40 euro
ISBN 978-88-918-0988-9
9 788891 809889

Il Fondaco dei Tedeschi, Venezia, OMA.
Il restauro e il riuso di un monumento veneziano.
Francesco Dal Co, Elisabetta Molteni

Il Fondaco dei Tedeschi, Venezia, OMA. Il restauro e il riuso di un monumento veneziano. Francesco Dal Co, Elisabetta Molteni

Electaarchitettura

Il Fondaco dei Te-
deschi,

Il Fondaco dei Tedeschi, Venezia, OMA. Il restauro e il riuso di un monumento veneziano.

Francesco Dal Co,
Elisabetta Molteni

Electaarchitettura

Il Fondaco dei Tedeschi, Venezia,
OMA. Il restauro e il riuso di un
monumento veneziano.

Testi
Francesco Dal Co,
Elisabetta Molteni,
Rem Koolhaas,
Ippolito Pestellini Laparelli

Design
Tassinari/Vetta
Paolo Tassinari, Fabio Furlanis

Fotografie
Alessandra Chemollo
Delfino Sisto Legnani

Coordinamento editoriale
Giovanna Crespi

Redazione
Federica Tommasi

Questo volume è stato realizzato
grazie ad Edizione Srl.

www.electaweb.com

© Carlo Carrà by SIAE 2016
© 2016 by Mondadori Electa Spa, Milano
Tutti i diritti riservati

9.
Presentazione
Gilberto Benetton

12.
Venezia, Fondaco dei Tedeschi. Le ricostruzioni di un edificio nel cuore della città
Elisabetta Molteni

80.
OMA, Fondaco dei Tedeschi, paradossi, invenzioni
Francesco Dal Co

106.
Cronologia di progetto
OMA*AMO

112.
On Fondaco
Rem Koolhaas
Ippolito Pestellini Laparelli

117.
118. Concept book
180. Cultural masterplan
219. FdT Journal
OMA*AMO

229.
Il progetto

255.
Il cantiere

281.
I lavori conclusi

Circa una ventina di anni fa mi trovai per caso, passeggiando per Venezia, all'interno del Fondaco dei Tedeschi. All'epoca, l'edificio era occupato dalla sede centrale delle Poste. Gli uffici e gli spazi di servizio avevano un aspetto dimesso. Il contrasto che si percepiva tra le funzioni che vi erano ospitate e la nobiltà dell'edificio mi colpirono. Ma come ormai era evidente, le Poste stavano subendo una profonda trasformazione. I "palazzi" come allora si diceva e che anch'io avevo avuto modo di frequentare da giovane non erano più luoghi centrali e di riferimento nelle città, come lo erano stati per tanta parte del Novecento. A mano a mano che la diffusione dei servizi offerti da internet diventava sempre più capillare e pervasiva, le Poste vedevano ridimensionarsi il ruolo che avevano avuto dall'Ottocento quando il servizio postale, non a caso gestito per lo più dagli Stati, era divenuto un servizio universale. Questo mutamento mi parve assumere una evidenza fisica quando varcai per la prima volta l'ingresso al Fondaco dei Tedeschi. Ma nonostante l'aspetto trascurato dell'edificio, la corte coperta del Fondaco mi sembrò possedere una monumentalità severa e una dignità che il tempo non aveva cancellato. Questa severità, così mi parve, contrastava con quanto accadeva tutto intorno al Fondago. Quando lasciai la corte assopita che si leva al centro dell'edificio, infatti, venni immediatamente risucchiato dalla folla che tutto intorno sciamava attraverso alcune delle calli più frequentate di Venezia e dai tanti turisti lì giunti attratti dalle botteghe e dal ponte di Rialto.

Quel primo incontro non rimase un episodio isolato e in seguito, mentre cercavo di acquisire qualche informazione circa la sua storia, mi recai altre volte nel Fondaco, sollecitato dalle nuove scoperte e osservazioni che andavo facendo. Ben presto, notando che le fondazioni del ponte di Rialto erano direttamente innestate su quelle del Fondaco, mi fu chiaro che tra queste due grandi costruzioni vi era una coappartenenza, che le loro forme certo non dichiaravano, ma che le funzioni da loro svolte nel corso del tempo giustificavano in pieno. Il ponte, prima in legno e poi in pietra, consentiva l'accesso a quello che per secoli, durante gli anni più gloriosi di Venezia, era stato uno degli empori più importanti del mondo. Dall'inizio del 1200, imparai allora, il Fondaco dei Tedeschi era lo spazio che la Repubblica aveva messo a disposizione, regolandone il funzionamento e traendone notevoli benefici economici, dei mercanti provenienti dal Nord dell'Europa. La sua importanza, appresi, era tale che quando all'inizio del Cinquecento l'antica "casa dei tedeschi" subì un incendio, chi lì svolgeva le proprie attività e la Repubblica Veneta decisero di ricostruirlo in tutta fretta.

Venezia lo volle “bellissimo”, si dice, e per questo affidò a Giorgione e Tiziano il compito di decorarne i prospetti. Naturalmente, quando ebbi occasione di visitare il Fondaco, non vi erano più tracce di questa magnificenza. Ciò che potevo osservare era solo un edificio sobrio, il centro del quale era occupato da una bellissima corte precariamente coperta, circondata da castigati ordini di colonne e da modesti uffici. Per questa ragione non smisi di pensare che tra i due mondi che si affacciavano sul Canal Grande, l’uno ancora pulsante, il mercato e il ponte di Rialto, l’altro tristemente trascurato, il Fondaco, fosse necessario riattivare il dialogo che il tempo aveva portato a interrompersi a dispetto della loro fisica continuità. Immaginai, allora, che fosse possibile riportare il Fondaco alla sua antica funzione, quella di un emporio affollato di merci, un luogo di scambi animato dal continuo movimento delle persone. Pensai così che l’esperienza che avevo accumulato lavorando con la mia famiglia e dando vita alle nostre industrie avrebbe potuto diventare utile per mettere a punto un progetto finalizzato a ridare al Fondaco una funzione simile a quelle che aveva avuto per diversi secoli, ben sapendo, però, che se le lancette possono essere spostate all’indietro ciò nulla cambia nel trascorrere del tempo che gli orologi misurano. Per questa ragione la mia idea, che all’inizio di questo secolo mi sembrava destinata a non tramutarsi mai in un progetto concreto, era di trasformare il Fondaco in un grande magazzino, aperto alla frequentazione di quel pubblico che potevo notare sempre più numeroso affollarsi intorno a Rialto.

Ma le cose, di lì a poco, cambiarono. Più o meno alla fine degli anni Novanta del secolo scorso Poste Italiane era stata trasformata in una società per azioni. Il Fondaco faceva parte del suo patrimonio immobiliare e questo obbligava la società a sostenere eccessivi costi di gestione, dovuti alle dimensioni di un edificio ormai ridotto a svolgere funzioni che necessitavano di spazi molto più ridotti e privi di qualsiasi velleità rappresentativa o simbolica. Così quando Poste Italiane decise di mettere sul mercato il Fondaco, immaginai che questa fosse una buona occasione per trasformare in realtà quello che avevo ritenuto fosse destinato a rimanere soltanto una fantasia. Così con la mia famiglia, rappresentata dalla nostra società Edizione, decisi di presentare un’offerta all’asta bandita dalle Poste per assegnare la proprietà del Fondaco. Dato il rapporto che con gli anni avevo instaurato con questo edificio, quando Edizione risultò essere la vincitrice di quell’asta, appresi sorpreso e per certi aspetti divertito che l’offerta che avevo contribuito a formulare era l’unica che era stata presentata.

Una volta acquisita la proprietà, nel 2008, ritenni opportuno incontrare i responsabili dell’Amministrazione Comunale di Venezia. Confortato dalle reazioni che le mie proposte suscitarono tra di loro, decisi di affidare a OMA il compito di trasformare il Fondaco, anticamente un centro di commercio all’ingrosso mi pare si possa dire, in un grande magazzino moderno. Pensai di rivolgermi a OMA perché sapevo che lo studio di architettura guidato da Rem Koolhaas aveva maturato una notevole esperienza e riscosso molti successi nella progettazione di luoghi pubblici e di spazi per il commercio, e la mia idea era di fare del Fondaco un edificio in grado di fungere da catalizzatore sia di attività commerciali sia di pubblici eventi. Le prime ipotesi progettuali di OMA, fondate su analisi accurate di natura socio-economica e su attente valutazioni storiche, erano del tutto congrue con le mie idee. Inoltre, questi loro studi mi hanno aiutato a capire ancor meglio quale fosse la natura dell’edificio che Edizione aveva acquistato. Così dalle prime elaborazioni si passò ben presto al progetto vero e proprio. Naturalmente, quando questo venne reso pubblico, non mancarono le polemiche. Ma grazie al clima di collaborazione creatosi con l’Amministrazione cittadina e al franco confronto che i non meno attenti funzionari preposti alla tutela degli edifici antichi instaurarono con noi, il progetto è stato sviluppato sino alla fase esecutiva, la cui elaborazione finale risale al 2013. Nel frattempo un accordo di programma raggiunto con l’Amministrazione Comunale ci permise di mettere all’ordine del giorno l’inizio dei lavori.

