per la prima volta in questa sera il Teatro appo S. Samuele, dove si rappresenterà un Dramma giocoso che hà per titolo Il Calandrano, posto in Musica dal Sig.r Giuseppe Gazaniga oltrascritto...Et le scene sono fatte dal Sig.r Francesco Costa.

Costa morì a Venezia il 12 ottobre 1772. Il 30 novembre 1772 il *Notatorio* di Gradenigo riportò la notizia della morte di Costa: "In contrada S. Giov. Crisostomo l'invidiosa morte assalì il Sig.r Francesco Costa, valoroso Pittore Teatrale e che seppe sostenere perfettamente l'Arte, e la Virtù della propria Professione, quale neppure li due Figlioli seppero poco dopo prolungarsi qui la vita"⁶²; tuttavia la notizia non si ritrova nei registri dei morti di San Giovanni Crisostomo o delle parrocchie vicine⁶³.

Nel 1768 il figlio Benedetto divenne collaboratore di Gianfrancesco Costa nella creazione delle scene di *Alessandro*. Benedetto Costa fu attivo fra il 1765 e il 1798, ed ereditò l'impresa di suo padre come architetto e scenografo. Si avvicinò in seguito alle nuove soluzioni neoclassiche e preromantiche elaborate a Bologna dalla corrente post-bibienese. La sua attività teatrale è ricordata nelle seguenti opere:

⁶¹ *Ivi.*, p. 215.

⁶² *Ivi.*, p. 228.

⁶³ G. V. Dillon 1984, p. 204.

- *Alessandro in Armenia* di G.B. Borghi, Venezia, 1768 (collaborò col padre)
- *La Moglie capricciosa* di G. Gazzaniga, Cremona, 1787
- *Due Balli: Gelosie Villane e Adelaide di Guesclino* di Giuseppe Banti, Cremona, 1787
- *Ines di Castro* di Bianchi, Gerace e Cervellini, Bologna, 1796 (collaborò con F. Santini, Camillo Gaddi e G. Fancelli)

Giovanni Paolo Gaspari, l'allestitore di palcoscenici che fu attivo anche a Venezia, e un allievo di Costa, espresse di ricevere formazione dal Costa⁶⁴ "l'architettura e varie filosofiche scienze".

Come affermato da Giuseppe Delogu⁶⁵, i Gaspari si erano "evidentemente formati sullo studio rigoroso delle proporzioni e delle forme della architettura classica e sui modelli della prospettiva scenografica bibbienesca." Attorno al 1739 andò a Baviera; divenne il pittore di corte e il decoratore di teatro e allestitore di spettacoli della corte di Monaco. Rimane ricordo delle sue opere per il *Catone in Utica* del 1753. Alcuni suoi abbozzi di fantasie di "Carceri" alla Piranesi erano degni di nota. Giovanni Paolo morì in Baviera nel 1775⁶⁶.

⁶⁴ *Ivi.*, p. 200.

⁶⁵ G. Delogu 1930, p. 158.

⁶⁶ *Ivi.*, p. 159.

Capitolo II

Le Opere delle Rovine di Giovanni Francesco Costa

2.1 Venezia settecentesca, il secolo di “Rame”

Giovanni Francesco Costa visse in un'epoca di grande splendore per le lettere e le arti a Venezia. Nel XVIII secolo, Venezia era ancora una città prospera, e la sua posizione come un centro commerciale marittimo non era completamente decaduta. La città divenne la capitale del lusso e del piacere europeo. Allo stesso tempo, la città accolse con discrezione le idee dell'Illuminismo francese. Questo spirito urbano complessivo si riflette nello specchio di rame.

Rodolfo Pallucchini, pioniere degli studi sulle incisioni veneziane, sottolinea il valore internazionale degli acquafortisti lagunari nell'introduzione al catalogo della *Mostra degli incisori veneti del Settecento* del 1941: “La produzione incisoria del Settecento veneziano, ce lo documenta l'abate Giannantonio Moschini nel suo abbozzo storico, è stata fecondissima, come in nessun altro momento della storia delle arti figurative italiane. In questo senso essa è venuta coerentemente affiancando la pittura contemporanea: soprattutto è stata l'affermazione di un periodo della cultura italiana prodigiosamente ricco, fecondo, aperto a tutte le curiosità. A Venezia incidevano grandi artisti, dei quali almeno tre o quattro sono tra i massimi nomi dell'incisione italiana, una moltitudine di professionisti, a cui facevano seguito dilettanti, arruolati nelle stesse file dell'alta società, dall'Algarotti al Conte Almorò Pisani[...]”⁶⁷.

Questa galassia di protagonisti viene descritta da Dario Succi: “Il gustoso codice innovativo di Luca Carlevarijs, la trasparenza atmosferica dei paesaggi di Marco Ricci, il linguaggio finissimo di Antonio Visentini, i tagli vedutistici scenograficamente allargati di Michele Marieschi, la luminosità solare delle acqueforti altre prese dai luoghi, altre ideate di Antonio Canal, l'enigmatica magia dei Capricci e degli Scherzi di Giambattista Tiepolo, la superba tessitura segnica di Giandomenico e Lorenzo Tiepolo, lo spazio di assoluta singolarità in cui Bernardo Belletto immerge le città di Dresda e Pirna, le stupende Antichità romane dei tempi della Repubblica del giovane Piranesi ‘architetto veneziano’, le sperimentazioni di Federico Bencovich, Giambattista Piazzetta, Jacopo

⁶⁷ R. Pallucchini 1941, p. 9.

Amigoni, Sebastiano Ricci, Francesco Fontebasso, Jacopo Guarànà, il fare corsivo di Alessandro Longhi e quello, affabilmente garbato, di Gaetano Zompini e Gianfrancesco Costa”⁶⁸.

Le incisioni venivano soprattutto utilizzate come strumento di riproduzione e diffusione della pittura coeva e come apparato iconografico per libri illustrati. Il repertorio delle incisioni fornisce uno specchio preciso della società lagunare nel Settecento: “Il ricchissimo repertorio di immagini si snoda in un panorama variegato che fissa sulla carta inchiostrata centinaia e centinaia di bellissime vedute di Venezia, della terraferma, delle isole lagunari, delle montagne bellunesi, della riviera del Brenta; i volti degli artisti, dei letterati, dei santi, dei mercanti orientali; i mestieri dei venditori ambulanti, le storie edificanti, le riproduzioni di dipinti mitologici e religiosi, la satira burlesca, i paesaggi bucolici e pastorali, i capricci rovinisti, le delizie della villeggiatura, la vita negli interni dei palazzi, nei caffè, nelle sale del Ridotto”⁶⁹. Pallucchini ritiene che la produzione incisoria veneziana, in confronto a quella francese contemporanea, sia più cordiale ed umana nello spirito bonario del Goldoni⁷⁰.

La produzione incisoria accontentava anche i bisogni dei viaggiatori stranieri che si affollavano a Venezia all’epoca del “Grand Tour”: “Venezia era, per il viaggiatore del secolo diciottesimo, quello che furono più tardi Costantinopoli, l’Egitto, l’India, la Cina, le Isole del Pacifico. [...] Chi se ne andava voleva portare con sé qualche oggetto che gli confermasse l’esistenza reale del luogo quasi incredibile di meraviglie in cui era vissuto, e fioriva l’industria dei ricordi, tra i quali una parte importante era riservata alle stampe rievocatrici. [...] Il grosso della produzione compieva l’ufficio che oggi, con più facilità, e molto meno civilmente, compie la fotografia; ma vi si insinuava, per opera dei maggiori, il genio e l’estro artistico dei veneziani, che ebbe, sul punto di estinguersi, uno dei momenti più splendidi. [...]”⁷¹.

L’incisione presenta la sua originalità e autonomia poetica: “ha assunto a volte accenti che possono dirsi ‘europei’, si è pur sempre mantenuta inconfondibilmente lagunare. In questa specie di contraddizione, o meglio, nel conseguito accordo di ciò che sembra inaccordabile, sta il segreto, forse, di un fascino tanto attuale, di una capacità tanto

⁶⁸ D. Succi 2013, pp. 14-15.

⁶⁹ *Ivi.*, p. 15.

⁷⁰ R. Pallucchini 1941, p. 10.

⁷¹ D. Succi 2013, p. 17.

intensamente evocatrice”⁷². Gli incisori artisti veneziani del settecento svilupparono una tecnica libera e spontanea. L’acquaforte fornisce un mezzo con cui gli artisti potevano “risolvere il problema stilistico che urgeva dentro di essi, il problema che investe tutta la pittura del secolo, cioè quello luministica: scoprivano con una felicità goduta e piena d’entusiasmo che l’acquaforte permetteva di realizzare un’assoluta gradazione di effetti luministici, senza più l’uso dei colori”⁷³.

La Venezia settecentesca fu anche un palcoscenico degli incisori di riproduzione che utilizzavano il bulino, l’acquaforte, il chiaroscuro e altre tecniche, a seconda delle loro propensioni estetiche. Alcuni incisori dal nord Europa attivarono in Laguna: l’inglese Jackson con la sua riproduzione a colori di opere classiche della pittura veneziana; il francese Flipart che arricchì il gusto veneziano con eleganze tecniche; il tedesco Wagner con la fondazione della sua calcografia, importante centro di incisione di riproduzione attivo dal quinto decennio in poi⁷⁴.

Le incisioni dunque, fissando la Serenissima sulla lastra di rame, celebrano l’ultimo splendore della Repubblica di Venezia “dal fasto delle cerimonie pubbliche al tremolio di un riflesso sull’acqua della laguna disseminata di isole incantate”⁷⁵.

2.2 Le piccole scenografie

La serie contiene 3 stampe di piccolo formato con i paesaggi delle rovine, senza la firma, con i numeri 6 e 7. Il primo foglio *Rovine antiche nei pressi del mare* appartiene alla raccolta del pittore Forghieri di Modena, che Pallucchini erroneamente giudica come parte della serie più tarda *Edifici Greci e Romani* poiché il segno sembra immaturo e forte. Dattilo Salmasi ritiene che fossero una copia della tiratura di Costa per le altre stampe originali⁷⁶. Poi quando Rainer Mason pubblica nel 1991 gli altri due fogli di una collezione privata della stessa dimensione di 108 x 152 mm, vengono attribuite come una serie databile agli inizi degli anni quaranta⁷⁷. Secondo l’esperienza scenografica di Costa in questa stagione, viene generalmente considerato dagli studiosi un prodotto in relazione

⁷² M. Pittaluga 1952, p. vii.

⁷³ R. Pallucchini 1941, pp. 12-13.

⁷⁴ *Ivi.*, p. 16.

⁷⁵ D. Succi 2013, p. 17.

⁷⁶ D. Salmasi 1970, p. 13.

⁷⁷ R. Mason 1991, p. 104.

con l'attività teatrale⁷⁸.

2.3 Le Rovine d'archi templi

Questa rara serie è conservata in Kupferstichkabinett di Berlino, ed è indicata come “das Berliner Kupferstichkabinett besitzt 5 Blatt einer Folge von wenigstens 6 (numerierten) Darstellungen römischer Ruinen und Architektur- und Skulpturfragmente” nella voce nel dizionario biografico degli artisti di Thieme-Becker⁷⁹. Gli studiosi della prima metà del Novecento, Fabio Mouroner e poi Mary Pittaluga⁸⁰ ritengono erroneamente queste stampe come parte della serie degli *Edifici Greci e Romani*. La firma dell'artista fu anche scambiata come “Giovan Francesco Cassa” da Heineken, che fu ripresa da Le Blanc, mentre la firma sulla lastra di “Jean Francois Costa” venne ignorata⁸¹.

Salmasi giustamente ritiene la serie di Berlino estranea agli *Edifici Greci e Romani*⁸², ma è Mercedes Viale Ferrero nell'*Esposizione del Barocco Piemontese* a Torino nel 1963, a scoprire che la serie di Berlino appartiene a una suite più completa custodita presso la Biblioteca Nazionale di Torino con il titolo: *Rovine d'archi templi / terme anfiteatri sepolcri / et altri edifizzi / sul gusto antico / inventate et incise da / Gio. Franc.o Costa Arc.° Ve.°* che appare sull'arco trionfale del frontespizio (Fig. 3), che evoca perfettamente l'esperienza scenografica di Costa a Torino negli anni quaranta: “Il Costa fu attivo a Torino, collaborando anche col Crosato a scene per il Regio; probabilmente a ciò si deve la presenza nella Biblioteca Nazionale di Torino di questa serie di invenzioni che valgono, in mancanza di disegni teatrali veri e propri, a farci conoscere almeno il gusto dell'artista in un campo molto vicino, quello delle fantasie architettoniche”⁸³.

⁷⁸ D. Succi 2013, p. 795.

⁷⁹ U. Thieme-F. Becker 1953, VII, p. 520.

⁸⁰ R. Mason 1979, p. 5; cfr. anche M. Pittaluga 1952, pp. 87-88: l'incisione del “Palazzo Codro” viene confusa con la serie dei “Edifici Greci e Romani”.

⁸¹ R. Mason 1979, p. 5.

⁸² L. Salmasi 1970, p. 11.

⁸³ M. V. Ferrero 1963 (b), p. 28.

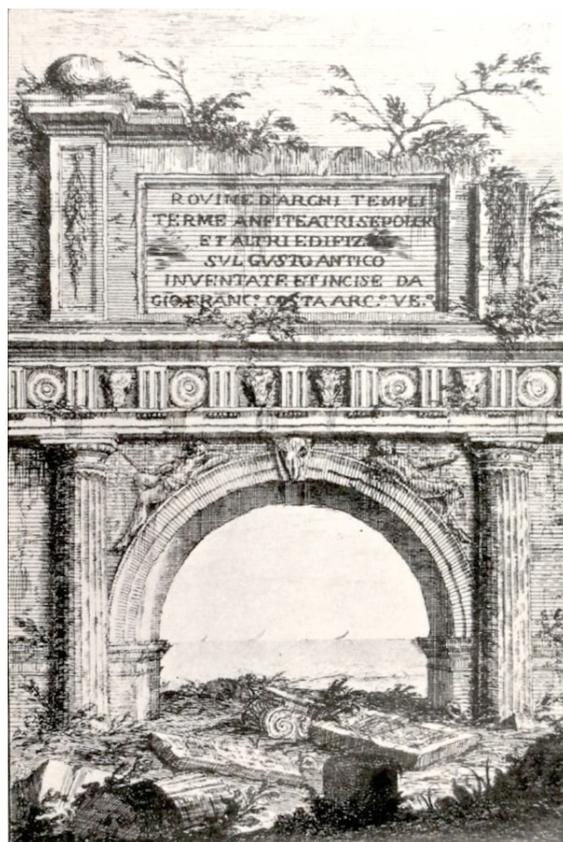


Figura 3 Gian Francesco Costa, *Rovine d'archi templi*, Biblioteca Nazionale di Torino, 1743

Come è stato raccontato già nel capitolo primo di questo testo, Costa collaborò con Giambattista Crosato per il Regio Teatro alle scenografie del *Caio Fabrizio* e del *Tito Manlio* durante il carnevale del 1743. Nel 1745. Egli fu anche “l’inventore, ingegnere e pittore delle scene” per altre due opere sempre rappresentate al Regio: Teatro *Poro* e *La Conquista del Vello d’oro*⁸⁴. Mercedes Viale Ferrero identifica *Il monumento con due colonne* (Fig. 4) e *Il colonnato con la scalinata* (Fig. 5) come i disegni di scenografia per le due opere liriche eseguito a Torino⁸⁵. Se le osserviamo attentamente, notiamo che questi due stampe contengono la prospettiva di “per angolo” che era una moda all'epoca.

⁸⁴ R. Mason 1979, p. 6.

⁸⁵ M. V. Ferrero 1963 (a), p. 83.