Portarli in porto, date la dimensione del Fondaco e le ambizioni che noi non meno degli architetti nutrivamo, non è stato facile. Ma i progettisti di OMA, i loro collaboratori italiani e le imprese coinvolte hanno egregiamente realizzato l’opera che questo libro presenta, raccontandone la storia sin dalle sue origini.

Mentre i lavori venivano eseguiti, Edizione ha ritenuto opportuno rinunciare alla gestione diretta del Fondaco, una volta completati i lavori di restauro e di ristrutturazione funzionale. Nel 2014 un nuovo gestore ha preso in carico l’edificio. Nel 2016 noi lo abbiamo consegnato completo in tutte le sue parti, in buona misura rispettoso di ciò che per lungo tempo avevo immaginato potesse diventare.

Quando lo visitai per la prima volta, il Fondaco dei Tedeschi appariva, così come gli era accaduto in altri momenti della sua storia, provato dal tempo. Ora è con una soddisfazione del tutto particolare che lo vedo rinato. Non abbiamo cercato di mettere indietro le lancette dell’orologio, anzi. Il nostro obiettivo era di porre il Fondaco nella condizione di vivere con il nostro tempo e il nostro tempo. Ringrazio tutti coloro che in questo obiettivo hanno come me creduto.

Gilberto Benetton

Venezia, Fondaco dei Tedeschi. Le ricostruzioni di un edificio nel cuore della città

Elisabetta Molteni

12

La storia del Fondaco dei Tedeschi non solo è lunga quasi otto secoli ma è anche straordinariamente complessa: pretendere di raccontarla in poche pagine sarebbe difficile e anche superfluo dal momento che già esistono diverse sintesi di ordine generale. Per descriverla compiutamente occorrerebbe un volume autonomo o sarebbe necessario fare ricorso a diverse chiavi di lettura che, da prospettive diverse ma complementari, sono indispensabili a restituirne i numerosi aspetti.

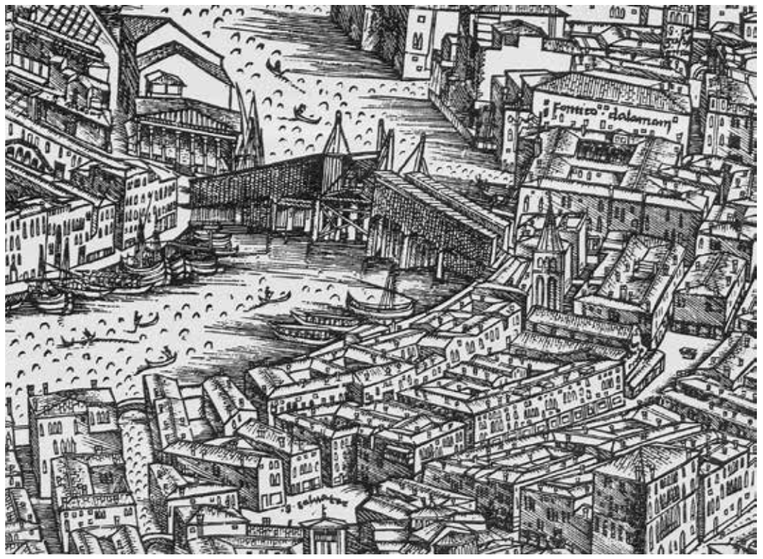
La principale funzione del Fondaco è quella di luogo del commercio ma, prima di tutto, è un edificio pubblico, direttamente costruito e gestito dal governo veneziano e in questo senso è parte della storia delle istituzioni che lo hanno creato e amministrato; ma ugualmente appartiene alla storia della comunità mercantile che qui viveva e lavorava; è storia dell'economia veneziana, dato che la sua origine e la ragione della sua lunga esistenza si trovano proprio nelle transazioni mercantili che qui avvenivano. Ancora, il Fondaco è storia urbana poiché la sua presenza a Rialto determina e vincola la natura e le trasformazioni di questa parte della città; è storia delle arti poiché si tratta di un luogo che nel corso dei secoli ha posseduto una formidabile ricchezza artistica e culturale, di pitture e arredi di provenienza non solo veneziana ma anche "oltramontana" e, in certa misura, anche "oltramarina", cioè europea e mediterranea, come immediatamente suggerisce il suo nome che mantiene un accento esotico.

In queste pagine, dopo aver ripercorso brevemente i dati salienti delle sue molteplici storie, si guarderà soprattutto a quella della terza fabbrica del Fondaco, ora nuovamente ricostruito, e che, insieme al cambiamento della propria forma architettonica, modifica radicalmente la sua funzione rispetto a questa parte della città e attribuisce un nuovo significato al contesto urbano nel quale si inserisce[1].

1. Il primo Fondaco, 1222-1505

L'inizio di queste diverse storie, si colloca quasi otto secoli fa quando, tra il 1222 e il 1225, il Comune veneziano (allora non ancora Repubblica) acquista l'area sulla quale è collocato il primo edificio dedicato a ospitare i mercanti provenienti dall'impero: è questo il *Fonticum Comunis Venecie ubi habitant Teotonici* che solo inizialmente, e sembra per un breve periodo, è gestito da privati (ceduto in appalto dietro pagamento allo Stato di una somma prestabilita) ma subito dopo direttamente dallo Stato attraverso una pubblica magistratura

appositamente istituita: i Visdomini del Fondaco, creati nel 1268[2]. Da quando Venezia aveva ottenuto di essere l'unica intermediaria per tutti i commerci tra l'Impero germanico e i Paesi orientali (1177, trattato con Federico I), tutte le merci provenienti dall'Oriente, da Costantinopoli all'Egitto, dalla Siria e da altri luoghi del Mediterraneo, e dirette nei territori dell'impero, dovevano passare da Venezia: era proibito contrattarle in altri luoghi, anche se si trattava di territori appartenenti allo Stato veneziano. Almeno in linea di principio – ma non sarà sempre così – queste disposizioni valgono fino alla fine della Repubblica e dunque, sempre in linea di principio, qualsiasi bene che la maggior parte dei mercanti dell'Europa continentale intendeva vendere o acquistare nei territori della Repubblica doveva passare da Venezia e dalle stanze del Fondaco (per chiarire con un esempio: ai "tedeschi" era vietato compiere contrattazioni commerciali nella Terraferma veneziana[3]). In una città che sul commercio ha costruito il proprio destino, non è difficile capire come il Fondaco fosse un edificio di importanza paragonabile a quelli più immediatamente legati alla sua storia politica e istituzionale. È importante sottolineare come da questi particolari accordi, che riguardavano in pratica la maggior parte dei commerci transalpini di Venezia e quindi un enorme bacino economico, dipendessero le disposizioni cui erano sottoposti i mercanti tedeschi e di conseguenza anche la natura speciale di questo Fondaco, che era diverso dagli altri presenti in città tra Medioevo ed Età moderna, molti dei quali non erano affatto legati al commercio o alle attività di gruppi nazionali.



Jacopo de' Barbari, *Venezia MD*, dettaglio dell'area realtina con il Fondaco.

1.1 La fabbrica

Poco o nulla si può dire con certezza di questo primo edificio, se non che si trovava nella stessa posizione della fabbrica attuale, affacciato sul Canal Grande all'incrocio con il Rio dell'Olio.

La veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari è l'unica che restituisca un'immagine del primo Fondaco (precedente l'incendio del 1505 che porterà alla costruzione della seconda fabbrica), ma siamo già alla fine del Quattrocento, quando certamente l'aspetto dell'edificio medievale è molto cambiato. In ogni caso questa immagine va guardata con attenzione particolare. L'opera realizzata da De' Barbari è infatti un'operazione eccezionale sotto diversi aspetti: è una veduta della città straordinariamente più complessa e più analitica rispetto a tutte le rappresentazioni precedenti, e non solo di Venezia, ma è anche un oggetto materiale fuori del comune. Si tratta di un'incisione su legno di dimensioni gigantesche (composta da sei grandi tavole di legno, ciascuna di circa 70 x 100 cm), che è il risultato di un lungo lavoro e di una rara abilità tecnica, ed è quindi un'impresa di natura economica di grande impegno, nata proprio in seno alla comunità tedesca del Fondaco: a finanziare la pubblicazione e la distribuzione, nel 1500, è Anton Kolb (n. 1470), mercante tedesco che lavora nel Fondaco. Se poi, come sostiene Simone Ferrari, il nome di Jacopo de' Barbari fosse in realtà una traduzione poco fedele per Jacob Walch, il figlio di uno stampatore tedesco attivo a Venezia dagli anni Ottanta del Quattrocento, il cerchio si chiuderebbe alla perfezione[4]. Questa origine spiegherebbe molti aspetti davvero fondamentali della veduta del 1500 (che si distende sotto la scritta «MERCURIUS PRECETERIS HUIC FAUSTE EMPORIIS ILLUSTRO»), ma anche della biografia, del lavoro e della personalità di De' Barbari. Si capirebbero meglio le sue relazioni con i tedeschi del Fondaco non meno che i suoi viaggi oltralpe; le commissioni ricevute dall'imperatore Massimiliano e da altri regnanti dell'area germanica (Federico il Saggio elettore di Sassonia, Alberto di Brandeburgo e Margherita d'Austria); la sua abilità imprenditoriale e artistica nell'incisione; infine, almeno in parte, le sue conoscenze di prospettiva e matematica.

Per quanto riguarda il Fondaco, quel che mostra De' Barbari è un insieme di tre edifici a corte, uno minore sul retro e i due maggiori di un tipo molto simile ad altri che si vedono disposti lungo il Canal Grande tra la Riva del Ferro e la Riva del Carbon e che, almeno a giudicare dalla struttura dei tetti, sono tutti della stessa altezza: quindi, se le cose stanno così, si tratta di un gruppo di fabbriche su

tre piani in cui almeno una delle tre corti, quella affacciata sul rio dell'Olio, possiede loggiati su più livelli. Inoltre, sul Canal Grande all'incrocio con il Rio dell'Olio, uno stretto corpo di fabbrica più avanzato forma quasi una torre, ai piedi della quale probabilmente si apre una fondamenta per l'approdo delle merci.

Ma il complesso del Fondaco, alla fine del Quattrocento, ha già alle spalle una lunga storia di trasformazioni, estesi interventi che si collocano nel XIV secolo e che riguardano la forma e la dimensione del complesso non meno che le sue relazioni con la città. Nel 1275 già si parla di un «fontico vecchio»[5] che sarà almeno in parte ricostruito e ampliato dopo un incendio nel 1318[6]; almeno una porzione del complesso che si vede in De' Barbari, forse la corte minore che si trova sul retro, è stata annessa nel 1372[7] e probabilmente è composta da numerose botteghe di proprietà privata aggregate al Fondaco[8]. Diverse fonti (di cui Ennio Concina ha ben contestualizzato il significato) ricordano che nel Trecento i simboli di San Marco sulle facciate del Fondaco proclamano che la fabbrica appartiene alla Signoria (e non ai mercanti tedeschi), mentre altre celebrano la sua bellezza e la ricchezza del suo aspetto non meno che degli ambienti che la compongono[9].

È quasi certo che l'edificio bruciato nel 1318 si sviluppasse su due soli piani, come scrive all'inizio del XVIII secolo Giovan Battista Milesio, l'archivista presso il Fondaco, il quale afferma che quell'anno «ardè la maggior parte della fabbrica di quel piccolo ma ricco Fontico ch'era in due soli soleri». Tuttavia la testimonianza di Felix Fabri – un pellegrino tedesco, il quale, dopo aver visitato l'Oriente e i fondaci di genovesi e catalani ad Alessandria, passando da Venezia sulla via del ritorno lascia una breve ma efficacissima descrizione del Fondaco dei Tedeschi in cui trova ospitalità nel 1484 – potrebbe anche essere interpretata come un riferimento a una fabbrica a due corti e non a due piani, e quindi si potrebbe immaginare che nel frattempo l'edificio sia cresciuto anche in altezza, come sembra indicare il documento visivo di De' Barbari[10].

«Mercatores Germanici habent ibi domum quam nominant fonticum, quae est dupla cum curia duplici multarum cellarum et habitaculorum, in quibus mercatores suas res et se servant. Ex hoc fontico tantae merces emittuntur in Allemanniam, quod nemo credit. Nam de publicis mercibus egredientibus recipiunt Veneti per annum ultra XX millia ducatorum pro telonio[11], demtis [sic] privati minutis et furtivis mercibus, quae noctibus educuntur vel aliis rebus ignobilioribus commiscentur [committentur].» (Felix Fabri, *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, ed. Konrad Dieterich Hassler, 3 voll., Stuttgart 1843, vol. III, 1849, p. 432)

«I mercanti tedeschi possiedono qui una casa che chiamano *fonticum*, una casa doppia, con due cortili di moltissime celle e abitacoli in cui i mercanti trovano riparo insieme alle loro merci. Da questo fondaco partono così tante mercanzie per la Germania che nessuno può credere. E infatti, dalle merci che si esportano, Venezia riceve oltre ventimila ducati d'oro l'anno di dazio benché private persone, nottetempo, portino via furtivamente merci minute insieme ad altre più ignobili cose.»

Sebastian Munster, *Veduta generale di Venezia*, da *Cosmographiae Universalis…*, Basel 1550.

Nonostante il Fondaco sia un edificio circondato da rii e calli, cioè perfettamente isolato nel contesto urbano, ha fortissime ripercussioni e relazioni sull'area che lo circonda, in particolare nelle contrade di San Giovanni Grisostomo (dove pure si incontrano diversi altri complessi di deposito e magazzini) e di San Bartolomeo (la chiesa dove pure si ritrova la comunità tedesca).

Sono numerosissimi i documenti che contengono i provvedimenti pubblici con i quali si ordinano particolari attenzioni per consentire un agevole svolgimento delle attività (per esempio nel 1330 si ordina che l'imbocco del rio sia tenuto libero da altre imbarcazioni così come deve essere *de jure*[12]), ma soprattutto si compiono grandi lavori privati e pubblici per migliorare i collegamenti con la città, ampliando e regolarizzando le strade che dal Fondaco conducono verso San Marco e verso le zone di approdo circostanti. Tra il 1340 e il 1341 i nobiluomini Moretus e Lucas Zusto realizzano sulle loro

proprietà una nuova strada disposta in modo che si possa arrivare più direttamente all'ingresso del Fondaco[13], mentre lo Stato decreta l'ampliamento della calle che conduce alla chiesa di San Giovanni Grisostomo, il che comporta la demolizione totale o parziale di diversi immobili incluso il campanile della chiesa[14]. Ancora nel 1531, dopo la ricostruzione di inizio secolo, verranno presi altri provvedimenti per ampliare e rettificare ulteriormente la salizzada alle spalle del Fondaco e fino a San Giovanni Grisostomo spostando ancora una volta il campanile[15].

I modelli istituzionali non meno che architettonici del Fondaco medievale, come ha chiarito Ennio Concina, vanno ricercati nelle strutture analoghe diffuse in tutto il Mediterraneo. Il Fondaco «della Venezia medievale rappresenta bene il caso di uno schema funzionale e strutturale di origine orientale, già accolto negli insediamenti crociati d'Oltremare, non solo conosciuto, ma anche adottato più volte nei suoi insediamenti mercantili del Levante mediterraneo dalla committenza pubblica veneziana e qui, in Venezia stessa, ripreso e interpretato con strumenti progettuali e costruttivi appartenenti alla tradizione architettonica locale»[16].

Anonimo (copia da Canaletto), *Il Canal Grande con il ponte di Rialto e il Fondaco dei Tedeschi,* Madrid, Museo del Prado, XVIII secolo.

Francesco Guardi, *Veduta del Canal Grande presso il Fondaco dei Tedeschi*, Tolosa, Fondazione Bemberg, 1758.

2. L'attività mercantile e la comunità dei Tedeschi a Venezia e nel Fondaco

Dire che il Fondaco è il centro della presenza tedesca a Venezia è sicuramente vero, ma in certa misura è anche una semplificazione. La sua principale funzione è quella di ospitare e regolare il commercio di transito fra i Paesi dell'Europa del Nord e il Levante, mentre la presenza tedesca a Venezia è ben più ampia sia in termini numerici sia riguardo a diversi ambiti di reciproca influenza e per la complessità di relazioni: molto efficacemente Bernd Roeck indica il Fondaco come esempio di *cultural transfer*[17]. Naturalmente il numero dei mercanti presenti nel Fondaco, il tipo di merci contrattate e il volume dei traffici furono soggetti a variazioni e oscillazioni considerevoli nel corso dei secoli, anche seguendo le dinamiche di cambiamento delle rotte commerciali (per esempio nel Seicento, quando le marinerie del Nord entrano nel Mediterraneo[18]), degli assetti politici e di altri fattori che oggi definiremmo "globali". In ogni caso, il ruolo economico del Fondaco non venne mai meno dal XIII secolo fino alla fine della Repubblica e fu comunque sempre importante: ancora all'inizio del Settecento è considerevole nonostante alla fine della Repubblica i residenti siano solo dodici[19].