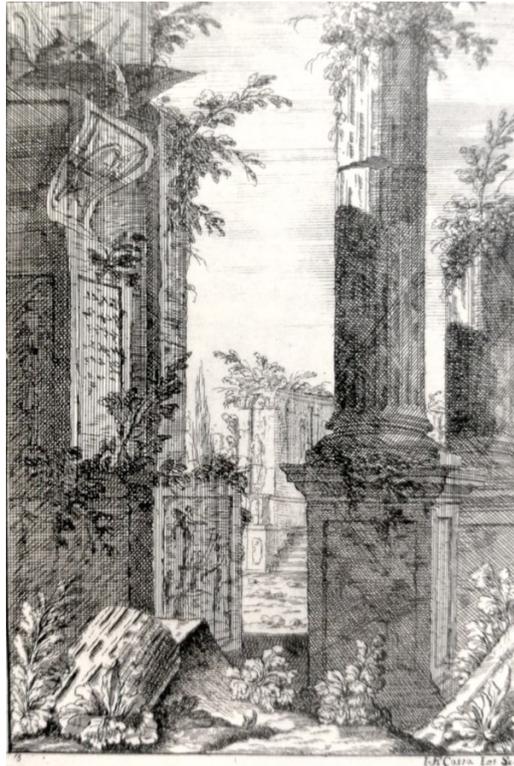


Figura 4 Gian Francesco Costa, *Il monumento con due colonne*, Biblioteca Nazionale di Torino, 1743



Figura 5 Gian Francesco Costa, *Il colonnato con la scalinata*, Biblioteca Nazionale di Torino, 1743

Rainer Mason sottolinea come nella serie torinese vi sia “una presenza dell’oggetto, di grande rilievo, secondo una cadenza prettamente ‘scenografica’ all’interno di uno spazio molto articolato, anche se la composizione riproduce solo un’immagine

parziale”⁸⁶, che sembra di aver fornito per un motivo scenografico invece di quello vedutistico, stilisticamente creando uno spazio con l’ambiente più atmosferica. La serie delle *Rovine d’archi templi* pertanto potrebbe essere configurarsi come “press-book” dell’architetto veneziano, che in quest’epoca era necessario nelle opere teatrali per degli esempi preparatori architetture rovinistiche per scenografie. Nel terzo atto del *Caio Fabrizio*, ad esempio, le “fabbriche antiche diroccate, in vicinanza del Palazzo del Pubblico” si configurano come invenzioni capricciose necessarie per ricreare coerentemente la scena del libretto⁸⁷.

Per indagare l’origine del vedutismo nelle rovine di Costa, si deve risalire allo sviluppo della scuola italiana di rovine nel Seicento e nel Settecento. Come Leandro Ozzola scrive nel testo “*Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo*”:

La scuola italiana di rovine nel seicento fu in prevalenza una derivazione della scuola architettonica di prospettive, allora detta dei quadraturisti. Gli autori dei quadri di rovine erano anche decoratori ad affresco, o erano discepoli di questi. [...] Prospettico era infatti il Codagora, fondatore della scuola napoletana di rovine, ed egualmente quadraturista il Dentone, maestro dei bolognesi e il milanese Ghisolfi, il più illustre dei secentisti, che lavorarono nella nostra pittura, e scolaro del prospettico Sandrino da Brescia, Ottavio Viviani, altro famoso autore di rovine⁸⁸.

Secondo Ozzola, il più illustre pittore di rovine della scuola lombarda e di tutto il Seicento, è Giovanni Ghisolfi, che Salvatore Rosa ritiene il migliore nel genere⁸⁹. Ghisolfi dipinge scene ricche di particolari e dalle sapienti composizioni d’insieme. Rispetto a quelli di Viviani, le opere del Ghisolfi hanno un chiaroscuro più deciso e macchiette più raffinate. L’influsso del maestro si estese anche al secolo successivo: fu ad esempio un modello per Giovanni Paolo Pannini, tanto che le prime opere di quest’ultimo dimostrano molte similitudini con quelle del maestro. Ci fu una vera e propria scuola romana di copiatori e imitatori che derivò le proprie invenzioni da quelle del Ghisolfi, come riportato da Baldinucci⁹⁰.

Confrontando le opere delle rovine di Gian Francesco Costa (Fig. 7 e Fig. 9) con quelle di Ghisolfi (Fig. 6) o quelle di Paolo Pannini (Fig. 8), è facile scoprire che Costa

⁸⁶ *Ivi.*, p. 7.

⁸⁷ R. Mason 1979, p. 6.

⁸⁸ L. Ozzola 1913, p. 112.

⁸⁹ *Ivi.*, p. 118.

⁹⁰ *Ivi.*, p. 120-122.

venne influenzato dal Rovinismo seicentesco divenendone un esponente nel Settecento: nelle sue opere troviamo la stessa composizione arieggiata, lo stesso effetto di chiaroscuro sofisticato, le stesse macchiette e lo stesso punto di vista dal basso per mettere in rilievo l'imponente struttura delle rovine.



Figura 6 Scuola del Ghisolfi, *Rovine Romane*, Palazzo Rospigliosi, Roma

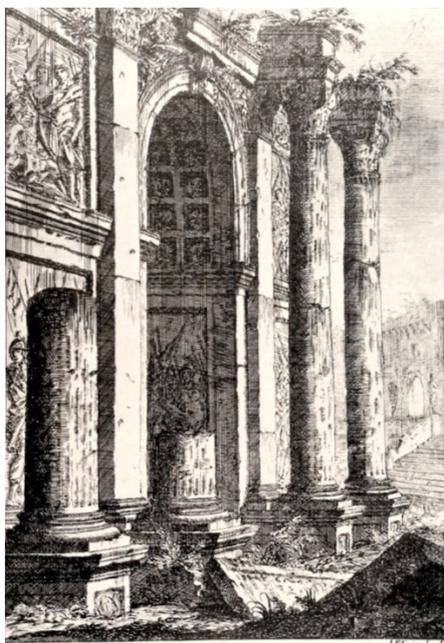


Figura 7 Gian Francesco Costa, *L'arco di Trionfo*, Biblioteca Nazionale di Torino, 1743



Figura 8 Giovanni Paolo Panini, *Le Rovine Romane con figure*, National Gallery, Londra, c. 1730

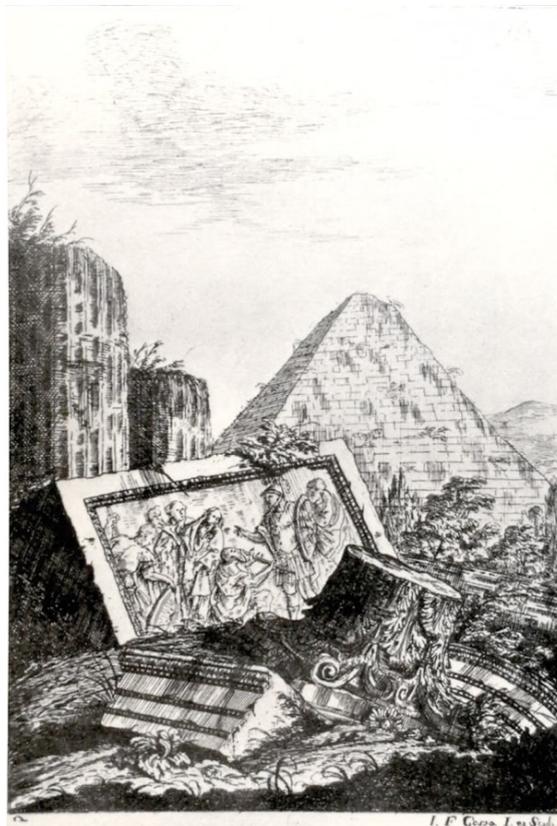


Figura 9 Gian Francesco Costa, *La Piramide*, Biblioteca Nazionale di Torino, 1743

Il gusto classicista del primo Settecento che raccoglieva ruderi antichi, frammenti archeologici, architetture derivate da monumenti, nacque in parte dalle scoperte archeologiche dell'epoca, e risulta sempre collegato all'ambito della scenografia

teatrale⁹¹: La riforma del “punto di vista” creata da Ferdinando Bibiena gettò il suo riflesso anche fuori del campo scenico con la prospettiva illusoria, che, una volta liberata dal palcoscenico, aprì una ampia capacità da evocare altri mondi e altre stagioni lontane e diverse; un altro artista, Filippo Juvarra si accorse che la scenografia era dipendente dal mondo circostante, e cercò di attualizzare l’antichità, utilizzandola per esprimere stati d’animo moderni, togliendo il peso tradizionale dai monumenti classici; Giuseppe Bibiena, nelle *Architetture e Prospettive*, dà vita a una struttura spettacolare con numerosi elementi presi dall’antichità senza però esprimere una sua poeticità individuale; da ultimo Giovanni Battista Piranesi, con le sue *Antichità Romane*, adattò le forme antiche e i moduli classici alla volontà settecentesca.

In questo movimento neo-classico che tenta di unire idealmente il mondo antico e quello moderno, Mercedes Viale Ferrero descrive Costa come una figura a parte:

Una voce rimasta un po’ soffocata in questo preludio al neoclassicismo, [...] è quella di Giovanni Francesco Costa che, contrariamente all’uso pittoresco delle rovine fatto dalla maggior parte degli artisti veneti prima del Piranesi, vide nelle memorie antiche un mezzo di espressione lirico ed elegiaco. Nel quasi ignoto frontespizio delle *Rovine d’archi templi terme anfiteatri sepolcri et altri edificii sul gusto antico*, il paesaggio inquadrato dal fornice del grande arco cadente (un cielo appena velato da nuvole trasparenti, un mare placido solcato da vele lontane) concorre con straordinaria efficacia ad esprimere un significato di serena armonia, e insieme di patetico rimpianto⁹².

Mentre i primi studiosi come Ozzola o Pittaluga credevano che Costa fosse stato influenzato da Canaletto⁹³, la nuova datazione di Rainer Mason mette in dubbio il rapporto tra le opere di Costa e il più grande vedutista del Settecento⁹⁴. Mason individua sotto una serie di segni nella lastra con *L’urna e l’architrave* (Fig. 10), sopra l’architrave, in basso a destra, la data 1743. Si tratta dell’unica incisione datata di tutta l’opera archeologica, che diventa quindi l’opera più antica di Costa a noi pervenuta, prima ancora del libro su Palladio, che esce nel 1746⁹⁵.

⁹¹ M. V. Ferrero 1962, pp. 59-63.

⁹² *Ivi.*, pp. 61-63.

⁹³ L. Ozzola 1913, p. 130; cfr. M. Pittaluga 1952, pp. 85-87.

⁹⁴ Per un confronto più dettagliato sullo stile di Costa e quello di Canaletto, si veda la sezione 3.5 del capitolo III di questo testo.

⁹⁵ R. Mason 1979, pp. 6-7.

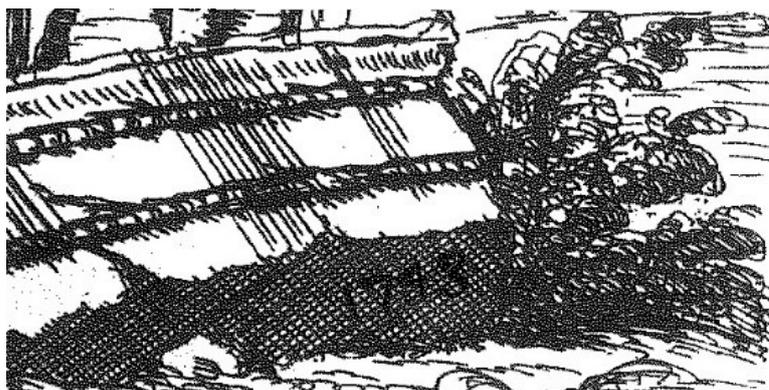


Figura 10 Gian Francesco Costa, *L'urna e l'architrave*, particolare, Biblioteca Nazionale di Torino, 1743

La serie delle *Rovine d'archi templi* fu pertanto un'opera anteriore alle acqueforti di Canaletto e contemporanea o anteriore alle prime lavorazioni di Piranesi (dal 1743). Mason considera la serie una rappresentazione di una tappa significativa nella storia del “gusto antico” e della sensibilità elegiaca che sembra anche lontana dall'influsso canaletto, anche se le serie più tarde come le *Delizie del fiume Brenta* e gli *Edifici greci e romani* parrebbero essere vicino allo stile di Canaletto salvo un'unica eccezione⁹⁶. La tecnica utilizzata è il tratteggio incrociato, vicino a Carlevarijs e a Wagner: alcuni elementi evocano perfino lo stile storico-mitologico di Fontebasso (1709-1769). Gli elementi dei cieli sono sempre realizzati dai tiralinee, simili a quelli del *Delizie* ma differiscono da quelli degli *Edifici Greci e Romani*.

2.4 Suite des plus célèbres anciens bâtiments des grecs

La serie è stata oggetto di poca attenzione ed è stata resa nota con il titolo francese da Heineken⁹⁷. Successivamente venne rinvenuto un secondo stato, che presenta interventi di Wagner nel *Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de feu Monsieur Winckler* conservato al British Museum⁹⁸. Moschini la descrisse come “quattro Vedute in f. rappresentanti un rovinato Tempio di Giove e Giunone, di suo concepimento; Avanzi di un Anfiteatro dedicato a Bacco; Reliquie dell'antico Portico di Sparta; Foro Antico diroccato”⁹⁹.

⁹⁶ R. Mason 1979, p. 7; cfr. anche D. Succi 2013, p. 797.

⁹⁷ D. Succi 2013, p. 797.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ G. A. Moschini 1924, p. 148.

egli avanza l'ipotesi che anche delle altre tre stampe ci siano due stati.

Per fissare la datazione Mason esamina in primis la filigrana dell'esemplare del Museo Correr, un "cuore trafitto da balestra", che appariva frequentemente nei fogli di Canaletto o Piranesi alla metà degli anni 1740: una datazione che Mason crede esser ragionevole anche per la serie di Costa, che viene poi attestata dalla prima pubblicazione della serie completa in primo stato nel testo di 1991 dello stesso Mason, con la data *MDCCXLVIII* apposta sul *Portico di Sparta*¹⁰¹ (Fig. 13). Stabilisce dunque un punto fermo nel percorso dello sviluppo dello stile incisivo di Gianfrancesco Costa.



Figura 13 Gian Francesco Costa, *Il Portico di Sparta*, Museo Correr, Venezia, 1748

Salmasi ritiene che la stampa di *Codro* sia "fuori serie", sia per le diverse dimensioni sia per la dedica al nobiluomo Ferdinando degli Obizzi, esponente della nobile famiglia veneta¹⁰². Ferdinando degli Obizzi fu uno scrittore di commedie, a lui viene attribuita l'opera *La Cabala* rappresentata a Padova nel 1741. Dato che la carriera da scenografo di Costa si estese anche a Padova, l'incisione di *Codro* potrebbe essere stata commissionata da Ferdinando.

I due stati di acqueforti del *Palazzo di Codro* (Fig. 14 e Fig. 15) sono stilisticamente differenti. Giuseppe Wagner giudicò il primo stato come troppo "pittorresco". Nel secondo stato quindi ci fu un massiccio intervento della bottega Wagneriana in una "vera

¹⁰¹ R. Mason 1991, p. 104.

¹⁰² D. Salmasi 1970, p. 15.

epurazione neoclassica”¹⁰³ dalla precedente tonalità rococò. Soprattutto la scena al primo piano che anima l’incisione viene cambiata: scompare il personaggio in nero misteriosa sulla scala di sinistra, con un uomo lo sembra indicare con il gesto spaventato e viene inserita una donna in primo piano con un cagnolino. I due stati differiscono anche per il diverso trattamento dei volumi.