Nelle stanze del Fondaco operano in realtà tutti i mercanti provenienti dagli Stati oltre le Alpi e non solo quelli di nazione tedesca, anche se questi ultimi finiranno per costituire la comunità più numerosa e importante. I gruppi di diversa provenienza, dopo la metà del Trecento, sono organizzati in diverse "tavole" (le varie comunità prendono i pasti in comune) che assumono importanza maggiore o minore nel corso del tempo: nel Quattrocento, per esempio, quelle di Ratisbona e Norimberga sono le più importanti[20]. L'attività dei mercanti è disciplinata da precise regole di ordine economico e commerciale, ma esistono delle norme anche per la vita quotidiana non meno che riguardo l'occupazione e l'uso degli ambienti; questo complesso sistema di regole, continuamente aggiornato, ha il suo principale riferimento nel Capitolare dei Visdomini del Fondaco[21].

Il Capitolare e altre fonti restituiscono le regole di una comunità ampiamente autogestita che dispone di locali di servizio, cantina e cucina, magazzini, spazi collettivi (sale da pranzo usate anche per affari, assemblee ed elezione dei due consoli rappresentanti) e camere personali per le quali ogni mercante o ditta paga un affitto, diverso piano per piano (dopo la ricostruzione del XVI secolo gli affitti sono stabiliti in 12 ducati per una camera al primo e al secondo piano e

8 ducati al terzo, ma una parte del terzo è riservata ai mercanti di passaggio); i costi complessivi della gestione degli ambienti per ciascuna ditta non sono proprio a buon mercato: nel 1637 si calcola che le spese di voltura delle camere e di insediamento dell'attività commerciale al Fondaco ammontino a 673 ducati e 13 grossi[22]. Secondo gli studi più recenti sembra da ridimensionare quell'immagine di cittadella chiusa e di luogo controllato da una rigida disciplina che alcuni storici hanno creduto di individuare probabilmente seguendo l'autorevolezza di Francesco Sansovino. Tra questi ambienti privati, come illustra il bel saggio di Sibylle Backmann, si trovano anche dei veri e propri piccoli appartamenti composti da due o più camere comunicanti in cui si trovano un salotto spesso arredato con sfarzo di mobili, tappezzerie e dipinti e dove, con una certa frequenza, è presente un letto da parata (un oggetto di lusso comune al tempo anche negli ambienti di rappresentanza delle case veneziane); uno studio, cioè l'ambiente di lavoro vero e proprio del mercante in cui si perfezionano legalmente gli accordi, anche questo riccamente arredato ma in maniera più sobria e magari un secondo studio di lavoro più piccolo e soppalcato che conserva scritture e suppellettili di varia natura, dove si trovanoa volte anche le camere da letto dei lavoranti.

Diversi inventari di oggetti e arredi redatti tra XVI-XVII secolo hanno permesso a Backmann di ricostruire l'arredo e la disposizione delle stanze di alcuni importanti mercanti presenti nel Fondaco, come Anton Kolb e della potente ditta dei Fugger di Augusta, della quale anche Kolb a un certo punto diventa dipendente, e che occupavano delle stanze in posizione eminente, ovvero quelle che si trovano nella parte centrale del primo piano, affacciate sul Canal Grande.

Non tutti i tedeschi presenti a Venezia risiedevano nel Fondaco, ma solo i mercanti e nel momento in cui esercitavano la loro attività. I "tedeschi", intesi come i sudditi imperiali, non sono invece sottoposti a restrizioni di residenza. Si potrebbe dire quindi, semplificando, che esistono diverse comunità tedesche a Venezia: una comunità di residenti diffusa in tutta la città, che esercita varie attività artigianali (dalle più ricercate come la stampa e l'oreficeria alle più comuni: sono calzolai, fabbri, lavoratori di panni e, sembra, fornai particolarmente apprezzati), e quella che fa capo al Fondaco, composta dai lavoranti e soprattutto dal ceto mercantile che comprende personaggi più o meno potenti e influenti, alcuni dei quali soggiornano con continuità o si può dire risiedono al Fondaco. Tuttavia alcuni mercanti vivono stabilmente in città fuori dalle stanze del Fondaco, con casa propria e famiglia al seguito.

Albrecht Dürer, *Ritratto di Jakob Fugger il Ricco*, Augusta, Staatsgalerie, 1520 c.

Vincenzo Catena, *Ritratto del Doge Andrea Gritti*, Londra, National Gallery, 1523-31, Mondadori Portfolio, Akg-Images.

Giovanni Bellini, *Ritratto del doge Leonardo Loredan*, Londra, National Gallery, 1501-02.

È questo, per esempio, il caso di Johannes Hofer, commerciante di Villach[23] il quale inoltre usa per le proprie merci spazi di stoccaggio fuori dal Fondaco ma non può fare a meno di tenervi un ufficio per poterle sdoganare e per mantenere i rapporti con la comunità mercantile. Il divieto di residenza per i mercanti al di fuori del Fondaco è quindi tutt'altro che applicato rigidamente già nel XVI secolo: ciò che importa alla Repubblica è il controllo degli scambi commerciali, che deve avvenire sotto la sorveglianza degli addetti pubblici poiché da questi scambi giungono allo Stato somme significative. Le entrate del Fondaco sono variamente indicate: un milione di ducati nel 1472, ventimila ducati d'oro nel 1478 (Felix Faber), 280.000 ducati di traffico all'inizio del Settecento[24].

Attraverso le stanze del Fondaco passavano beni di prima necessità, di interesse generale e particolare: beni di uso comune come i tessuti di lana e cotone, beni di pubblico interesse come i metalli necessari per la Zecca, beni universalmente richiesti (e redditizi) come le mercanzie di lusso. I documenti di inizio Trecento pubblicati da Simonsfeld nominano zafferano, olio, stagno e rame; «pannos ad aurum», seta, «spiciaria, cera, piper, zucarum et alia speciaria minita», ferro. Si importano metalli di ogni genere, anche in parte già lavorati (argento, oro, rame, ferro); cuoio, pellicce, prodotti di corno, filati, stoffe di lana e di lino, sia provenienti dall'area germanica sia da altre parti dell'Europa; si esportano pepe, zenzero, cumino, zafferano, allume (per la tintura delle stoffe) cotone, seta grezza, prodotti di lusso e d'arte[25]. Le reti di comunicazione delle grandi ditte mercantili tedesche, con filiali in tutte le maggiori città europee dalle Fiandre alla Spagna, forniscono inoltre un'altra risorsa fondamentale per lo Stato veneziano: notizie, voci e informazioni. Sanudo riporta spesso

nei suoi *Diari* notizie giunte in città «per via di fontego», per esempio sulle mosse del Turco in Ungheria o sulle condizioni di salute dell'imperatore. Per restituire questo aspetto attraverso un'immagine, si può ricorrere ancora alla descrizione dell'ufficio dei Fugger, in cui si trovava una mensola con ventidue cassetti per la corrispondenza.

Mercator. Der Kauffmann.

Mercibus & terras & mercibus æquora muto,
Nulla meum rupes, monstue moratur iter.
Sæpe tibi gemmas pretiosas Solis ab ortu,
Et maris à rubro littore dona fero.

Nulla latrocinijs me terra repleta fatigat,
Curo nec in gelidis Alpibus acre gelu.
Dummodo pauperiem fugiam per saxa per ignes,
Per tumidum ventis naufrago sæpe mare.
Scilicet aduersis vrgens in rebus egestas,
Omnia per durum frangere cogit opus.

D S Monc-

Mercante, da Hartmann Schopper, *De omnibus illiberalibus sive mechanicis artibus, humani ingenii sagacitate atque industria … liber*, Francoforte, G. Coruinum impensis S.C.Feyerabent, 1568, Mondadori Portfolio, Bridgeman Images.

Lo Stato veneziano garantiva ai mercanti assistenza e facilitazioni nelle contrattazioni principalmente attraverso il rapporto con i loro rappresentanti (Consoli) eletti dall'assemblea generale (Germain Kapitel). Tutte le operazioni commerciali erano attentamente sorvegliate ed esistevano precise procedure a regolare ogni passaggio, anche il più minuto, relativamente all'arrivo e alla partenza delle merci che temporaneamente potevano essere depositate in alcuni ambienti del Fondaco destinati a magazzino. Facchini e «ligadori», il cui numero è stabilito dalle autorità del Fondaco, provvedevano sotto la loro diretta sorveglianza al trasporto e secondo i casi all'apertura o al confezionamento delle «balle» (o «fardelli») di mercanzia in cui le merci potevano essere trasportate[26]. Per ricostruire il lavoro e la fisionomia sociale di queste categorie di lavoratori si può fare riferimento, oltre al Capitolare, ai documenti delle loro scuole di devozione che si trovavano nella chiesa di San Bartolomeo (Scuola dei Bastasi del Fondaco, cioè dei facchini, sotto il titolo di San Nicolò) e in quella dei Santi Giovanni e Paolo (Scuola dei Ligadori, sotto il titolo della Santissima Trinità)[27]. Specifico compito dei «ligadori» sono le operazioni di apertura e chiusura delle balle che, almeno dal Quattrocento in poi, devono avvenire negli spazi comuni e aperti del Fondaco (è vietato aprire o chiudere i fardelli nelle stanze assegnate ai singoli mercanti). Questi grossi involti, legati da corde e marchiati, si potrebbero eleggere a emblemi dell'attività dei mercanti del Fondaco (così come di tutto il Mediterraneo) e rappresentano inoltre la prosperità dei commerci: per esempio, come riporta Sanudo nel gennaio del 1511, quando gli acquisti di spezie e zuccheri raggiunsero la cifra molto considerevole di 140.000 ducati, questa particolare intensità di scambi si manifesta nell'attività frenetica dei ligadori: «Sì che a furia si liga balle in fontego di Todeschi per mandarle in Alemagna»[28].