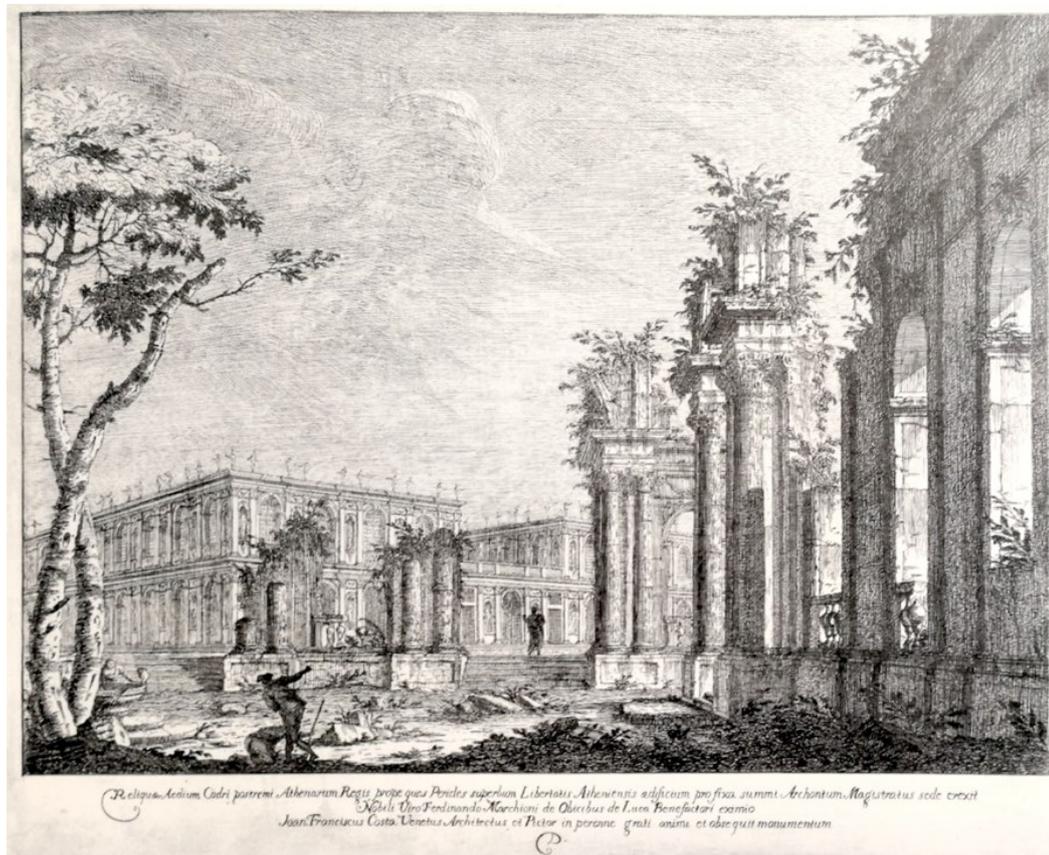


Figura 14 Gian Francesco Costa, *Il Palazzo di Codro*, Stato I, Museo Correr, Venezia, 1748

¹⁰³ R. Mason 1979, p. 9.



Figura 15 *Il Palazzo di Codro*, Stato II, modificato da Joseph Wagner, British Museum

Il *Tempio di Giunone e Giove* (Fig. 16 e Fig. 17), sembra esser ripreso il *Capriccio architettonico con preminenza di rovine romane e figure pastorali* di Francesco Guardi ora a Worms¹⁰⁴, fatto che mette in dubbio l'originalità della creazione. Mason ipotizza che Guardi avesse avuto a disposizione il disegno preparatorio dal Costa, riflettendo anche sul possibile rapporto tra i due artisti: l'incisione presenta il soggetto in controparte. Nel secondo stato di Wagner scompaiono alcune "macchiette" presenti sulla tela: un mulo che trasporta una donna, un uomo a piedi e due pecore che passano. Nei due stati le macchiette differiscono totalmente.

¹⁰⁴ *Ivi.*, p. 11.

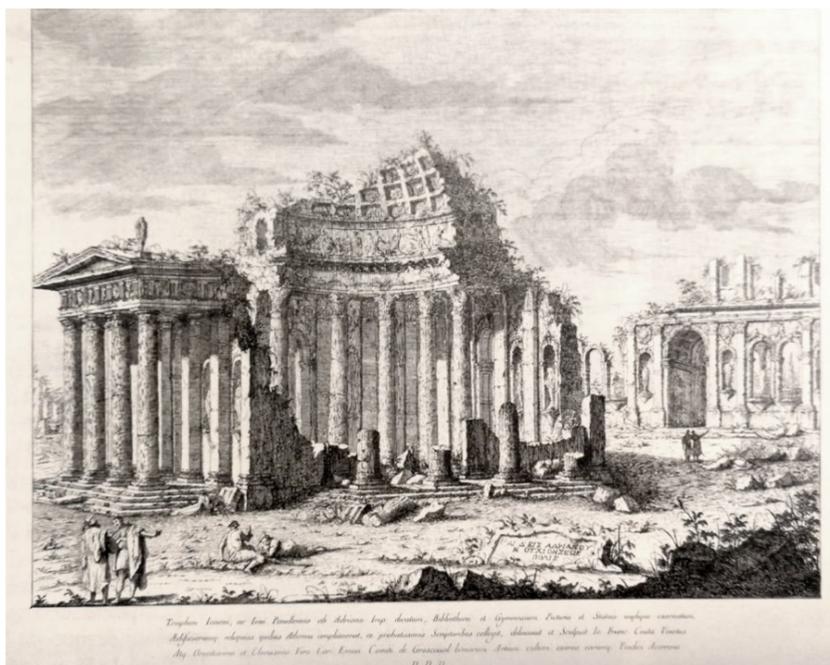


Figura 16 Gian Francesco Costa, *Il Tempio di Giunone e Giove*, Stato I, Museo Correr, Venezia, 1748



Figura 17 *Il Tempio di Giunone e Giove*, Stato II, modificato da Joseph Wagner, British Museum

Sullo stile dell'incisione, Mason scrive “La respiration graphique costienne se révèle vive, la tonalité exceptionnellement argentée et unie (celle d'un Marieschi encore décanté!), à telle enseigne qu'on pourrait penser à de la peinture claire”¹⁰⁵. Tutte le quattro architetture dell'antichità greca, secondo Mason, si inseriscono nel dibattito teorico

¹⁰⁵ R. Mason 1991, p. 104.

sull'antichità greca, che coinvolge o Lodoli, Laugier, Winckelmann, Leroy e anche Piranesi verso la metà del XVIII secolo¹⁰⁶. Mason sottolinea come le quattro incisioni “presentano composizioni di maggior levatura e sembrano essere il frutto di una cultura particolarmente attenta alle antichità”¹⁰⁷.

L'ultima stampa della serie, *I Rinoceronti* (Fig. 18), che è conservata nella Biblioteca del Museo Correr, è stata riconosciuta da Mauroner nel 1940¹⁰⁸. Questo paio di rinoceronti furono tra i protagonisti del carnevale del 1751: vennero portati dalle Indie dal capitano Douvemont van der Meer, raffigurati anche da Pietro Longhi in un dipinto commissionato da Giovanni Grimani¹⁰⁹. La stampa di Costa è un'altra testimonianza della singolare vicenda.



Figura 18 Gian Francesco Costa, *I Rinoceronti*, Biblioteca di Museo Correr, Venezia, 1752

2.5 Gli Edifici greci e romani

Le due serie architettoniche di cui si è parlato sono state solitamente confuse con quella intitolata *Edifici Greci e Romani*. Abbiamo chiarito le diverse versioni in parte precedente del testo e possiamo riconoscere questa serie come un'opera più tarda dell'artista. Eseguita tra il 1767 e il 1772, la serie si compone di dodici stampe, esemplari delle quali sono conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e il Museum of Fine

¹⁰⁶ *Ibidem.*; cfr. anche R. Mason, 1979, p. 10.

¹⁰⁷ R. Mason 1979, p. 12.

¹⁰⁸ D. Succi 2013, p. 802.

¹⁰⁹ *Ivi.*, p. 803.

Arts di Boston. La serie venne inserita nei Cataloghi della ditta Remondini dal 1797 fino al 1842. Otto delle dodici stampe vennero ad un certo momento (forse prima di essere acquistate dalla ditta Remondini) leggermente modificate e pubblicate con un altro titolo italiano e la firma “*Gio. Batta Tiepolo Inv. e Scul*”, provocando confusione sull’autore dei fogli¹¹⁰.

Basandosi sul *Catalogo Remondini*, Nagler per primo, seguito anche da Le Blanc¹¹¹, attribuì la serie a Giambattista Tiepolo. Successivamente altri studiosi, come Alexandre de Vesme¹¹² e Eduard Sack¹¹³ rifiutarono l’attribuzione della serie a Giambattista Tiepolo¹¹⁴. Fu merito di Mason, che pubblicò il frontespizio (Fig. 19) con il titolo *Aliquot Aedificio ad Graecor. Romanorumque morem extructorum schemata inventa aereque incisa. Ad Jo. Francisco Costa. Veneto. Architectonicae Artis Profes.*, individuare Gianfrancesco Costa come inventore e incisore della serie¹¹⁵.



Figura 19 Gian Francesco Costa, Frontespizio degli *Edifici Greci e Romani*, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1767-1772

¹¹⁰ D. Succi 2013, pp. 858-859.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² A. De Vesme 1906, p. 394.

¹¹³ E. Sack 1910, p. 296, n. 38.

¹¹⁴ R. Mason 1979, p. 3; cfr. D. Succi 2013, p. 858.

¹¹⁵ R. Mason 1979, p. 3.

Nonostante siano state eseguite in momenti differenti, la serie degli *Edifici greci e romani* (1767-1772) e le prime due serie di rovine architettonica, presentano somiglianze nella trama di segni a bulino. Le composizioni sono poi accostabili anche alle invenzioni dei primi anni. Secondo Pittaluga¹¹⁶ (Fig. 20 e Fig. 21):

La tonalità generale di queste stampe del Costa è limpida, chiara, anche quando esse prendono' carattere dal contrasto fra una quinta ombrata in primo piano, e gli altri piani in viva luce diffusa.

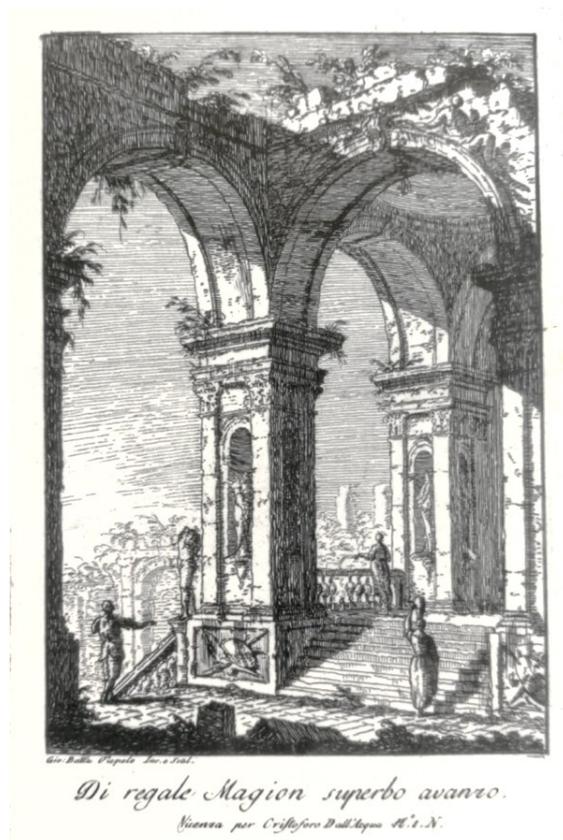


Figura 20 Gian Francesco Costa, *Il Portico con scalinata*, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1767-1772

¹¹⁶ M. Pittaluga 1952, p. 85.



Figura 21 Gian Francesco Costa, *Il monumento equestre*, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1767-1772

Questo spiega perché tutti gli studiosi, prima di Mason, abbiano pensato che le tre serie fossero state create nello stesso periodo. Salmasi parla così dei cinque fogli di Berlino delle *Rovine d'archi templi*, datate 1743:

Sono simili per il taglio sicuro e la composizione nitida, per limpidezza e chiarezza di tono. Risaltano i contrasti chiaroscurali fra i primi piani in ombra e il segno tenue e sfumato del paesaggio sullo sfondo; sono resi con sensibilità i motivi pittoreschi, gli alberi tra le architetture, i ciuffi erbosi che si affacciano dai ruderi; la grafia è meno rigida nei profili e nei contorni. Possono appartenere quindi allo stesso periodo maturo e tardo dell'incisore¹¹⁷.

Tuttavia questa serie più tarda non presenta più “il senso della grandiosità” che si vede nelle incisioni dei primi anni, come analizzato da Pittaluga: “Egli le vede piccole, agresti, piacevoli, adatte ad essere espresse attraverso una grafia facile e senza pretese. Niente di affine, perciò, alla solennità del Ricci”¹¹⁸. Mason ritiene che dai *Plus célèbres*

¹¹⁷ D. Salmasi 1970, p. 11.

¹¹⁸ M. Pittaluga 1952, pp. 85-87.

anciens bâtiments des Grecs (1750) alle *Delizie del fiume Brenta* (1756) ci sia stata una notevole regressione stilistica. È evidente che tra le tre serie rovine, la ultima sembra quella meno tecnicamente elaborata. Mason suggerisce che, visto titolo *Ad graecorum romanorumque morem*, le immagini degli di edifici servissero probabilmente per esigenze pedagogiche¹¹⁹. L'esito tecnicamente imperfetto delle incisioni può poi essere spiegato, ancora, sia per il grosso carico di lavoro che Costa dovette affrontare come maestro di architettura all'Accademia di Venezia, sia per la malattia che lo afflisse nei suoi ultimi anni.

Nelle incisioni della serie, Pittaluga individua l'influenza di Marco Ricci nel tratto, nelle ombre, eseguite per mezzo di spesse linee trasversali, e nel modo di utilizzare punti sottili per rendere la pianta cascante. Tuttavia, Pittaluga sottolinea ancora l'influsso della tecnica e del sentimento canaletiano, ancora più che nelle *Delizie del fiume Brenta*¹²⁰. Il gusto antico della serie coinvolge anche Costa nella polemica tra Piranesi, come sostenitore del modello romano, e Jean Pierre Mariette, di quello greco: Costa sembrò prendere una posizione neutrale tra il modello greco e quello romano¹²¹.

Capitolo III

Le Delizie del Fiume Brenta

3.1 Due precedenti per Gianfrancesco Costa: Coronelli e Volkamer

Gianfrancesco Costa fu il terzo artista nel Seicento e nel Settecento a realizzare una raccolta vedutistica delle ville del fiume Brenta; i due precedenti avevano prodotto raccolte di dipinti delle ville del Brenta con diverse caratteristiche.

Il primo, Vincenzo Coronelli (Venezia, 1650-1718), fu un editore, geografo e poligrafo, molto attivo nell'ambito culturale e scientifico della Serenissima. Nei tre volumi di stampe intitolati *Le Singolarità Veneziane*, pubblicate tra il 1708 e il 1709, rappresentò le chiese nel primo (190 tavole su rame) e i palazzi e depositi nel secondo (211 tavole). Il terzo intitolato *La Brenta quasi borgo della Città di Venezia luogo di*

¹¹⁹ R. Mason 1979, p. 4.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ R. Mason 1979, p. 5.

delizie dei Veneti Patrizi, conta 128 illustrazioni di 81 ville (Fig. 22), venne dedicato al principe Giacomo Sobieski, figlio del re di Polonia. Il suo linguaggio, aderendo “all’elementare esigenza documentaria del Connetti”, riproduce fedelmente l’architettura delle ville e dell’ambiente in senso documentario con le “impaginature frontali”: un utile strumento che ci dà testimonianza dell’aspetto originale delle ville successivamente ristrutturate o di quelle non esistono di più¹²².

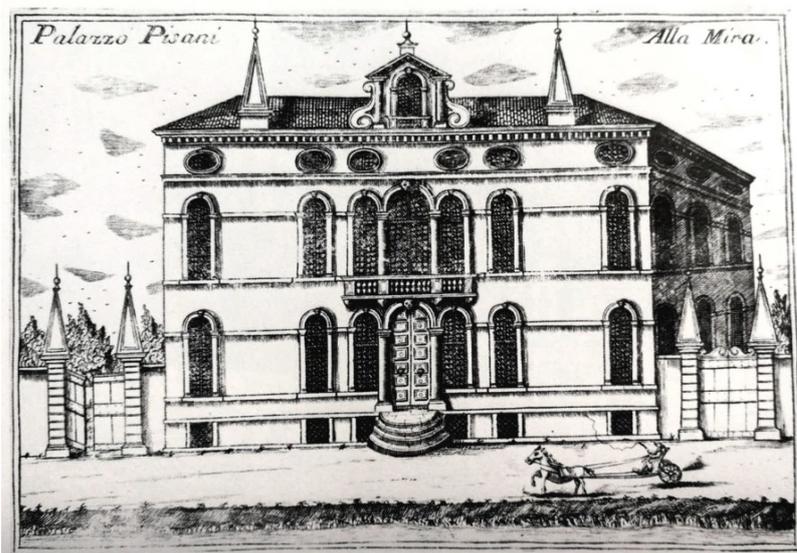


Figura 22 Vincenzo Coronelli, *Palazzo Pisani alla Mira*, pubblicato nel 1708-1709

Pochi anni dopo nel 1714 venne pubblicata la *Continuation der Nümburgischen Hesperidum oder Fernere Gründliche Beschreibung der edlen Citronat-, Citronen- und Pomerantzen Früchte* (Fig. 23) del botanico tedesco Johann Christoph Volkamer (1644-1720)¹²³. La sua raccolta si basa sull’interesse naturalistico del tema degli agrumi coltivati nei giardini nella Germania e nell’Italia settentrionale, e dalla riviera del Brenta alle campagne veronesi e bolognesi, ma risulta anche una “parata” di 50 ville costruite sulle sponde del Brenta. L’opera dal Volkamer si innesta perfettamente “in un filone di ricerche e di meditazioni avviato dal gesuita senese G.B. Ferrari” e “tenta una dilatazione della referenza mitologica integrando la favola esperidea con quella d’Atalanta e d’Ippomene, (e) [...] non manca di indicare nell’Olanda, pei meriti di un’esperienza di cultura esaltata dalla dovizia di agrumi raccolti nell’Orto Botanico di Amsterdam e nelle serre dei palazzi signorili, la sede del felice viaggio delle ninfe”¹²⁴.

¹²² G. Piovene, L. Magagnato 1960, pp. 24-25.

¹²³ L. Puppi 1975, p. 212.

¹²⁴ *Ivi.*, pp. 212-213.

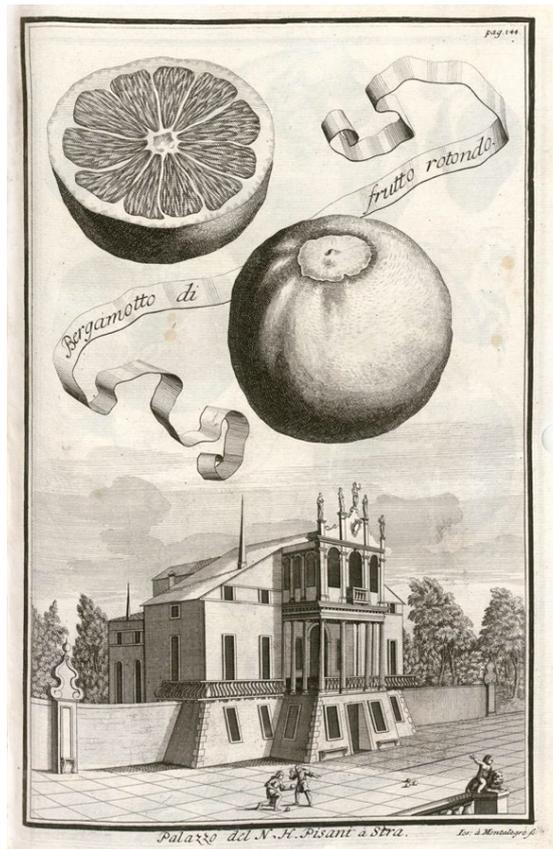


Figura 23 Johann Christoph Volkamer, *Palazzo del N. H. Pisani a Stradella*, pubblicato nel 1714

Per la creazione della raccolta, Volkamer condusse ricerche dal vivo lungo il Brenta. Eseguendo disegni originali senza basarsi sulle immagini esistenti (come le stampe di Coronelli)¹²⁵. Nella raccolta si coniugano l'interesse per la didattica botanica e quello per le abitazioni della società aristocratica dell'Italia settentrionale.

Entrambi gli incisori, sia il cartografo preciso che il botanico immaginativo, ci lasciano gli stessi repertori organici, pur non completi, che esaltano la costruzione delle ville lungo il corso d'acqua tra la metà del '500 e la fine del '600, momento in cui una strada mercantile si trasforma in un percorso riservato al ceto signorile che, ozioso e felice, cerca di coniugare la civiltà urbana e la poetica della campagna.

3.2 La Storia delle Ville del Fiume Brenta

Per cominciare l'analisi della raccolta vedutistica più esaustiva delle ville del fiume Brenta, opera di Gianfrancesco Costa, è necessario gettare uno sguardo alla storia del territorio.

¹²⁵ *Ivi.*, p. 216.

La storia delle ville lungo il fiume Brenta nell'età moderna cominciò dalle deviazioni del corso inferiore del fiume nel sedicesimo secolo, decisa per evitare l'interramento della laguna veneziana da fango e sabbie portato dal corso d'acqua. Il veneto Magistrato alle Acque diresse le acque del fiume nell'alveo antico di Fusina¹²⁶, che è stato proprio il punto di partenza di Costa per il suo viaggio nelle *Delizie del Fiume Brenta*. D'allora il "Naviglio del Brenta" divenne una docile via di trasporto da Venezia a Padova, passando per Fusina, Oriago, Mira, Dolo, Paluello e Stra, e rendendo coltivabile il bacino del fiume. Tra il quindicesimo e il sedicesimo secolo, un'epoca in cui la Serenissima si espanse molto nell'entroterra, il dissodamento e la costruzione tra la laguna ed il corso inferiore dell'Adige presero a preservare la proprietà terriera e permisero rifornimento di provvigioni alimentare a Venezia, quando il commercio via mare venne messo a rischio a causa delle guerre contro i Turchi¹²⁷.

Questi lavori trasformarono paesaggio delle campagne, e diedero l'impulso alla nascita della cultura di ville venete. Il legame tra ricchezza e terra iniziò a manifestarsi attraverso le ville. Nel 1509 Girolamo Priuli osservò che i suoi connazionali non volevano più intraprendere fastidiosi viaggi per mare, ma, ormai ricchi, "volevano trionfare et vivere et attendere a darsi a piacere et delectatione et verdure in la terraferma" e "non hera alchuno cittadino et nobele, aver popolare, quali ha vessero il modo, che non havesse comprato almancho una possessione, et chaxa in terraferma"¹²⁸.

Come già detto, il corso inferiore del fiume Brenta non ebbe un andamento stabile fino alla fine del XV secolo, per cui sulle sue sponde si trovano poche tracce di edifici anteriori al XVI secolo¹²⁹. Non ci sono esempi di ville a loggia e porticati lungo il Brenta, che invece erano molto diffuse a Verona e a Vicenza prima della fine del XV secolo. Per venti o trent'anni, a partire dalla tragica fine della ritirata di Venezia dalla terraferma dopo la guerra con la Lega di Cambrai, ogni sviluppo architettonico lungo la riviera fu sospeso. Poi, a metà del XVI secolo, la costruzione di ville entrò in una nuova fase di prosperità, grazie all'arrivo di Andrea Palladio sul palcoscenico della storia dell'architettura¹³⁰.

Il percorso da Fusina a Noventa divenne così molto frequentato, con il burchiello che circolava ogni giorno. Con la costruzione delle ville lungo il fiume Brenta, si tentò di

¹²⁶ G. Piovene, L. Magagnato 1960, pp. 21-22.

¹²⁷ E. Bassi 1987, p. 13.

¹²⁸ G. Priuli 1912, p. 50.

¹²⁹ G. Piovene, L. Magagnato 1960, p. 22.

¹³⁰ Ivi., p. 23.

trasferire lo spirito della città veneziana in campagna. L'amore di Venezia per la campagna l'ha spinto a creare i giardini di Murano, famosi per i suoi racconti letterari, quelli della Giudecca, di cui esistono ancora i resti, e la campagna della Marca Trevigiana, ricca di terreni coltivati¹³¹. Guido Piovene commenta così il rapporto tra Venezia e la sua campagna: “Venezia respirava con due polmoni, la città e la campagna; il cittadino-campagnolo era la sua figura; tra l'uomo in società e l'uomo «naturale» non esisteva più divario, la natura era società e viceversa”¹³².

Il castello fortificato, tipico dell'epoca feudale, non domina più il paesaggio del Veneto. Anche Verona è stata spogliata di tutte le sue asperità a seguito della dominazione veneziana, che non tollerava l'esercizio di una signoria indipendente tra i suoi sudditi. I feudatari furono così ridotti allo stato di cittadini perchè la Repubblica assicurava che tutti potessero vivere in pace e non avessero bisogno di difendersi dal mondo esterno. L'architettura delle ville assume così un carattere “aperto” e civico, che suggerisce la presenza di una forte autorità statale¹³³. Il carattere veneziano è plasmato da questo quanto dall'architettura. Come a Venezia, dove tutti gli edifici sono allineati in sequenza lungo il Canal Grande, così le ville del Brenta e gli edifici annessi vengono costruiti vicini al corso d'acqua, rinunciando persino i giardini per abbracciare le vedute e gli approdi lungo il fiume¹³⁴. Le loro facciate formano un paesaggio continuo e armonioso, come documentato fedelmente da Costa.

Anton Francesco Doni parla di cinque categorie di ville del territorio: 1) ville per la visita dei re o dei grandi signori, 2) ville per la ricreazione permanente dei signori, 3) ville ricreative, per i ricchi commercianti che lavorano in città e lasciano il lavoro per il fine settimana per divertirsi in campagna, 4) ville di risparmio, per rifornire la città di prodotti agricoli, e 5) infine, ville “utili”, costruite solo per la campagna, vera e propria fattoria¹³⁵. Piovene ritiene che le due categorie più rappresentative siano la seconda e la quarta, ovvero quelle “da gentiluomo” e “da risparmio”. Tuttavia, con poche eccezioni, anche quello “da gentiluomo” era originariamente destinata all'investimento, non solo “da risparmio”, ed era inteso come capitale per ottenere reddito, non solo per fornire prodotti

¹³¹ A. Calabi 1931 (a), p. 226.

¹³² G. Piovene, L. Magagnato 1960, pp. 7-8.

¹³³ *Ivi.*, p. 10.

¹³⁴ *Ivi.*, p. 22.

¹³⁵ E. Bassi 1987, p. 15.

per la tavola della città¹³⁶.

Piovene percepisce anche un'unità stilistica nelle ville del Brenta: “[...] Tante famiglie della provincia veneta si facevano costruire le ville una dopo l'altra, [...] dipendeva in parte dall'ozio politico a cui le costringeva il governo della Repubblica. Restava ai provinciali l'amministrazione dei campi, la caccia e le fantasie architettoniche, che fornivano alla vanità dei nobili un simulacro di potenza. [...] Palladio è un provinciale; il Rinascimento a Venezia incontra gli ostacoli noti, la Ca' d'oro è contemporanea della cupola del Brunelleschi; la provincia assume la parte progressiva e Venezia quella del freno. La civiltà di villa veneta è fatta di edifici posti su diversi gradini per ricchezza e grandezza, ma abbastanza unitaria”¹³⁷.

Come nelle città, anche nelle campagne del XVII secolo i proprietari non ricercavano nuovi modelli architettonici, ma desideravano che le loro ville venissero costruite sulla base degli esempi classici presenti numerosi trattati di architettura che circolavano nelle biblioteche della nobiltà¹³⁸.

Come è unificata nella dimensione di spazio, così la civiltà delle ville venete è unificata anche in quello di tempo. Il divario tra gli stili gotico, rinascimentale e barocco non è evidente ed è meno pronunciato che altrove. Nel centro del Veneto¹³⁹ “vi è un genio, Palladio, il più visionario dei grandi artisti del Rinascimento, che inscenò Roma e i templi classici a uso d'abitazione sotto le luci lagunari o prealpine”.

La villa palladiana e la villa settecentesca appaiono molto vicine. Palladio suggerì molto saggiamente di costruire la villa in prossimità dell'acqua:

“Se si potrà fabricare sopra il fiume; sarà cosa molto commoda, e bella: perciocche e le entrate con poca spesa in ogni tempo si potranno nella Città condurre con le barche, e servirà a gli usi della casa, e de gli animali, oltre che apporterà molto fresco la Estate, e farà bellissima vista, e con grandissima utilità, & ornamento si potranno adacquare le possessioni, i Giardini, e i Bruoli, che sono l'anima, e diporto della Villa¹⁴⁰”.

Egli voleva anche “con industria et arte dell'agricoltura accrescere la facultà”, e sosteneva che bisognasse “allogare commodamente, e senza strettezza alcuna gli huomini

¹³⁶ G. Piovene, L. Magagnato 1960, p. 11.

¹³⁷ *Ivi.*, p. 10.

¹³⁸ E. Bassi 1987, p. 17.

¹³⁹ G. Piovene, L. Magagnato 1960, p. 12.

¹⁴⁰ A. Palladio 1570, II, p. 45.

all'uso della Villa applicati, gli animali, le entrate, e gli istrumenti”¹⁴¹. Per le stanze del fattore, del gastaldo e dei lavoratori, le stalle, le cantine, i granari, le teggie per i fieni, l’aia, specificò in dettaglio quale dovesse essere il loro orientamento, la posizione, la distanza dalla villa del proprietario. Dopo Palladio, Vincenzo Scamozzi progettò in modo più dettagliato gli annessi della villa di campagna. Per lui era molto importante che le ville, i giardini e le fattorie fossero disposti in modo tale che “a tutte l’hore il padrone” potesse “vedere le cose sue”¹⁴².

Piovene sottolinea anche la “teatralità” delle ville del Brenta: sotto la facciata ornata, le ville sono spesso costruite con materiali scadenti¹⁴³. Gli edifici sono stati progettati per attirare l'attenzione, come le scenografie di quei teatri sontuosi che erano popolari nel XVIII secolo. La civiltà veneziana della villa era, in generale, illusoria: le famiglie nobili cercavano sempre di risalire a un'origine antica, ripresa dal mito, e mentre in città avevano ancora autorità, in campagna non avevano potere; il “divertimento fastoso” ha sostituito la tranquilla vita di vacanza, portando con sé giochi d'acqua, labirinti, teatri, feste, pettegolezzi, amori - tutti i piaceri stravaganti trasferiti dalla città.

Nella seconda metà del Settecento la vita di villa si arricchì: le ville erano sempre piene di ospiti che si svagavano con spettacoli eleganti, passeggiate a cavallo, pesca e caccia. Il governo temeva addirittura che i modi dei nobili potessero suscitare la gelosia dei contadini e istituì le leggi suntuari speciali, detto *Dei Reggimenti*, per evitare che la nobiltà di campagna vivesse in un lusso eccessivo¹⁴⁴.

Per il Settecento, la migliore testimonianza della vita nelle ville lungo il fiume Brenta ci viene tramandata da Carlo Goldoni nelle sue *Memorie*:

Avevo percorse parecchie di quelle abitazioni di campagna che circondano la Brenta... I nostri maggiori si recavano una volta in codesti luoghi per solo fine di raccogliere le loro sostanze, ed in oggi vi si va per dissiparle. Nel tempo della villeggiatura infatti si tien grosso giuoco, tavola aperta, si fan feste da ballo, si danno spettacoli, ed è appunto qui che i cisisbei italiani senza vincoli e senza noia fanno più progressi che in qualunque altro luogo [...]¹⁴⁵.

Così, dopo aver compreso appieno la complessità delle ville del fiume Brenta,

¹⁴¹ *Ivi.*, p. 46.

¹⁴² V. Scamozzi 1615, I, pp. 282-301.

¹⁴³ G. Piovene, L. Magagnato 1960, p. 15.

¹⁴⁴ P. G. Molmenti 1927-29, II, p. 216.

¹⁴⁵ C. Goldoni 1883, p. 218.

passiamo a occuparci dell'artista che ha descritto tutte queste caratteristiche: apertura, funzionalità e teatralità con penna e bulino: Giovanni Francesco Costa.

3.3 Le Delizie del Fiume Brenta: Le tirature

Questa rara antologia che raffigura l'architettura, la natura e la vita del Brenta è stata apprezzata per la rappresentazione di molti edifici scomparsi o dall'aspetto oggi molto diverso. È composta da 140 tavole e 136 vedute divise in due volumi ed è stata ristampata più volte. Nei *Notatori* di Pietro Gradenigo, la pubblicazione dell'opera viene annunciata il 1° luglio 1750: “Gio. Francesco Costa nostro Architetto, et Pittore ha mandato in luce una Raccolta contenente tutte le Ville, Palazzi e Casini, che trovansi lungo le sponde del Fiume Brenta, dà Lui dissegnati, et incisi in Rame in due Tomi di 70 mezzi Fogli per ciascuno, e ciò con Privileggio del Senato”¹⁴⁶.