3. Il secondo Fondaco, 1505-09

La ricostruzione dell'edificio, danneggiato irrimediabilmente da un incendio nella notte tra il 27 e il 28 gennaio 1505, avviene in tempi brevissimi: il Fondaco «fabrichato novamente, opera bellissima» è inaugurato il 1 agosto 1508 anche se non ancora del tutto terminato, come ricorda Marin Sanudo. Le contrattazioni riprendono immediatamente ma, probabilmente per compensare i disagi degli anni precedenti, si concede ai mercanti di iniziare a pagare il regolare affitto di stanze e ambienti solo dal marzo del 1509[29].

I *Diari* di Marin Sanudo così come quelli di Girolamo Priuli seguono con attenzione le vicende della ricostruzione, causata da un evento che aveva avuto una forte risonanza in città («despiazette ala citade questo incendio, et maxime in questo locho, et bisognerà spender deli danari per reffarlo, perchè hera neccessario»[30]). Immediatamente dopo il disastro, il 29 gennaio 1505, il Consiglio dei Dieci stabilisce la ricostruzione dell'edificio[31] e altrettanto rapidamente (6 febbraio 1505), decreta che il Fondaco si debba «refar presto e belissimo» (Sanudo) ovvero «honorato et pomposso» (Priuli)[32] e che siano demoliti i resti della fabbrica per procedere speditamente con la ricostruzione. Tenendo conto dei tempi necessari ai lavori di sgom-

bero delle macerie, di consolidamento delle fondazioni e del terreno verso il canale, si deve essere giunti a buon punto nel giugno 1505 quando si delibera sul «modello» del nuovo edificio.

3.1 La fabbrica

Lasciamo da parte, per il momento, il problema del progetto e del suo autore per esaminare i tratti salienti della fabbrica realizzata. Il Fondaco appare tutt'oggi un edificio potente nel contesto realtino, ma questo effetto doveva essere di gran lunga maggiore all'inizio del Cinquecento. Non dimentichiamo che al momento della ricostruzione la città era molto diversa dall'immagine ormai stereotipata che ne abbiamo oggi: non solo la piazza San Marco trionfante del Cinquecento, quella di Sansovino e Scamozzi ancora non esisteva (e in compenso accanto ai grandi Granai di Terranova si dispiegava un mercato cittadino vero e proprio, con tutte le conseguenze positive e negative che questo comporta). Anche il ponte di Rialto era ancora quello ligneo e malandato dei secoli passati (cfr. il saggio di Francesco Dal Co in questo volume) e ai suoi piedi, sull'altro lato del Canal Grande, la piazza di Rialto, il centro del grande commercio internazionale, era ugualmente un insieme di fabbriche medievali (ovvero quelle precedenti il grande incendio del gennaio 1514 che porterà alla loro ricostruzione). Infine gli edifici ai piedi del ponte, quelli a ridosso del Fondaco e sul campo San Bartolomeo avevano disposizione e altezze diverse da quelli attuali, costruiti su disegno di Antonio Da Ponte alla fine del Cinquecento, così come diverso era il campo San Bartolomeo, in parte frutto di interventi del XIX secolo[33]. Le vedute urbane della metà del Cinquecento, come quella di Sebastian Munster, registrano questa importanza che è sia materiale sia simbolica.

L'aspetto dell'interno del nuovo Fondaco è tramandato solo dall'incisione di Raphael Custos del 1616 in cui la veduta della corte ha come punto di vista quello dell'entrata principale da terra, lo stesso portale che si trova ancora oggi sul lato verso il ponte di Rialto, al Traghetto del Buso. La corte, con i suoi quattro ordini di logge – più ampio il primo al pianterreno, apparentemente quasi tutti della stessa altezza i tre livelli superiori – è tutta affrescata così com'erano a quel tempo le due principali facciate esterne, quella sul Canal Grande con la porta d'acqua opera di Giorgione e quella verso il Traghetto del Buso, con l'ingresso di terra, di Tiziano. Sulla parete che sta di fronte allo spettatore (corrispondente al corpo di fabbrica sul rio dell'Olio) si vede il grande orologio e chiaramente, dietro le logge, un'ampia scala che sale ai piani superiori. Addossata alle logge, sulla destra (corrispondente al corpo di fabbrica sull'attuale Salizzada del fontego) si trova invece la "macchina d'acqua" cioè il pozzo da cui era possibile attingere direttamente anche dal primo e dal secondo piano (la cisterna, come sempre, è sotto la corte; la macchina è ancora al suo posto nel rilievo di Cicognara Diedo Selva 1858). Quasi tutti gli elementi salienti dell'immagine hanno riscontro in altre fonti, tranne gli affreschi e gli elementi di coronamento sopra il tetto. I due elementi laterali sono probabilmente degli abbaini mentre la campana al centro forse è una libera trasposizione di quella che certamente esisteva e che serviva a segnalare alcuni momenti chiave della giornata, come i pasti e la chiusura notturna dell'edificio (la si vede, per esempio, ancora nel Settecento, nel *Teatro delle fabbriche più cospicue* di Venezia di Francesco Zucchi[34]).

Raphael Custos, *Corte del Fondaco dei Tedeschi*, incisione, 1616, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. HB2300.

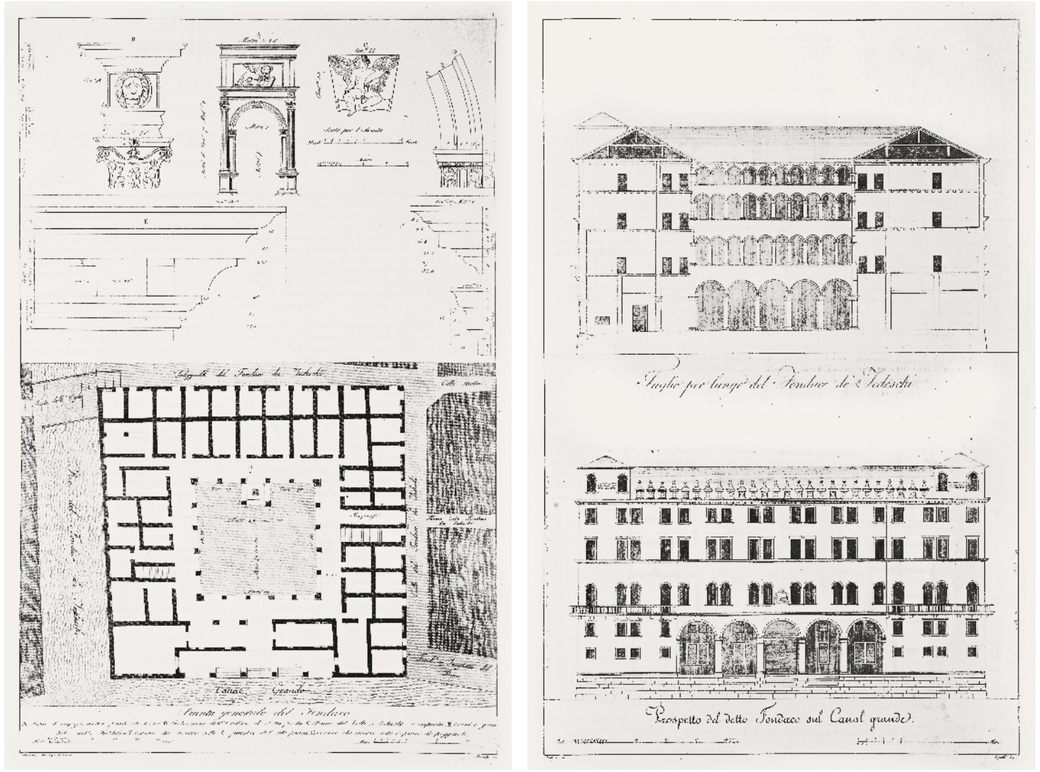
La grande loggia d'entrata sul Canal Grande è l'ingresso di maggiore importanza poiché da qui entrano le merci e sono sottoposte ai necessari controlli nella dogana che si trova nelle stanze del pianterreno; inoltre dalla loggia si accede anche agli uffici dei Visdomini del Fondaco attraverso un portale sul quale è apposta l'iscrizione «respice finem»[35], un ammonimento molto chiaro indirizzato forse non solo ai mercanti ma ai Visdomini stessi poiché il loro incarico riguardava la gestione di un bene pubblico di grande importanza. Anche se la facciata principale è tripartita (due piedritti di pietra d'Istria segnano gli angoli dell'edificio e altri due ai lati della loggia marcando la parte centrale del prospetto, fanno avanzare quasi impercettibilmente le ali) le finestre sono invece disposte con cadenza uniforme, singole o a coppie, ma non compongono la tipica polifora comune a quasi tutti

i palazzi veneziani fra Trecento e Quattrocento. Altro elemento insolito e originale sono i poggioli al primo piano nobile che avvolgono gli angoli del palazzo sul rio dell'Olio e verso il ponte di Rialto.

Michele Marieschi, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in M. Marieschi, *Magnificentiores selectioresque Urbis Venetiarum prospectus*, 1741, Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.

La ragione della loro posizione sta nel fatto che qui, e non al centro della facciata, si trovano i due principali ambienti comuni, le cosiddette Sale d'Inverno (sull'angolo vero il Rio dell'Olio) e d'Estate che, insieme alle due tavole principali dei mercanti, accoglieranno nel corso del Cinquecento anche una ricchissima collezione di opere d'arte prima disperse e poi purtroppo in gran parte distrutte[36].

Questi due vasti ambienti, e relativi poggioli, sono il cuore del Fondaco, i luoghi privilegiati che per importanza si possono paragonare al *portego* delle residenze del patriziato veneziano (la lunga sala passante al centro dell'edificio) ma che da un punto di vista strettamente architettonico sono molto diverse sia per la posizione in angolo sia per la gerarchia delle aperture che sono disposte con uguale simmetria sulla facciata principale verso il Canal Grande e su quelle laterali. La funzione di rappresentanza di questi ambienti è sottolineata durante le celebrazioni pubbliche e i cortei navali lungo il Canal Grande che si tengono per onorare l'ingresso in città di personalità straniere o per celebrare avvenimenti importanti come accadde, per esempio, dopo la battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571): «Fecero conzar il Fondaco con razzi [arazzi] e spalliere bellissimi et molte lumiere e fuochi di dentro et di fuori, con bellissimo ordine, fin in cima d'esso fontego che rendevano prospettiva di cielo stellato; e per tre sere continue fecero festa, da prima sera alle cinque et sei ore di notte, con tamburi, trombe squarzade, piffari et altri istrumenti et musiche d'ogni qualità sopra li pergoli che guardano sopra il Canal di Rialto con spessi tiri di codette, né sparagnando [risparmiando] a spesa et fatica alcuna, impiendo tutto d'allegrezza» (Girolamo Savina, Cronaca, BMV Cod. It. VII, 321 (8838), cit. in Tassini 1879, pp. 201-205).



Pianta generale del Fondaco dei Tedeschi, tav. 93; *Spaccato e prospetto del Fondaco dei Tedeschi*, tav. 94, in L. Cicognara, A. Diedo, G.A. Selva, in *Le fabbriche più cospicue di Venezia*, Venezia 1815-20, vol. I, Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.

In facciata, il piano nobile è minore sia del piano terra sia del terzo piano: strano davvero. In più la differenza tra la partizione verticale in tre piani del prospetto e quella in quattro piani sulla corte fa sì che non vi sia corrispondenza tra parti strutturali ed elementi architettonici, per esempio solo il primo marcapiano del fronte d'acqua corrisponde al solaio del piano nobile. Gli ultimi due piani dell'edificio corrispondono a uno solo sul fronte principale. I marcapiano, tuttavia, corrono lungo tutte le pareti esterne della fabbrica a definirne la solida unità.

All'edificio attuale mancano le torrette di coronamento documentate in tutte le vedute del Settecento, per esempio quelle di Marieschi, Guardi e Canaletto fino ai rilievi di primo Ottocento[37]. Dalle immagini sembra evidente che non avessero un rapporto diretto con

la struttura architettonica del fronte sul Canal Grande. La pianta è un quadrilatero irregolare che si adatta al sito, in particolare agli angoli fuorisquadro determinati dall'incrocio dei canali e dal ponte di San Giovanni Grisostomo. Come sempre accade nelle ricostruzioni veneziane, quasi certamente si riutilizzarono il più possibile le fondazioni degli edifici precedenti. Dai rilievi dell'Ottocento, tra loro abbastanza coincidenti, sembra che la fabbrica cinquecentesca presentasse molte irregolarità nella distribuzione degli ambienti, in particolare nel corpo lungo il Rio dell'Olio. Il fatto più notevole del nuovo edificio è che i due corpi di fabbrica su Calle del Buso e lungo la Salizada del Fondaco sono divisi a metà nel senso della lunghezza: gli ambienti situati verso l'interno sono accessibili dalla corte, l'altra metà invece è occupata da botteghe e volte di proprietà pubblica (affittate anche al di fuori della comunità tedesca) che affacciano sulle calli trafficate verso il Ponte e San Giovanni Grisostomo, ma non comunicano assolutamente con l'edificio in cui si trovano, non hanno alcuna relazione con il Fondaco e costituiscono una specie di cintura di isolamento dell'edificio verso terra. Qualcosa di paragonabile, nota Concina, alle botteghe che circondano e quasi annullano la chiesa di San Salvador nel labirinto delle Mercerie[38]. Un aspetto che si traduce nelle parole di Francesco Sansovino che nel 1565 definisce il Fondaco una piccola città[39].

Nel suo complesso, anche a guardarlo superficialmente e basandosi sulla fabbrica attuale, cioè su un edificio che è il risultato di consistenti trasformazioni rispetto all'originale, come vedremo, il Fondaco presenta elementi estranei all'architettura veneziana del tempo soprattutto nelle soluzioni dell'alzato (nella corte e nell'organizzazione della facciata), ma allo stesso tempo ne mostra altrettanti inequivocabilmente radicati nella prassi architettonica e costruttiva della città. La corte del Fondaco è considerata da tutti gli studi l'elemento più originale del complesso e quello più problematico poiché a Venezia, in quel momento, non sarebbe esistita nessuna struttura paragonabile. Non è tanto l'esistenza della corte a creare problema, poiché edifici a corte ne mostra diversi anche De' Barbari e, come abbiamo visto, anche l'antico primo Fondaco si organizzava intorno a corti con logge. Inoltre, ancora nel Quattrocento, i fondaci medievali orientali presentano questa struttura (testimone, tra gli altri, Felix Fabri). La differenza sta nel fatto che il cortile si configura come un elemento antiquario che presuppone una conoscenza dell'architettura antica molto aggiornata. È, come lo ha definito Manuela Morresi, un «frammento di razionalità vitruviana nel cuore mitico della città»[40]. Gli elementi salienti della corte sono tre: i pilastri estremamente semplici (o meglio le «columnae quadrangulae» seguendo il lessico albertiano) che sostengono le arcate delle logge; il sistema di diminuzione delle arcate e dei pilastri nei diversi registri di logge e infine l'articolazione a L del pilastro angolare. Sono questi fondamentalmente gli elementi che rendono il Fondaco un edificio problematico nel panorama dell'architettura veneziana di quegli anni e che hanno suscitato un ricchissimo dibattito tra gli studiosi sul possibile autore di questo disegno. Sulla diminuzione delle logge, gli studiosi hanno espresso valutazioni completamente discordanti: McAndrew esclude decisamente che esistano delle proporzioni stabilite, fatto secondo Concina «inaccettabile»; Fontana ritiene che il rapporto proporzionale tra primo e secondo ordine di logge sia lo stesso che si ripresenta tra secondo e terzo livello[41]; Oakes infine nota similitudini con le indicazioni di Alberti e del Polifilo sulla diminuzione delle colonne, che devono diminuire di un quarto in altezza[42]. Una prima verifica sulla base del rilievo eseguito durante l'ultima campagna di lavori sembra escludere l'esistenza di precisi rapporti proporzionali tra i piani delle logge. Inoltre, il confronto con il rilievo ottocentesco di Cicognara rivela delle differenze nelle altezze dell'edificio attuale che riguardano in particolare gli ultimi due livelli dei loggiati.

Fondaco dei Tedeschi, corte.

In breve, sono molti i problemi da sciogliere rispetto alle forme architettoniche, ma le deliberazioni assunte dal Senato nel 1505 ne comportano altri altrettanto fondamentali per l'aspetto della fabbrica realizzata.