Il primo tomo dell'opera fu inizialmente pubblicato da solo. Ci sono tre edizioni: la prima edizione pubblicata dal Costa verso il 1748-1749, la seconda il 1749-1750: ciascuna contiene il titolo inciso, il privilegio del 21 marzo 1747, la topografia del corso del Fiume Brenta da Padova a Venezia, e 68 vedute. La terza edizione fu pubblicata nel 1750 e presenta l'aggiunta di un titolo a stampa, da cui l'opera preannuncia la pubblicazione del secondo tomo¹⁴⁷ (Fig. 24): “*DELLE DELICIE | DEL FIUME BRENTA | ESPRESSE NÈ PALAZZI E CASINI | SITUATI SOPRA LE SUE SPONDE | DALLA SBOCCATURA NELLA LAGUNA DI VENEZIA | FINO ALLA CITTA DI PADOVA | DISEGNATE ED INCISE | DA GIANFRANCESCO COSTA | ARCHITETTO E PITTORE VENEZIANO | TOMO PRIMO | VENEZIA, appresso L'Autore, MDCCL | Con licenza de' Superiori, e Privilegio dell'Eccellentiss. Senato | Si vende Lire sessantasei Venete.*”

¹⁴⁶ L. Livan 1942, p. 3.

¹⁴⁷ D. Succi 2013, pp. 803-804.



Figura 24 Gian Francesco Costa, Frontespizio delle *Delizie di fiume Brenta*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1750

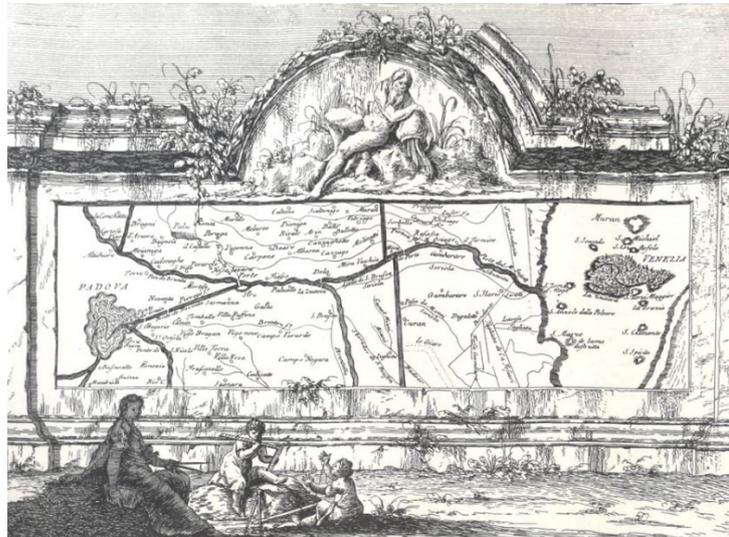


Figura 25 Gian Francesco Costa, *Mappa del fiume Brenta*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1750

Dal 1756, cominciano ad essere pubblicate le edizioni complete in due tomi, cinque in totale¹⁴⁸:

La prima edizione fu pubblicata nel 1756. Oltre al primo tomo, che contiene gli stessi contenuti di quello pubblicato nel 1750, è apparso un secondo tomo, che contiene 70 tavole con numeri romani progressivi in basso al centro. La seconda edizione, pubblicata nel 1762, ha gli stessi contenuti della prima edizione completa del 1756, ma il titolo del secondo tomo è datato MDCCLXII anziché MDCCLVI; questa edizione è conservata presso la Biblioteca Marciana di Venezia.

¹⁴⁸ *Ivi.*, p. 804.

La terza e la quarta edizioni complete furono entrambe pubblicate dopo la morte del Costa. La terza edizione fu pubblicata dall'editore Albrizzi e risale al circa 1775. Tutti le tavole hanno doppi titoli in italiano e francese, ma non presentano la firma di Costa come autore: una copia conservata nella biblioteca del Museo Correr. La quarta edizione fu pubblicata da Leonardo Bassaglia nel 1785, che eliminò l'indirizzo di Albrizzi dal titolo inciso e lo sostituì con il suo. Una copia di questa edizione è conservata nella biblioteca del Rijksmuseum di Amsterdam.

È poi apparsa la edizione Zatta che è abbastanza confusa. Quando l'editore Giacomo Zatta entrò in possesso delle lastre del *Brenta* alla fine degli anni ottanta del settecento, le scompaginò e le pubblicò con titoli diversi¹⁴⁹, ad esempio “Vedute delli Palazzi di Campagna dei Nobili Veneti”, “Vedute delle Porte”, o “Vedute delle Ville”; egli si prese anche la libertà di tagliare e modificare le lastre rimanenti, chiamandole rispettivamente “le quattro stagioni”, “le quattro fasi del giorno” e “le dodici scene mensili”. Altri rami furono stati utilizzati per ottenere dodici piccole vedute ovali. Cicogna precisa che “le seguenti vedute del Brenta [...] sono le stesse incise da Gianfrancesco Costa nel 1750 in due tomi, ma tagliate il rame per metà e raffazzonati dallo Zatta forse per adattarli a qualche ventaglio”¹⁵⁰.

3.4 *Le Delizie del Fiume Brenta: La fortuna critica*

Le Delizie del Brenta non ricevono grandi apprezzamenti dai primi storici dell'arte. I più sottolineano come Costa sia un seguace dei maestri settecenteschi come Carlevarijs o Canaletto, ma ad un livello mediocre. Alcuni considerano le sue incisioni addirittura poco professionali. Ciò è chiaramente dovuto al fatto che i primi studi di storia dell'arte non avevano una conoscenza sufficiente della vita e delle opere di Gianfrancesco Costa.

Giannantonio Moschini lo considerava come un personaggio che “(al morire del Carlevarijs) incominciava a lavorare nello stesso genere, ma non col valore medesimo [...]” e che “era pittore in architettura e prospettiva, seguace de’ Mingozzi Colonna, e, come questi, un po’ troppo lontano dalla semplicità”¹⁵¹. Leandro Ozzola perfino lo

¹⁴⁹ D. Succi 2013, p. 804.

¹⁵⁰ *Ivi.*, p. 805.

¹⁵¹ G. A. Moschini 1924, p. 148.

scambia per uno studente di Canaletto¹⁵². Lo stile freddo e razionale di Costa è poco apprezzato da Giuseppe Delogu: “[...] e infine le *Delizie del fiume Brenta*, 120 stampe in 2 tomi, 1750-1762, con riproduzioni dei palazzi, delle ville e dei casini delle due sponde. Opera di meccanico esercizio in signoria di riga e squadra, senza calore e vivacità, con segno incerto e ingenuo, e crudezze chiaroscurali da dilettante [...]”¹⁵³. Pallucchini lo relega al ruolo di pittore descrittivo e documentario¹⁵⁴.

Con il progredire degli studi su Costa, i ricercatori hanno iniziato a esprimere commenti più positivi. Secondo Augusto Calabi le incisioni del Costa sono “eseguite in una tonalità chiara e limpida, disegnate molto pulitamente (ad eccezione di alcune figurine) e incise con finezza e libertà di tratti”¹⁵⁵. Fabio Mauroner commenta: “from these simple, deeply felt country visions Costa elevates himself to be the strong, perfect etcher of noble views like the excellent plates of the *Malcontenta* [...] and of the *Palazzo Pisani* from the gardens [...]”¹⁵⁶. Anche Rodolfo Gallo le descrive in termini positivi: “sono bene tagliate, disegnate in modo prospetticamente esatto, con sapienza di effetti pittoreschi, tratti dagli elementi di vita vissuta che vi introduce”¹⁵⁷.

Mary Pittaluga sembra essere la prima storica dell'arte ad aver studiato in maniera approfondita le *Delizie del Brenta*, e nel suo testo *Acquaforristi Veneziani del Settecento* cerca di difendere lo stile e l'opera di Costa: queste incisioni non sono “cose grandi”, ma piuttosto, rivelano “uno stato d'animo così compiaciuto, un desiderio così sincero di fissare l'agreste letizia dei luoghi e degli edifici, un'ansia così ingenua d'attenuare il programma documentario con elementi decorativi e di restare tuttavia fedele al programma,”¹⁵⁸. Pittaluga ritiene però anche che i valori di *Delizie* non debbano essere giudicati in termini di arte ma come “una modesta, sincera espressione del gusto veneziano nel Settecento”¹⁵⁹. La studiosa segnala anche altri aspetti carenti del lavoro: “le sue stampe non rivelano affatto quella preoccupazione di resa spaziale, che è propria delle vedute incise del secolo, da quelle semplicemente documentarie del Carlevarijs, del

¹⁵² L. Ozzola 1913, p. 130.

¹⁵³ G. Delogu 1930, p. 157.

¹⁵⁴ R. Pallucchini 1941, p. 44.

¹⁵⁵ A. Calabi 1931 (b), p. 15.

¹⁵⁶ F. Mauroner 1940, p. 481.

¹⁵⁷ R. Gallo 1941, p. 20.

¹⁵⁸ M. Pittaluga 1952, p. 76.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

1703, a quelle complesse e meditate del Belletto, che toccano l'anno 1770”¹⁶⁰.

Dattilo Salmasi considera che, rispetto alle vedute di rovine, che presentano segni più liberi e sciolti nella resa atmosferica, le *Delizie* erano “forse troppo illustrative e fedeli nella riproduzione quasi fotografica del vero”¹⁶¹.

I punti di vista di Pittaluga e di Salmasi sono rappresentativi di quello degli studiosi o le *Delizie*: riconoscono più che altro il lato documentario del lavoro di Costa e un genuino entusiasmo, pur restando critici sul valore artistico dell'opera.

Mercedes Viale Ferrero scrive poi che le incisioni: “mostrano tendenze notevoli verso una visione dell'antichità classica intesa come un mondo di serena armonia di forme, un ideale di bellezza e di eleganza”¹⁶².

È lo studioso tedesco Hermann Voss che inizia a intuire il posto che Costa assume nel campo del vedutismo. Egli afferma che l'artista non rientra nella schiera dei più importanti vedutisti veneziani del Settecento, ma sostiene che gli non vada assolutamente liquidato come una figura insignificante e priva di caratteristiche peculiari, poiché ha una concezione del paesaggio veneto molto particolare, che lo distingue chiaramente da artisti come Zuccarelli e Zais¹⁶³. Nel percorso della fortuna critica delle *Delizie* di Costa, Fabio Mauroner sottolinea come le sue vedute fossero profondamente influenzate dalla sua carriera di architetto, “dai pochi disegni conosciuti e dalle incisioni si possono dedurre che la sua opera pittorica si basava su una profonda conoscenza della prospettiva e dell'architettura e su un'originale interpretazione del paesaggio”¹⁶⁴. Mauroner potrebbe aver trovato la chiave per decifrare la raccolta delle *Delizie* di Costa. Poi vedremo come ai giudizi negativi degli storici dell'arte si contrappongano quelli positivi degli storici dell'architettura e degli storici della città.

Nel 1960 è stato realizzato il primo testo sulle ville del Brenta che coniuga le ricerche storico-artistiche con quelle della storia dell'architettura, con un breve articolo della storia delle ville del Brenta scritto da Guido Piovene e un'analisi dettagliata di ogni villa corrispondente a ciascuna stampa di Coronelli e di Costa da parte di Licisco Magagnato. Piovene sostiene che il valore delle *Delizie* vada oltre quello documentario e cerca di capire l'opera in termini poetici:

¹⁶⁰ *Ivi.* p. 77.

¹⁶¹ L. Salmasi 1970, p. 9.

¹⁶² M. V. Ferrero 1963, p. 18, n. 18.

¹⁶³ H. Voss 1971, p. 356.

¹⁶⁴ F. Mauroner 1940, p. 477.

[...] è un paesista, un pittore d'atmosfera; più che le ville ritrae i luoghi dov'esse sono immerse, raggiunge effetti di poesia evocativa. Il cielo nelle sue incisioni non è un cielo qualunque, ma quello veneto sul margine tra pianura e Laguna. Ci riporta al momento, disgraziatamente breve, il più bello e illusorio, in cui la natura e la vita cominciano a riassorbire ed a macerare in se stesse le architetture umane, ma la macerazione è appena agli inizi. Le cose, in quel momento breve, non sembrano decomporsi, ma liberarsi verso qualche cosa di più, interamente nuovo: prendono un'animazione, un brio, che non avevano quando erano intatte¹⁶⁵.

Magagnato indica quali sono gli obiettivi principali di Costa nelle *Delizie*: “il Costa ha sempre vivo l'interesse per la situazione paesistica dell'edificio, inquadrato in un ambiente vivo di personaggi, barche, animali, sfondi d'alberi [...]” e “[...] il Costa fu schietto acquafortista, conscio del carattere autonomo del linguaggio incisivo e dette sue possibilità espressive. Pur nella sua semplicità e scarna obbiettività sa attenersi allo stile tagliente e senza artificio dell'acquaforte, nelle nuove espressioni grafiche e luministiche [...]”¹⁶⁶. E giunge a conclusioni opposte a quelle della maggior parte degli storici dell'arte sopra citati: “Il Costa è insomma schivo dalle eccessive sottigliezze e bravure meccaniche alle quali facevano ricorso al suo tempo i copiatori a stampa di quadri e affreschi. Perché si deve sottolineare che egli non appartiene alla vasta schiera dei riproduttori di quelle vedute, certo tecnicamente abilissimi ma artisticamente inerti, tra i quali ricordiamo il Brustolon, il Berardi, il Valesi, lo stesso Visentini [...]. È chiaro, a chi esamina le loro incisioni, che sia il Visentini sia gli altri sono esecutori o imitatori [...]”¹⁶⁷.

Manlio Brusatin, nel suo ampio studio sulla storia urbana di Venezia del XVIII secolo, sostiene che il lavoro di Costa sia una traccia dello spirito dell'Illuminismo: “riuscì con un non trascurabile disegno a ricostruire in un quadro unitario tutta quell'opera di architettura delle ville sulla riviera del Brenta. [...] nel Costa (c'è) un «naturale» assolutamente nuovo: non è più Venezia che parla per il territorio ma il territorio che parla da se stesso. Le immagini fittamente articolate con introspezioni e particolari distinguono un insieme di vita e natura (dove è sufficientemente chiara una convinzione quasi diderotiana: che non ha senso riprodurre la natura ma capire che cosa la natura produce)”

¹⁶⁵ G. Piovene 1961, p. 7.

¹⁶⁶ L. Magagnato 1960, p. 25.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

È proprio grazie ai “rilevamenti più esatti che siano stati raccolti per la valutazione complessiva del fenomeno delle ville venete nel Settecento”¹⁶⁹ che gli studiosi successivi hanno potuto indagare nel dettaglio lo stato di cambiamento e di avvicendamento dell'architettura delle ville. Paolo Tieto, l'autore della introduzione e delle note illustrative di un'edizione apparsa nel 1986 a cura delle edizioni Panda di Padova, ribadisce l'importanza dell'opera: “[...] abbia poi disegnato sotto la spinta di indole e capacità artistiche, questa pure è una realtà constatabile, cc ne danno ampia prova tante inquadrature tra cui - solo per citare qualche esempio - le vedute delle Porte del Muranzan, del Termine del Doga, del Ponte di Noventa, dove finezza di tratti e poesia sono di un livello veramente straordinario”¹⁷⁰. Il suo testo è pieno parole per la gloria scomparsa delle ville del Brenta, che egli ritiene possa essere rivissuta solo attraverso l'opera di Costa.

Elena Bassi, che ha guidato la compilazione di una delle opere più importanti sulla storia delle ville venete, utilizza ciascuna delle incisioni delle Delizie per tentare di ricostruire visivamente il percorso di collegamento tra Venezia e Padova lungo il Brenta, a seconda dell'ordine delle incisioni che “inizia con la lontana visione delle cupole di San Marco e termina quando sono prossime le cupole di Sant'Antonio”¹⁷¹. Tra gli incisori che ha citato, “Il Costa è più fedele alla realtà” ed è importante per avere un'idea di quali edifici esistano ancora e quali sono scomparsi¹⁷². Martina Frank nel momento in cui si imbatté nei problemi relativi alla forma originaria di Villa Paluello e al suo rapporto con il giardino, commenta che Costa “propone probabilmente la versione più corretta”¹⁷³.

In conclusione quello che divide gli storici dell'arte da quelli dell'architettura è l'assunto che la maestria tecnica sia o non sia, l'unico criterio per la valutazione delle imprese incisive? Il sentimento generale presentato dall'immagine, l'accuratezza e la fedeltà alla scena raffigurata e, soprattutto, l'emozione genuina mostrata nelle stampe, sono giudizi di valore esclusi dai criteri estetici dell'arte? Comunque, per valutare correttamente il merito artistico dell'opera di Costa, forse possiamo innanzitutto osservare le diversità tra lui e un altro vedutista più apprezzato, Canaletto.