3.2 Gli ornamenti

La precisa intenzione di costruire un edificio «bellissimo» sembra in contrasto con le decisioni del Senato del 19 giugno 1505, una data fondamentale per la nuova fabbrica poiché quel giorno si sceglie il

progetto da realizzare e si stabiliscono alcuni principi generali che l'opera dovrà rispettare. Tra questi principi, nello stesso documento, è il divieto assoluto di impiegare marmi e lavorazioni costose e di pregio[43]. Tali precisazioni sembrano quindi suggerire che già in questo momento si sia pensato ad altre forme di magnificenza, ovvero allo straordinario apparato decorativo ad affresco che sarà poi affidato a Giorgione e Tiziano[44]. Ma anche mettendo da parte il groviglio di problemi che questa ipotesi comporta rispetto alla biografia e alla carriera artistica dei due massimi esponenti della pittura veneziana (e ricordando che l'unica altra commissione pubblica a Giorgione è del 1507[45]), resta il problema di capire se il modello da eseguire prevedeva un apparato decorativo non architettonico ma pittorico e se fu scelto anche per questa ragione. A sostenere questa ipotesi potrebbe contribuire il fatto che, sempre nello stesso documento, si stabilisce che nel progetto prescelto la facciata non possa essere modificata in alcun modo[46], ma è soprattutto la complessità del programma iconografico a suggerire che gli affreschi all'esterno del Fondaco siano il risultato di una scelta molto accuratamente pensata e studiata. Come già ha sottolineato Ennio Concina, nel programma di ricostruzione del Fondaco architettura e pittura non possono essere separate e le dichiarazioni esposte attraverso le immagini sulla facciata di un edificio pubblico di questa natura e di questa importanza di certo si rivolgono principalmente allo scenario internazionale.

Zaccaria Dal Bò, resti degli affreschi di Giorgione con la Nuda, f. n. 33; resti degli affreschi di Tiziano sulla facciata del Fondaco verso la Calle del Buso, 1896, acquerello, ff. nn. 34 e 35; resti degli affreschi di Tiziano con il Compagno della Calza e il Levantino, 1896, acquarello, f. n. 36, Album Ongania, Castelfranco Veneto, Civica Collezione Museale.

Il significato degli affreschi già nel Cinquecento sconcertava un esperto del calibro di Vasari, il quale ammette candidamente «io per me non l'ho mai intese, né anche, per dimanda che si sia fatta, ho trovato chi l'intenda»[47]. Se a questo si aggiunge che i documenti tacciono completamente, e che degli affreschi, già in cattive condizioni nel XVIII secolo, sono giunti a noi solo pochi frammenti, è chiaro che lo storico delle arti si scontra con difficoltà apparentemente insormontabili[48]. Le numerose e diverse ipotesi avanzate possono però trovare un punto d'accordo considerando le due principali figure del ciclo di affreschi che sono la *Nuda* di Giorgione, spesso interpretata come emblema della Pace (situata nella parte centrale della facciata d'acqua, ma in posizione defilata, appena sotto la gronda del tetto e la *Giuditta* di Tiziano su quella di terra, proprio sopra l'ingresso principale dell'edificio, a rappresentare la Giustizia. La Repubblica si rappresenta quindi, piuttosto ovviamente, attraverso i valori sui quali si fonda. Ma occorre tenere conto anche delle altre figure certamente presenti negli affreschi (tra cui erano sicuramente un putto alato di Giorgione e uno con frutti; un combattimento tra uomini e mostri; un Levantino e un Compagno della Calza anche interpretato come uno Svizzero; una figura maschile nuda che trattiene il mantello gonfiato dal vento[49]), e del contesto politico in cui il programma venne elaborato, nonché delle persone che avrebbero potuto metterlo a punto e farlo realizzare.

Il Compagno della Calza sulla facciata del Fondaco dei Tedeschi; *Giuditta*, da Anton Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia 1760, acquaforte, Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.

Siano quindi rappresentati temi astrologici o il giardino delle Esperidi, nella travagliata politica veneziana di quegli anni, caratterizzata da alleanze internazionali possibili e da altre naufragate, l'armamentario simbolico e allusivo delle immagini, come ha indicato ancora una volta Concina, potrebbe rappresentare uno scenario possibile in cui Venezia e la Germania mantengono e difendono l'assetto dei mercati internazionali, tengono aperte le vie commerciali del Levante contro l'affermarsi nei mercati di altre rotte, sia in estremo Oriente che nei mari del Nord[50].

Proprio mentre queste immagini si delineano sulle facciate del Fondaco, l'alleanza sembra destinata a fallire poiché nel 1508 inizia la guerra promossa da papa Giulio II, Francia e Impero contro Venezia.

Ma anche in questo frangente, le relazioni tra Venezia e i mercanti del Fondaco non vengono messe in discussione. Il doge Leonardo Loredan (1436-1521), colui che rappresenta la Repubblica nel periodo in cui si sviluppa questa vicenda (eletto nel 1501), concede diversi privilegi ai mercanti tedeschi sotto forma di riduzione ed esenzione di dazi non solo negli anni difficili dopo l'incendio, quando il Fondaco è inagibile, ma anche tra il 1509 e il 1510. Questi privilegi includono anche quello di essere equiparati ai cittadini veneti per libertà di movimento e di commercio (1507, 1510). Gli accordi siglati dal Loredan nel 1510 costituiscono il riferimento per tutti i suoi successori nel regolamento dei rapporti tra Venezia e i mercanti tedeschi[51]. Considerato in questo contesto, si può capire meglio anche il significato della presenza nell'edificio di iscrizioni che ricordano il suo nome[52].

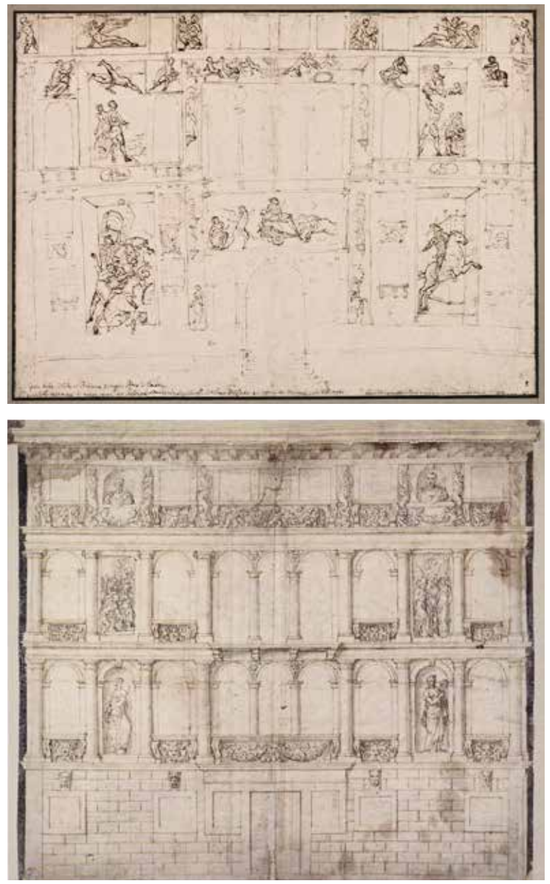
Lapide Loredan nella loggia del Fondaco dei Tedeschi, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Dazzi, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 50.

Oltre alla definizione del programma iconografico, anche l'idea stessa di affrescare la facciata del Fondaco qualche problema lo pone. Se è vero infatti che molti palazzi privati veneziani presentavano allora una decorazione affrescata (di cui purtroppo rimangono poche tracce[53]), è altrettanto vero che si tratta di una scelta anomala per un edificio pubblico, anche tenendo conto della sua particolare natura. Le pitture occupavano ogni parete del Fondaco, sia quelle esterne verso i canali e gli accessi di terra sia le logge della corte. Così come per il progetto architettonico, questa decisione fu presa o quantomeno condivisa dalle autorità, da coloro che diressero le scelte dalle aule di governo della Serenissima. Le spese per gli affreschi del Fondaco furono sicuramente sostenute dalla Repubblica – come documentano gli atti della controversia per il pagamento a Giorgione – e Ridolfi e Milesio sostengono che fu il doge Loredan a scegliere Giorgione perché molto soddisfatto da un suo ritratto eseguito dal pittore, anche se più probabilmente furono varie circostanze a condurre a questa commissione[54]. In ogni caso, come ha messo in evidenza Adriano Mariuz[55], Giorgione si era proposto in città come specialista in questa tecnica, poco praticata dalle grandi botteghe veneziane come quella di Giovanni Bellini.

La cosiddetta "Casa di Giorgione" a San Silvestro in Venezia, f. n. 29, Castelfranco Veneto, Biblioteca Civica, Album Ongania.