¹⁶⁸ M. Brusatin 1980, p. 238.

¹⁶⁹ *Ivi.*, p. 239.

¹⁷⁰ P. Tieto 1986, pp. 17-18.

¹⁷¹ E. Bassi 1987, p. 289.

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ M. Frank 1994, p. 161.

3.5 Costa e Canaletto: Due punti di Vista

Mary Pittaluga, proseguendo il ragionamento di Augusto Calabi, sostiene con dovizia di particolari che le stampe delle *Brenta* riflettono lo stile di Canaletto: “[...] le acqueforti del Costa sono tutte risonanti di voci canalettesche: i cieli che s’abbassano sulla scena, corsi da linee parallele, sono i cieli di Antonio Canal, [...] le case, che presentano al sole le bianche facciate, rivelando, attraverso sottilissimi gruppi di tagli, le crepe e le macchie dei vecchi intonachi, vogliono ripetere, nonostante l’esattezza dei limiti, che accentua singolarmente, con effetto cubistico, gli spigoli, le case assolate del Canaletto; canalettesco è anche il rapporto fra paese e figure”¹⁷⁴. Secondo Pittaluga, “proprio la presenza di elementi pittorici fa sentire di più l'intrusione delle parti meccaniche: questo acquafortista - vien fatto eli pensare - non è più vicino, nelle sue attuazioni, al Carlevaris che al Canaletto?”¹⁷⁵.

Pallucchini, pur classificando Costa come vedutista legato al modo del Canaletto e considerandolo “senza un alito di poesia”¹⁷⁶, fa una valutazione molto approfondita della differenza tra i pittori prospettici e Canaletto: “Ma i «prospettici» di professione, [...] irrigidivano l’impulso decorativo della scenografia paesistica e vedutistica in schemi aridamente calcolati e geometrici. [...] mentre il Canaletto, pur partendo da una educazione scenografica, che lui stesso diceva di aver sconfessato, aveva saputo creare uno spazio reale, cioè una realtà poetica di luce e di atmosfera, i «prospettici» riducevano lo spazio ad una entità illusoria, meramente decorativa, e quindi razionalmente calcolata”¹⁷⁷. Sebbene sia difficile stabilire se Costa debba essere classificato più come vedutista o prospettico - ha caratteristiche di entrambi - Pallucchini sottolinea la differenza chiave tra Canaletto e Costa: nel primo caso si sfrutta la ricchezza della composizione e la complessa resa di luci e ombre¹⁷⁸, nel secondo il tentativo di rappresentare lo stato ideale dell'edificio nel suo ambiente naturale¹⁷⁹, che deriva anche dalle carriere molto divergenti dei due artisti.

¹⁷⁴ M. Pittaluga 1952, p. 77.

¹⁷⁵ *Ivi.*, p. 78.

¹⁷⁶ R. Pallucchini 1960, p. 212.

¹⁷⁷ *Ivi.*, p. 205.

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ *Ivi.*, p. 212.

Fabio Mauroner è un altro studioso che vede Costa come una figura particolare nell'ambito della stampa settecentesca. Egli non è affatto concorde con chi vede in Costa solo un "modesto imitatore di Canaletto", definendolo una personalità distintiva¹⁸⁰ e sottolineando come la stampa sia diventata sempre più "importante e rara" nel corso degli anni. Lo stesso vale per le immagini delle Porte del Doro, che si distinguono per lo spirito dal modo di cogliere la realtà di Antonio Canale. Il suo lavoro ha un'atmosfera più calma di ombre, un'aria di rilassamento e tranquillità che mostra un diverso senso estetico, un diverso temperamento. Mauroner conclude che si tratta di "un artista bravo ed arguto"¹⁸¹ che aveva una personalità propria e si distingueva quindi da qualsiasi altro incisore.

Altri studiosi cercano di esplorare il rapporto tra le raccolte di stampe sul fiume Brenta di Canaletto e Costa in termini di ordine cronologico di pubblicazione. Rainer Mason propone alcune ipotesi sulla data di pubblicazione del secondo tomo delle *Delizie*. Il suo testo del 1979 definisce la data del privilegio delle *Delizie* nel 1747 e l'edizione del primo tomo nel 1750¹⁸² (è falso perché in realtà 1750 è la data della terza edizione del primo tomo, la vera data della prima edizione di cui può essere fissata al 1748, un'edizione rarissima che non può essere trovata in nessuna biblioteca in Italia¹⁸³). Per l'edizione completa (insieme di tomo 1° e 2°), Mason è d'accordo la data come l'esemplare del Museo Correr nel 1756, e la copia della Biblioteca Marciana di Venezia nel MDCCLXII (è vero come la 1° e la 2° edizioni). Poiché Costa riproduce le *Porte di Dolo* di Canaletto nel suo secondo tomo, e tenendo anche conto del privilegio decennale per l'opera di Canaletto apparse tra il 1744 e il 1746, ritiene che la datazione del secondo tomo delle *Delizie* di Costa sia impossibile prima del 1756¹⁸⁴.

La sua deduzione però è stata ribaltata da Federico Montecuccoli degli Erri nel 2002, il quale, attraverso una complessa argomentazione, sostiene che le incisioni di Canaletto furono pubblicate ufficialmente solo nel 1752. Le sue osservazioni principali sono: l'esecuzione delle incisioni di Canaletti va divisa in due fasi distinte - la prima del 1746 e la seconda tra il 1750 e il 1751¹⁸⁵. Un importante biografo, Pietro Guarienti, scrisse un ampio articolo su Canaletto nel 1751, ma non menziona affatto la sua attività di incisore,

¹⁸⁰ F. Mauroner 1940, p. 473.

¹⁸¹ *Ivi.*, p. 477.

¹⁸² R. Mason 1979, p. 15.

¹⁸³ Si veda sezione 3.3 del capitolo III di questo testo.

¹⁸⁴ R. Mason 1979, pp. 15-16

¹⁸⁵ F. Montecuccoli degli Erri 2002, p. 131.

suggerendo che le incisioni di Canaletto non erano ancora disponibili a quel tempo¹⁸⁶.

Dario Succi è concorde anche con questa affermazione e ipotizza che le incisioni risalgono al periodo precedente la concessione del privilegio (1747), quindi tra il 1745 (ritorno di Costa da Torino) e l'inizio del 1747. È quindi improbabile che le acqueforti di Canaletto fossero conosciute da Costa in questo periodo (il periodo delle esecuzioni del tomo 1° delle *Delizie*), in quanto le stampe di Canaletto erano note solo a una ristretta cerchia di stretti conoscitori, ad esempio Smith, Zanetti, Visentini, Pasquali¹⁸⁷.

Però la deduzione di Succi è parziale. Dobbiamo esaminare il rapporto di Costa con questa cerchia. Dall'episodio della competizione tra Costa e Mengozzi Colonna e Visentini per la posizione di professore di architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia negli ultimi anni di vita, si evince che, i personaggi si conoscevano bene¹⁸⁸. È probabile che la loro animosità si sia sviluppata nel corso della lunga carriera. Già negli anni quaranta, Costa fu probabilmente collaboratore di Mengozzi Colonna, ed è del tutto possibile che fosse vicino alla cerchia di Visentini. Un'altra considerazione è che il testo di Costa del 1747, *Elementi di Prospettiva*, fu pubblicato proprio presso Giambattista Pasquali¹⁸⁹, una figura importante nella stretta cerchia di amicizie tra Canaletto e Joseph Smith, e un editore con cui il console inglese era stato a lungo associato. In considerazione di ciò, possiamo ipotizzare che anche Costa, almeno nei primi anni di carriera, sia stato vicino a questo piccolo gruppo, e forse addirittura allo stesso Canaletto. Forse il fatto che abbia potuto tradurre le *Porte del Dolo* è di per sé un'indicazione del suo rapporto personale con il circolo canalettesco.

Tuttavia, i possibili contatti con questi personaggi, non risultano sufficienti per indicare una derivazione della sua tecnica da quella di Canaletto. È quindi il caso di analizzare il suo stile entrando nel merito della lettura delle opere. Chi scrive concorda con Succi che afferma che la tecnica utilizzata da Costa “non ha nulla in comune” con quella di Canaletto, e che “il [...] personalissimo fraseggio grafico (di Canaletto), denso e vibrante, è caratterizzato da una grande varietà e complessità di accenti diretti, più che a descrivere, a creare forme allusive, capaci di suggerire vibranti effetti chiaroscurali. Il linguaggio di Costa è semplice, corsivo, estemporaneo, legato ad una realtà topografica

¹⁸⁶ *Ivi.*, p. 133.

¹⁸⁷ D. Succi 2013, p. 793.

¹⁸⁸ Si veda sezione 1.4 del capitolo I di questo testo.

¹⁸⁹ G. Dillon 1984, p. 201.

resa nella sua genuina freschezza: le rive del placido fiume pulsano della vita, delle persone e degli animali, che si svolge serenamente nel più veneto dei paesaggi. La luminosità diffusa, priva di forti contrasti chiaroscurali, sembra avere piuttosto qualche affinità con quella, tersa e cristallina [...]”¹⁹⁰.

Il confronto diretto tra le due stampe è sufficiente a illustrare l'affermazione del Succi: nella versione canalettesca, gli edifici e l'ambiente sono avvolti dalle ombre allungate del sole al tramonto, con un chiaro-scuro più accentuato. Nella versione di Costa, invece, l'abitudine di illuminare tutte le facciate degli edifici con il sole nascente suggerisce che per l'architetto-scenografo era importante esprimere chiaramente i contorni degli edifici e le forme delle parti che li compongono. Canaletto, il più celebre vedutista della storia dell'arte italiana, possedeva una tecnica così magistrale da riuscire a scolpire ogni fessura tra i mattoni con la stessa precisione con cui Michelangelo si impegnava di raffigurare ogni muscolo del corpo umano. Per Costa, invece, era sufficiente schizzare la texture della facciata architettonica con linee semplici (Fig. 26 e Fig. 27).

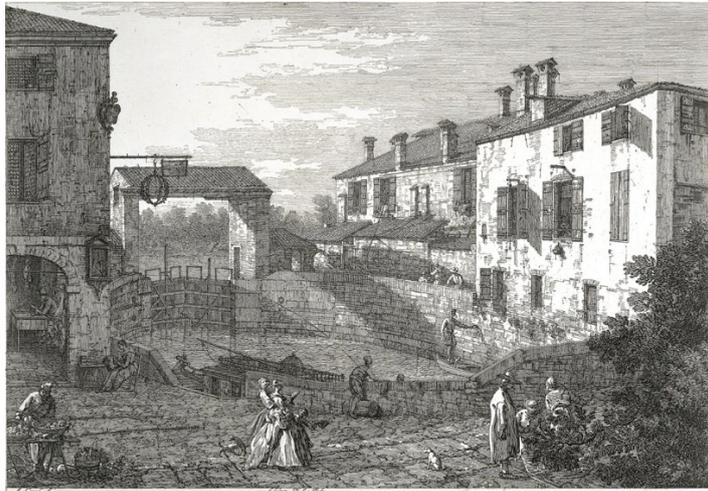


Figura 26 Canaletto, *Le Porte del Dolo*, MET, 1746-1751

¹⁹⁰ D. Succi 2013, p. 793.



Figura 27 Gian Francesco Costa, Le Porte del Dolo, Biblioteca Marciana, Venezia, 1750

Nelle *Delizie*, tuttavia, le *Porte del Dolo* non è una stampa esemplificativa dello stile delle composizioni di Costa. La maggior parte dei fogli della raccolta di stampe mostra vedute lontane o intermedie dei palazzi, inseriti perfettamente tra il cielo aperto e la vasta distesa di terra e acqua. A differenza della Venezia canalettiana, che sembra pare avere un alito di malinconia e nostalgia, le scene di Costa sono sempre serene, tanto che la sua tecnica incisoria e la sua visione riescono ad adattarsi al tema delle “delizie”. In questo vediamo la mentalità dell'architetto piuttosto che del pittore, il cui compito è quello di esprimere chiaramente la struttura e la costruzione dell'edificio, tanto che egli colloca sempre l'architettura in una ideale prospettiva a due punti, ignorando l'effettiva direzione della luce, e il fronte dei suoi edifici è sempre illuminato, mentre le facciate secondarie sono generalmente in ombra. Nella *veduta del Palazzo di N. N. H. H. Pisani* (Fig. 28), Costa aggiunge alcuni raggi di sole in alto sinistra, ma contraddice così le condizioni di luce e ombra dell'edificio. A volte, l'architettura che Costa incide è più simile a disegni di progetti che non a vedute di architetture reali, l'esempio più tipico è quello della *veduta del palazzo del N. H. Bonfadini* (Fig. 29).

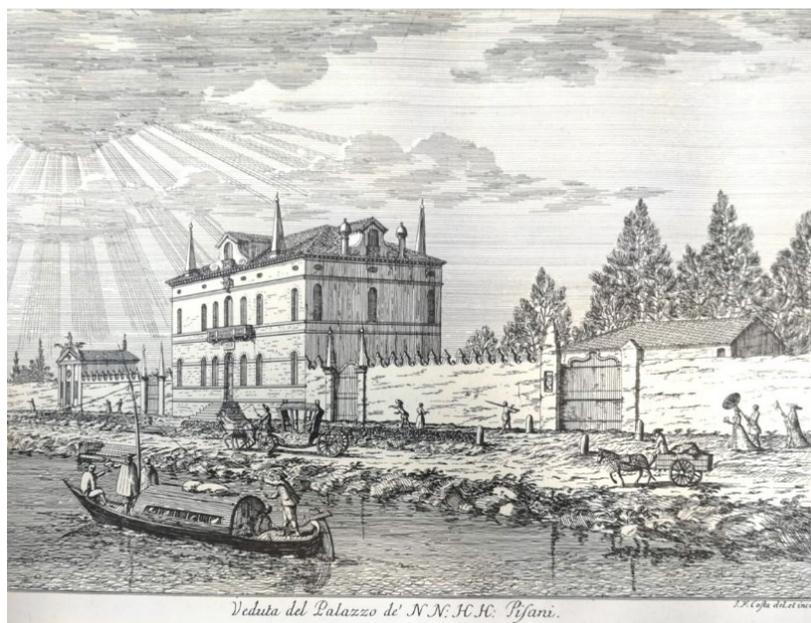


Figura 28 Gian Francesco Costa, *Veduta del Palazzo di N. N. H. H. Pisani*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1750



Figura 29 Gian Francesco Costa, *Veduta del Palazzo del N. H. Bonfadini*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1750

Costa sviluppò un segno speciale per trattare le nuvole attorno al 1747: un tratto a spirale che utilizza ad esempio per descrivere il fumo che, uscendo dai camini della villa si diffonde nell'atmosfera. Questo segno a spirale compare già nelle illustrazioni dei suoi *Elementi di prospettiva*, pubblicati nel 1747. (Fig. 30 e Fig. 31).

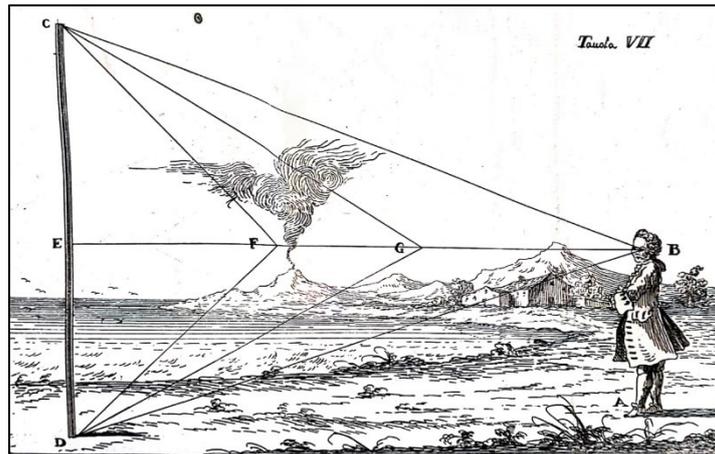


Figura 30 Gian Francesco Costa, Tavolo VII di *Elementi di Prospettiva*, pubblicato nel 1747



Figura 31 Gian Francesco Costa, *Veduta del Palazzo del Sig. Santorio*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1756

Va sempre ricordato che la serie delle *Delizie* è stata pensata fin dall'inizio per essere una rappresentazione accurata delle ville: come ci conferma lo stesso Costa nella sua richiesta d'autorizzazione di privilegio privato al Senato di Venezia, l'opera: "sarebbe stata faticosissima e dispendiosissima, che avrebbe richiesto fatica e impiego di tempo, per l'esattezza delle misure per le quali si sarebbe resa necessaria la sua continua assistenza"¹⁹¹. Questo lo portò a seguire un percorso ben diverso da quello di Canaletto, e anche se raffigurarono lo stesso territorio del fiume Brenta, scelsero strategie incisive differenti. Pur realizzando una rappresentazione precisa dell'architettura, Costa riuscì a creare immagini razionali che per però risultano inserite in un'atmosfera vitale. Egli si configura pertanto come una figura unica nell'ambito della stampa veneziana del

¹⁹¹ P. Tieto 1986, Tomo I. p. 17.

Settecento.

3.6 La Storia dell'Architettura nelle Incisioni di Costa

A giudicare dalle raccolte delle vedute delle rovine e quelle delle *Delizie del Fiume Brenta*, Costa era un classicista convinto e quindi anche un sostenitore di Palladio. Sembra che l'artista fosse poco interessato all'architettura gotica e infatti gli elementi gotici, tranne alcune poco appariscenti finestre gotiche veneziane che appaiono in due o tre vedute delle ville del Brenta, non compaiono mai nelle sue incisioni. Le stampe delle *Delizie* mostrano una serie di costruzioni celebri della storia dell'architettura italiana, alcuni esempi dei quali sono analizzati in seguito.

(1) Villa Corner a Oriago

La villa (Fig. 32), posizionata sulla riva sinistra del Brenta vicino il confine del Dogado, e andata distrutta, apparteneva alla famiglia Moro. Non si conosce la data della sua costruzione, si sa solo che Marcantonio Corner ereditò la villa da sua madre, Fiordalisa Moro, nel 1588¹⁹².



Figura 32 Gian Francesco Costa, *Villa Corner a Oriago*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1750

¹⁹² E. Bassi 1987, p. 300.

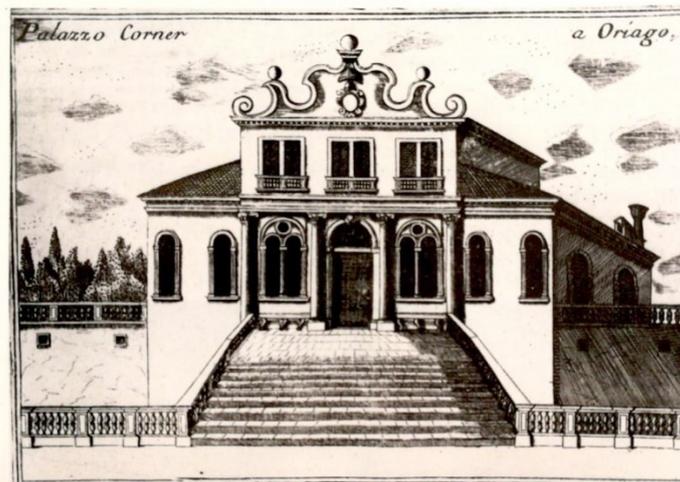


Figura 33 Vincenzo Coronelli, *Palazzo Corner a Oriago*, 1708-1709

Con l'arco centrale e i tre bifore con tre cerchi inseriti che ricordano le celebri opere di Mauro Codussi, in particolare il Palazzo Vendramin Calergi, la villa potrebbe essere datata tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI. In questo periodo, infatti, lo sviluppo architettonico di Venezia in terraferma ristagnò per venti o trent'anni, a causa delle disastrose conseguenze della Guerra della Lega di Cambrai, e riprese solo all'epoca di Palladio¹⁹³. Elena Bassi sottolinea come lo stile della villa, sia presente anche nell'opera di Antonio Gambello, che presiedeva la Chiesa di San Zaccaria e in quella di Mauro Codussi, l'architetto che Cristoforo Moro aveva assunto negli anni sessanta del Quattrocento¹⁹⁴.

Confrontando la struttura nell'incisione di Coronelli (Fig. 33) con quella della stampa di Costa di 50 anni dopo, si scopre che venne aggiunta una piattaforma rialzata alla sinistra della villa. Il fastigio barocco della villa, con lo stemma dei Corner, era già presente nelle immagini databili tra il 1598 e il 1605, e rimane coerenti nelle stampe di Coronelli, Volkamer e Costa¹⁹⁵.

L'antico palazzo perduto potrebbe essere stato anche la residenza in cui visse Alvise Cornaro nel XVI secolo, principe dell'umanesimo veneziano e l'autore di *Discorsi intorno alla Vita Sobria* (1558) e dei trattati dell'architettura. Piovene e Magagnato suggeriscono che l'ampia ricerca scientifica condotta da lui per la regolazione delle acque del fiume Brenta e la bonifica delle paludi possa essere stata un'esperienza diretta maturata dalla campagna del Brenta. I due studiosi commentano inoltre: "Il possesso di tante aree

¹⁹³ G. Piovene, L. Magagnato 1960, p. 79.

¹⁹⁴ E. Bassi 1987, pp. 299-300.

¹⁹⁵ G. Piovene, L. Magagnato 1960, p. 79.

bonificate a ridosso della laguna doveva naturalmente indurlo a un atteggiamento teso a preservare gli interessi della terraferma, anche a volte a scapito del ripristino dell'antico equilibrio lagunare”¹⁹⁶.

(2) Villa Contarini dei Leoni alla Mira (Palazzo di N. N. H. H. Pisani)

Villa Contarini dei Leoni (Fig. 28) fu costruita nel 1558 dal procuratore di San Marco, Federico Contarini, che era in stretto contatto con i più famosi artisti del suo tempo, Palladio, Sansovino e Scamozzi, e che spesso ospitava nella sua villa personaggi celebri¹⁹⁷. Spesso citata nelle fonti storiche, la villa è famosa per aver ospitato nel 1574 il re di Francia Enrico III, che nel 1573 mediò la pace tra Venezia e i Turchi¹⁹⁸. Le iscrizioni ancora presenti sulla facciata della villa ricordano il soggiorno del re, quando a Venezia si riunirono i più importanti dignitari politici italiani e i rappresentanti della Santa Sede. Questo evento storico fu ricordato quasi due secoli dopo dal nuovo proprietario della villa, la famiglia Pisani, che commissionò Giambattista Tiepolo la realizzazione di un grande affresco per commemorare l'avvenimento, che conteneva anche una rara rappresentazione della villa attraverso il fiume Brenta. Gli affreschi vennero strappati a fine Ottocento sono oggi conservati al Museo Jacquemart-André di Parigi¹⁹⁹.

La villa, di cui non si conosce il nome dell'architetto, è un tipico esempio di palazzo veneziano cinquecentesco, con una pianta rettangolare tipica del tempo. La pianta interna della villa forma una “T”, la parte orizzontale della “T” diventando un loggiato che si apre sulla campagna, così come nei palazzi veneziani il loggiato si apre sull'acqua²⁰⁰.

Tutti e tre gli incisori del settecento, Coronelli, Volkamer e Costa ne attribuiscono la proprietà ai Pisani. Elena Bassi ipotizza che i Pisani abbia aggiunto il piano sottotetto, con le sue finestre ovali di gusto seicentesco; forse aggiunsero anche i quattro abbaini, con le sue linee sinuose, i pinnacoli e i piani rientranti più vicini allo stile Longhena che alla maniera Scamozzi²⁰¹. Alla fine dell'Ottocento, la villa subì un periodo di decadenza: la svendita e il saccheggio avevano rimosso i leoni canoviani che fiancheggiavano lo scalone d'ingresso, simbolo della villa; oggi sono sostituite da due repliche tardo-

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ivi.*, p. 103.

¹⁹⁸ G. Piovene, L. Magagnato 1960, p. 109.

¹⁹⁹ D. Succi, 2013 p. 824.

²⁰⁰ E. Bassi, 1987 p. 104.

²⁰¹ *Ibidem*.

ottocentesche²⁰².

(3) Il Palazzo del N. H. Foscari alla Malcontenta

Il Palazzo del N. H. Foscari alla Malcontenta (Fig. 34), un'opera importante nella storia dell'architettura come tutte le altre opere di Palladio. Fu commissionato dai fratelli Nicolò e Luigi Foscari con il corpo principale costruito nel 1560 e nel 1566 Vasari ne parlò nelle *Vite*²⁰³. Nel 1574 Alvisè Foscari ospitò nell'edificio e Enrico III della Francia e della Polonia L'interno della villa presenta affreschi di Giambattista Franco, Bernardino India e Giambattista Zelotti²⁰⁴.

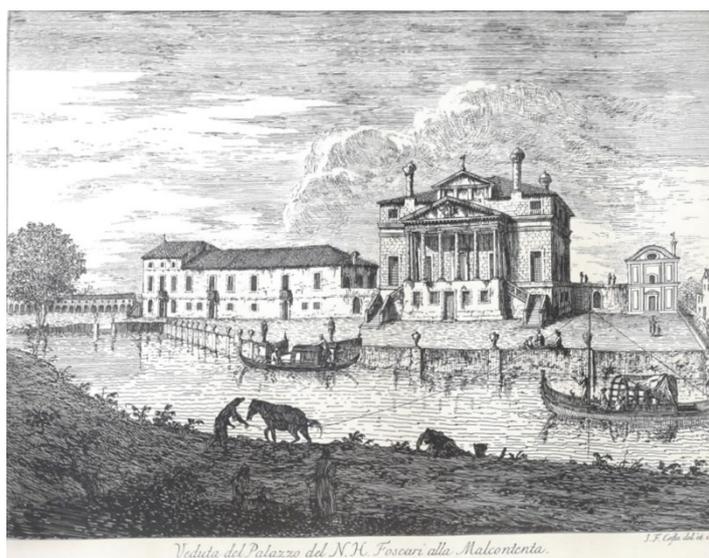


Figura 34 Gian Francesco Costa, *Il Palazzo del N.H. Foscari alla Malcontenta*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1750

Andrea Palladio descrisse dettagliatamente la villa nei *Quattro Libri*, poiché i Foscari furono i suoi primi importanti mecenati nella capitale. Spesso i signori veneziani desideravano ripetere in campagna la pianta della casa di città, con una sala centrale che collegava le stanze di soggiorno e di servizio ai lati. Tuttavia per la Villa Foscari, Palladio trasformò tutto, utilizzando i blocchi rigorosamente quadrati e cubici per organizzare l'intero edificio. Alti frontoni circondano l'intera villa con i cornici. Il pronao ionico deriva dal lungo studio dell'architetto sul tempio del Clitunno e sul Pantheon, elemento che ebbe successo anche sulle rive del Brenta. Nell'illustrare la villa di Malcontenta, Palladio ricorda le caratteristiche che la distinguono dalle altre²⁰⁵: Le camere di ogni piano sono

²⁰² G. Piovene, L. Magagnato 1960, p. 109.

²⁰³ E. Bassi 1987, p. 64

²⁰⁴ P. Tieto 1986, I, p. 27.

²⁰⁵ E. Bassi 1987, p. 64.

“in volto”, cioè con soffitti a volta; il basamento “èalzata da terra 11 piedi”, un'altezza che conferisce un senso di solennità alla facciata. Al piano terra poté sistemare “cucine, tinelli, e simili luoghi”, lasciando i piani superiori ai proprietari.

Nel 1750, la stampa di Costa immortalava gli importanti edifici adiacenti alla villa visti in prospettiva: la cappella a destra della villa; le sculture di figure e la decorazione dei minareti sull'acqua; le terrazze sul lato della villa, con alcuni elementi decorativi (vasi, pinnacoli) ancora sparsi nel giardino, e la superstite “barchessa”²⁰⁶. In una *condizione aggiunta* del 1571, Alvise chiese di essere esentato dalla decima per “passo di due burchielli con suo tavolato sopra”, cioè un traghetto, per “comodità dei viandanti che per utilità”²⁰⁷. Costa mostra nella sua immagine esattamente due burchielli che vengono fatti passare attraverso i cancelli.

(4) Villa Ferretti Angeli a Dolo

Girolamo Ferretti ne commissionò la costruzione a Vincenzo Scamozzi nel 1596 e la villa (Fig. 35) fu completata nel 1600. Scamozzi suddivise le ville in diverse categorie: “comuni”, “mediocre grandezza”, “onorevoli” o “magnifiche ed alla grande”, e Villa Ferretti dovrebbe essere classificata come una delle categorie “comuni”²⁰⁸.

Du Ry elaborò il piano preciso per questo progetto: in pianta, la villa ha una “stradala che conduce alla Brenta Fiume”²⁰⁹, con cucina e locali di servizio. Nel cortile era prevista una barchessa (però non era realizzata), una rimessa e una cantina. Verso il fiume è stato progettato un giardino all'italiana. La villa presenta un salone centrale a doppia altezza, cui si affiancano due appartamenti di tre stanze ripetuti su due piani. Il principio dell'architetto era: “la maggior parte delle aperture d'una faccia incontrano quelle dell'altra: la qual cosa si dee osservare, e massime ne' luoghi da diporto; così per le vedute, come per il purificar dell'aria”²¹⁰.

²⁰⁶ *Ivi.*, pp. 63-64.

²⁰⁷ *Ivi.*, p. 63.

²⁰⁸ E. Bassi 1987, p. 133.

²⁰⁹ *Ibidem.*

²¹⁰ *Ibidem.*

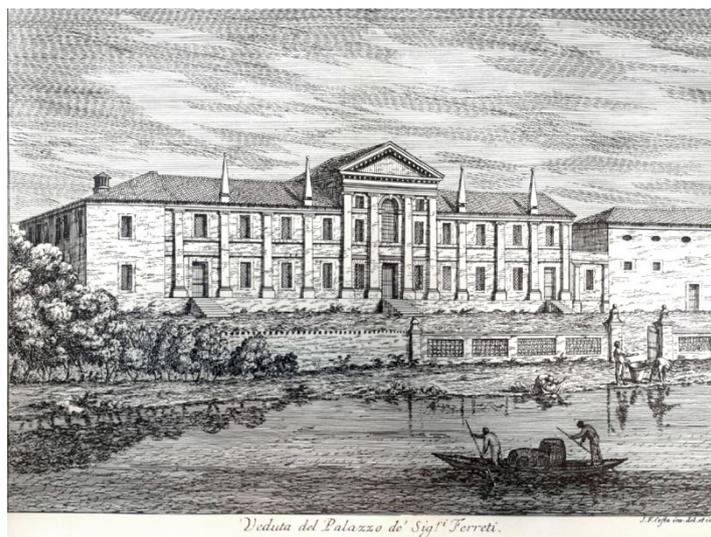


Figura 35 Gian Francesco Costa, *Palazzo di Sig.ri Ferretti*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1750

Scamozzi era già maturo quando progettò Villa Ferretti, avendo completato una serie di importanti opere, tra cui il teatro di Sabioneta, quasi tutte sontuose e originali, piuttosto che ispirate alla tradizione. Villa Ferretti è una tipica residenza adatta a un gentiluomo di campagna, in cui il padrone è in grado di supervisionare le condizioni della sua proprietà. Villa Ferretti si adatta perfettamente alla sua visione ideale della casa padronale. Scamozzi scrisse che doveva esserci un grande giardino sul davanti e un altro sul retro, “compartito a quadri”, con piante, fontane e viali; accanto alla casa venivano piantate viti e alberi da frutto²¹¹. Qui classicismo e razionalismo si fondono nella teoria dell'architetto.

Costa rappresenta fedelmente l'imponente palazzo con la sua facciata principale a due ali, con quattro paraste ioniche centrale sormontate da un fregio triangolare, e i terreni previsti dall'architetto come residenza padronale - anche se non erano stati pienamente realizzati²¹².

(5) Villa Contarini alla Mira

Questo magnifico palazzo (Fig. 36) di forma eccezionale, progettato dal più grande degli architetti veneziani del seicento, Baldassare Longhena, oggi esiste solo nelle stampe di Coronelli e di Costa. Sia Giannantonio Moschini che Emmanuele Cicogna accreditano Longhena come l'autore del palazzo delle “Quattro Torri”²¹³. Concilia ipotizza che

²¹¹ *Ivi.*, p. 134.

²¹² D. Succi 2013, p. 832.

²¹³ M. Frank 2004, p. 353.

Vincenzo Contarini fosse il committente della villa, in base allo stemma presente sulla sommità della facciata. Quest'ultimo non menzionò l'edificio nella sua dichiarazione delle decime del 1661, mentre lo menzionò nel suo testamento del 1668 - questo arco temporale pone un limite alla datazione dell'edificio; Lewis invece identifica il committente in Pietro Contarini degli Scrigni, fissando così la data di costruzione tra il 1616 e il 1619²¹⁴.

La struttura dell'edificio è unica nella riva del Brenta: un'alta sommità ottagonale copre la struttura centrale, che poi si irradia nei quattro bracci architettonici con quattro piccoli annessi sull'asse principale. Secondo Coronelli, le paraste della facciata distinguono e segnano le partizioni dei vari piani, nel tipico stile Longheniano. Piovene e Magagnato suggeriscono che il piano “mulino a vento” del *Settimo Libro* di Serio sia la fonte di questa villa²¹⁵. Si riconoscono anche le somiglianze tra l'allestimento della villa e quello della Basilica di Santa Maria della Salute.

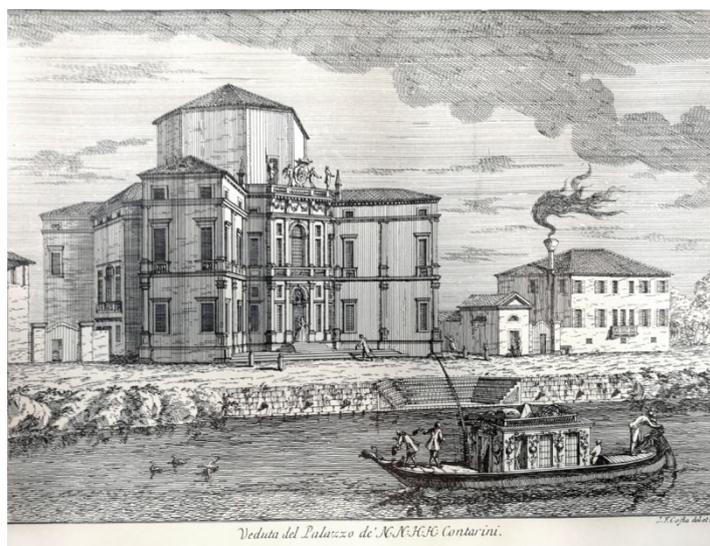


Figura 36 Gian Francesco Costa, *Palazzo di N. N. H. H. Contarini*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1750

Martina Frank preferisce quest'ultima idea, poiché Moscini aveva già sottolineato la stessa somiglianza. Essa sottolinea inoltre che il corpo centrale prominente della villa è di origine scamozziana: un progetto utilizzato anche nella villa dei da Lezze presso Treviso²¹⁶. Anche con queste fonti, Longhena sviluppò una nuova tipologia nella pianta: la forma ottagonale domina solo il corpo centrale, mentre l'intero corpo organico prende la forma della Croce di Sant'Andrea.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ G. Piovene, L. Magagnato 1960, p. 115.

²¹⁶ M. Frank 2004, p. 354.

La stampa di Costa mostra una chiara matrice longheniana e rivela anche una soluzione più moderna e meno tradizionale: la facciata principale ha una sequenza di serliane e l'ordine delle paraste, la facciata della sezione a braccia distese ha solo paraste mentre la facciata secondaria sull'asse ha solo una serliana e pareti lisce²¹⁷.

(6) Villa Pisani Nazionale

Questo sontuoso complesso (Fig. 37) è situato nel posto più privilegiato del fiume Brenta, dove il fiume compie una curva, creando un sito semicircolare per ospitare la residenza principesca della famiglia del Doge Pisani. La costruzione era stata progettata precedentemente dall'architetto padovano Gerolamo Frigimelica dal 1721, e per celebrare il dogado di Alvise Pisani, la famiglia incaricò Francesco Maria Preti di riavviare la progettazione del palazzo nel 1733²¹⁸. Ora sono rimasti solo le scuderie, il grande portale con la sua scala a chiocciola e il labirinto di arbusti potati come gli edifici annessi.



Figura 37 Gian Francesco Costa, Villa Pisani, Biblioteca Marciana, Venezia, 1756

²¹⁷ *Ivi.*, pp. 354-355.

²¹⁸ G. Piovene, L. Magagnato 1960, p. 151.



Figura 38 Gian Francesco Costa, *Villa Pisani vista dai giardini*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1756



Figura 39 Gian Francesco Costa, *Le Scuderie di villa pisani*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1756



Figura 40 Gian Francesco Costa, *L'ingresso nelle vigne di villa pisani*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1756

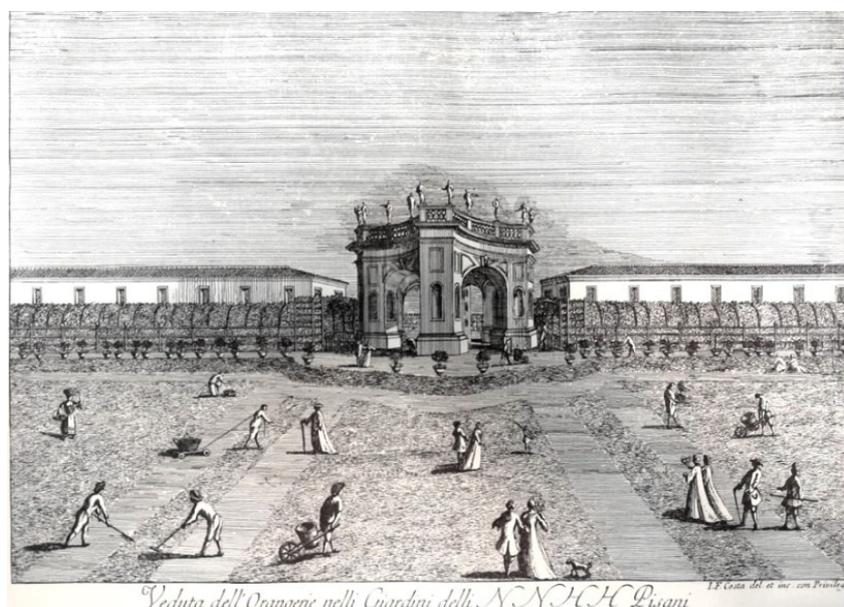


Figura 41 Gian Francesco Costa, *L'orangerie di villa pisani*, Biblioteca Marciana, Venezia, 1756

Maria Preti, nello spirito del neo-palladianesimo, progettò il corpo centrale con una rigorosa simmetria geometrica con una serie di saloni disposte sull'asse principale: la grande sala da ballo al centro, affiancata da due cortili simmetrici e circondate da una fascia di ambienti disposti lungo i quattro lati dell'edificio²¹⁹. Le due facciate della villa, quella verso la strada e quella il parco, sono quasi identici: entrambi presentano ampi timpani maggiori che formano una serie di saloni di rappresentanza; i due corpi laterali, con timpani più piccoli, sono i vestiboli di una serie di stanze che si affacciano sui cortili.

²¹⁹ *Ibidem*.

Nella progettazione dell'edificio, l'architetto si concentrò più sul classicismo che sul barocco, in accordo con i gusti francesi dell'epoca²²⁰. L'interno del palazzo presenta un aspetto altrettanto lineare, articolato su tutti e quattro i lati dell'edificio principale, con corridoi verticali e luminosi che conducono alle stanze, sempre improntate al rigore geometrico e disposte in modo ritmico.

Il punto di convergenza dell'intero edificio è la grande sala da ballo centrale con il soffitto dipinto da Giambattista Tiepolo con *La gloria della famiglia Pisani*; le altre sale e stanze sono state affrescate dai più famosi pittori veneziani della metà del XVIII secolo: Amigoni, Iacopo Guarana, Fabio Canal, Sebastiano Ricci, Zais e Zuccarelli²²¹. L'intero giardino insieme alla peschiera, agli alberi, ai prati, ai viali, ai piccoli edifici e alle statue, e al labirinto circolare, costituisce l'aria regale della villa, che accoglie regolarmente principi e nobili da tutta Europa²²².

Il grandioso progetto è ben rappresentato nelle stampe di Costa da molteplici punti di vista, che infatti creò cinque tavole per questo possedimento: due vedute della facciata maggiore della villa sulla strada (Fig. 37 e Fig. 38), la facciata sul giardino (le scuderie) (Fig. 39), l'ingresso delle vigne (Fig. 40) e l'ingresso dell'orangerie (Fig. 41).

²²⁰ P. Tieto 1986, II, p. 25.

²²¹ *Ibidem*.

²²² G. Piovene, L. Magagnato 1960, pp. 151-152.

Capitoli IV

Conclusione

Un attento sguardo retrospettivo della vita e dell'opera di Gianfrancesco Costa, come riportato in questo testo, rivela che egli fu un artista poliedrico in tre campi: architettura, stampa e scenografia teatrale. Vorrei sottolineare che l'architettura, e in particolare l'esplorazione degli stili classici greci e romani, dovrebbe essere il filo conduttore per comprendere l'opera di Costa. Le sue tre raccolte di stampe rovinistiche e anche la raccolta delle *Delizie del fiume Brenta*, rappresentano il pensiero elaborato sulla arte dell'architettura.

A giudicare dai suoi contrasti accademici con Girolamo Mengozzi Colonna e Antonio Visentini nella competizione per il posto di professore di architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia, Costa era piuttosto sicuro e coerente nella sua filosofia architettonica, nel suo desiderio di formare veri architetti più che quadraturisti, di predicare le idee vitruviane, e di prevedere insegnando i concetti di geometria pratica e prospettiva.

Costa riuscì ad affermarsi grazie al suo talento e ai suoi sforzi nel campo della scenografia nella Serenissima settecentesca, capitale del lusso e del piacere. Dalle poche le sue tavole sopravvissute, sappiamo che cercò di collocare la scenografia nel grande mondo naturale anche nell'allestimento del palcoscenico. Anche se, nel creare un mondo immaginario sul palcoscenico del teatro, Costa cercava di trovare forse una ricerca elegiaca del mondo classico senza tempo e della storia antica, che è una delle dichiarazioni dello spirito del tempo a Venezia nel XVIII secolo.

Con la sua vasta raccolta di stampe delle *Delizie del fiume Brenta*, seguì la fiorente corrente delle creazioni di stampa della serenissima settecentesca, ma invece di ridursi a mero copista del paesaggio veneziano, trovò il suo luogo di sogno in terraferma, nel territorio del Brenta, e si preoccupò di fissare sulle lastre di rame la civiltà della villa veneta. Credo che la sua ricerca e documentazione delle ville del Brenta non sia stata fatta solo per motivi commerciali (ad esempio per soddisfare la curiosità dei turisti nell'epoca del Grand Tour), ma anche dalla sensibilità di un artista verso la bellezza del territorio. Raffigurò non solo l'architettura, ma anche la vita dei nobili e dei popolani, collocandoli tra il cielo e l'acqua nel suo stile personale e unico, che riflette il suo

profondo pensiero sull'architettura e sulla stampa.

Forse le scenografie teatrali sono illusorie, e forse le ville veneziane sono costruite con i materiali deperibili, ma l'invenzione dell'artista per l'architettura e l'arte sembra trascendere quest'epoca di vanità e stabilire un'atemporalità.

Bibliografia

1570

A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570.

1615

V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615.

1806

G. A. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo 18. fino a' nostri giorni opera*, tomo III, Venezia 1806.

1847

E. A. Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia 1847.

1883

G. Goldoni, *Mémoires*, Venezia 1883.

1906

A. De Vesme, *Le Peintre-Graveur italien. Ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur de Bartsch*, Milano 1906.

1910

E. Sack, *Giambattista und Giandomenico Tiepolo, ihr Leben und ihre Werke*, Hamburg 1910.

1912

G. Friuli, *I Diari*, in "Rerum Italicarum scriptores", XXIV, III, a cura di R. Cessi, Città di Castello 1912.

1913

G. Fogolari, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, in "L'Arte", XVI, Torino 1913, pp. 364-394.

L. Ozzola, *Le rovine romane nella pittura del XII e XVIII secolo* in "L'arte", XVI, Torino 1913, pp. 112-130.

1924

G. A. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia 1924.

1930

G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia 1930.

1931 (a)

A. Calabi, *Da Venezia a Padova in Burchiero*, in "Emporium", XLII, 249, Napoli 1931, pp. 226-33.

1931 (b)

A. Calabi, *La Gravure Italienne au XVIII siècle*, Paris 1931.

1939

M. Pittaluga, *Le delizie del fiume Brenta di Gian Francesco Costa*, in "Maso Finiguerra", IV, Firenze 1939, pp. 101-119.

1940

F. Mauroner, *Gianfrancesco Costa*, in "The Print Collector's Quarterly", XXVII, pp. 470-495, New York 1940.

1941

R. Gallo, *L'incisione del '700 in Venezia e a Bassano*, Venezia 1941.

R. Pallucchini, *Gli incisori veneti del Settecento*, Venezia 1941.

1942

L. Livan, *Notizie d'Arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo*, Venezia 1942.

1952

M. Pittaluga, *Acquafortisti veneziani del Settecento*, Firenze 1952.

1953

U. Thieme-F. Becker, *Register zum Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1953.

1960

G. Piovene, L. Magagnato, *Ville del Brenta nelle vedute di Vincenzo Coronelli e Gianfrancesco Costa*, Milano 1960.

1962

M. V. Ferrero, *Spunti classicisti del primo Settecento*, in "Antichità viva", I, Firenze 1962, pp. 56-64.

1963 (a)

M. V. Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Torino 1963.

1963 (b)

M. V. Ferrero, *Scenografia in Mostra del Barocco Piemontese. Catalogo*, Torino 1963.

1963

F. Seneca, *L' "affare delle gondole" e le relazioni austro-venete intorno al 1770*, in "Archivio Veneto", 107, Venezia 1963, pp. 51-72.

1970

L. D. Salmasi, *Scheda per Gianfrancesco Costa: Paesaggi con antiche rovine ad acquaforte di Gianfrancesco Costa*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", XV, 3-4, Venezia 1970, pp. 8-22.

1971

H. Voss, *Gian Francesco Costa als Maler*, in *Studi di storia dell'arte in onore di A. Morassi*, Venezia 1971, pp. 353-56.

1973

P. G. Molmenti, *La storia di Venezia nella Vita Privata dalle Origini alla Caduta della Repubblica*, Trieste 1973.

1974

N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano 1974.

1975

S. D'Amico, Silvio, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1975, vol. III, col. 1553.

E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.

L. Puppi, *Le Esperidi del Brenta*, in *Arte Veneta*, XXIX, Venezia 1975, pp. 212-218.

1979

R. M. Mason, *Nuovo catalogo delle Incisioni Archeologiche di Gianfrancesco Costa*, in "Il Conoscitore di stampe", 4, Torino 1979, pp. 2-55.

1980

M. Brusatin, *Venezia nel Settecento*, Torino 1980.

M. Viale Ferrero, *La scenografia: dalle origini al 1936*, in *Storia del teatro Regio di Torino*, a cura di A. Basso, III, Torino 1980.

1984

G. V. Dillon, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma 1984, pp. 200-204.

1987

E. Bassi, *Ville della Provincia di Venezia*, Milano 1987.

1989

G. F. Costa, *Riviera del Brenta: la meravigliosa, the splendid, die wunderschone, la merveilleuse: prolungamento del Canal Grande di Venezia: immagini a confronto tra la realtà d'oggi e le incisioni di Gianfrancesco Costa*, fotografie di Paolo Tieto, Padova 1989.

1991

R. Mason, *Une Venise imaginaire. Architectures, vues et scènes capriceuses dans la gravure vénitienne du XVIII siècle*, Catalogo della mostra, Genève 1991.

1994

M. Frank, *Longhena in Brenta*, in "Annali di Architettura", 6, Milano 1994, pp. 158-163.

2002

F. Montecuccoli degli Erri, *Canaletto Incisore*, Venezia 2002.

2004

R. Domenichini, *Girolamo Mengozzi Colonna*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 28, Venezia 2004, pp. 169-291.

M. Frank, *Baldassare Longhena*, Venezia 2004.

2012

D. Ton, *Giambattista Crosato pittore del Rococò europeo*, Verona 2012.

2013

D. Succi, *La Serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento: l'opera completa dei grandi maestri veneti*, Castelfranco Veneto 2013.

2015

M. Bisson, *La scuola e i concorsi di architettura*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia, Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, tomo 1, Venezia 2015, pp. 225-260.

Sitografia

2001

L. Strappini, *Carlo Goldoni* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, 2001,
https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-goldoni_%28Dizionario-Biografico%29/