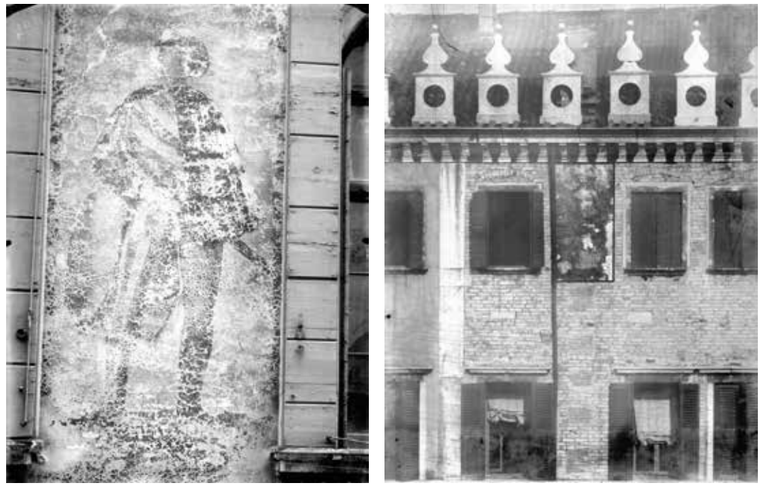
Sia vero o meno quanto riferito da Ridolfi – cioè che una delle sue prime opere fu quella di affrescare la facciata della propria casa a San Silvestro, quasi un'opera autopromozionale – l'impalcatura degli affreschi del Fondaco sembra staccarsi decisamente dalle più consuete decorazioni geometriche o ad arabeschi documentate sulle facciate dei palazzi anche accanto allo stesso Fondaco (come si vede per esempio nei teleri di Carpaccio). I colonnati corinzi completavano e sottolineavano le due sale d'angolo del piano nobile («due lontananze di colonnati corinzii davanti le due sale del primo appartamento, e nel mezzo di detta facciata», secondo la descrizione di Vasari) mentre le figure, a grandezza quasi naturale, si disponevano tra le finestre su tutti i registri, separati da fregi continui con figure. Come ha scritto Mariuz, mai nulla di simile si era visto a Venezia: è il trionfo della «maniera moderna» che avrà una grande fortuna nei palazzi veneziani, come testimoniano sia Sansovino sia Dolce, nonostante ne siano

rimaste pochissime testimonianze. Un caso è quello di Palazzo Pisani sul Canal Grande a San Beneto documentato da un disegno oggi al Victoria and Albert Museum. La facciata di Palazzo Pisani, affrescata da Pordenone, fu molto lodata dai contemporanei, da Vasari e Sansovino e, secondo Hockmann, fu molto probabilmente proprio questa fastosa decorazione che indusse Martin de Hana (d'Anna o Van Haan, di famiglia originaria di Bruxelles), ad acquistare l'edificio nel 1538[56]. Altro caso è quello del palazzo raffigurato nel disegno U 203A già attribuito a Peruzzi che Vincenzo Fontana identifica con una parte del complesso di case d'affitto «per un ceto borghese emergente» realizzate dalla stessa famiglia de Hana intorno al 1555 a Santa Maria Maggiore, un'operazione edilizia complessa che si avvale anche dell'opera di Jacopo Sansovino. L'ultimo caso, e forse il più celebre, è il palazzo di Camillo Trevisan a Murano, anche questo realizzato intorno alla metà del Cinquecento e tradizionalmente associato a Daniele Barbaro e Andrea Palladio[57].



Il Pordenone (attr.), *Palazzo Pisani sul Canal Grande a San Benetto*, Londra, Victoria and Albert Museum, n. 2306.

Prospetto delle case d'Anna a Santa Maria Maggiore, Venezia, Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze, 1555 c., inv. 203 A.



Tiziano, *Il Compagno della Calza*, affresco staccato dal Fondaco dei Tedeschi, Venezia, Palazzo Ducale, 1508 c., fotografia di Tomaso Filippi, gelatina bromuro d'argento/vetro, I.R.E. Venezia © Fondo Fotografico Tomaso Filippi, settembre 1908.

Dettaglio della facciata del Fondaco sul Canal Grande con la *Nuda* di Giorgione ancora in situ, fotografia di Tomaso Filippi, gelatina bromuro d'argento/vetro, I.R.E. Venezia © Fondo Fotografico Tomaso Filippi, settembre 1908.

Anche seguendo la via degli ornamenti il Fondaco sembra quindi una fabbrica fondamentalmente anomala nel panorama veneziano di quegli anni, e mostra interessanti relazioni tra pittura e architettura nella rielaborazione delle forme del palazzo del primo Cinquecento. È vero che la Terraferma veneziana presenta infiniti esempi di facciate decorate ad affresco (una tradizione particolarmente diffusa a Verona, dove, come in altre città, per esempio a Feltre, la consuetudine si può spiegare attraverso i legami con il contesto nordico e con Trento[58]) così come è vero che questa consuetudine esiste anche nei paesi d'Oltralpe, ma allo stato attuale degli studi, mancando di un quadro di riferimento più puntuale, mi sembra prematuro trarre conclusioni[59]. Tuttavia, la domanda di fondo, alla quale si dovrà rispondere in futuro, è molto importante: se si considera la decisione di affrescare le facciate del Fondaco nel contesto del programma di ricostruzione generale, delle scelte complessive rispetto al nuovo edificio, questo aspetto della fabbrica potrebbe essere letto come un'affermazione delle consuetudini della nazione alemanna? Per ora non possiamo che lasciare la domanda senza risposta e affrontare invece il problema di fondo, quello relativo all'architetto del Fondaco.

Giorgione, resti del fregio del Fondaco con putti, fotografia di Tomaso Filippi, gelatina bromuro d'argento/vetro, I.R.E. Venezia © Fondo Fotografico Tomaso Filippi, settembre 1908.

3.3 L'architetto

Il problema dell'autore del progetto non sta tanto nella mancanza di documenti ma nel fatto che i documenti non permettono di attribuire a una sola figura tutto il complesso *iter* che ai nostri giorni corrisponde all'idea del progetto di un'opera architettonica. Detto altrimenti, non è possibile individuare un unico soggetto che abbia stabilito l'impianto e l'aspetto della fabbrica, si sia occupato di studiare in dettaglio le dimensioni e il rapporto con il sito; la persona che sia stata responsabile delle scelte formali e della distribuzione delle funzioni, che abbia indicato quali sistemi costruttivi impiegare, scelto i materiali e le finiture, che abbia sorvegliato e diretto il cantiere verificando quell'incalcolabile numero di aspetti che la costruzione di ogni edificio comporta, che abbia affrontato imprevisti e sorprese – di ordine tecnico non meno che formale – non prevedibili a monte.

Questo problema, è bene chiarirlo subito, non è un limite, un aspetto negativo, ma una ricchezza della sua storia[60]. Può essere gratificante indicare un nome e una data, risolvere in un colpo solo quel processo laborioso che rende possibile la costruzione di un'architettura ma si tratta quasi sempre di un'illusione, una semplificazione che elimina e nasconde una rete di relazioni e contributi di ordine più ampio e diverso sia, per così dire, interno all'architettura stessa sia nei suoi rapporti con la società. A Venezia, e soprattutto per le opere pubbliche, la rete di soggetti coinvolti rispecchia quella prassi prudente che la Repubblica usa nell'organizzazione del proprio sistema istituzionale e amministrativo, caratterizzato dalla reciproca sorveglianza e dalla separazione dei livelli decisionali e delle responsabilità delle spese. Il problema dell'architetto del Fondaco è quindi un modo per "aprire" il problema del progetto, un'operazione che non è solo di interesse puramente storico o accademico, ma che offre spunti di riflessione di attualità, un tema che permette di individuare e ripercorrere uno per uno, analiticamente, i principali passi necessari alla messa a punto e alla realizzazione di un'opera pubblica di centrale importanza in un contesto sociale, politico, economico, intellettuale ricco di molteplici aspetti come quello della Venezia del primo Cinquecento.

Solo due progetti vengono «ballottati», cioè messi ai voti, il 19 giugno del 1506, anche se siamo certi che altri siano stati esaminati, e non ci sono dubbi sul fatto che il Senato abbia scelto di costruire secondo il «modello» presentato da Hieronymo (Girolamo) Tedesco, un esponente della comunità dei mercanti[61]. Si tratta certamente di un atto di grande perspicacia politica e diplomatica, un modo per riconoscere a questa comunità una forma di autorità sul luogo in cui risiede e per dimostrarle la stima della Repubblica. Tanto più che il secondo progetto messo ai voti, e scartato, è quello presentato da Giorgio Spavento, il proto della Procuratia di San Marco, cioè colui che in quel momento può essere indicato come il miglior tecnico e architetto della Repubblica e non solo perché ricopre l'incarico più ragguardevole, ma perché gode della stima dei suoi contemporanei e ha al proprio attivo una serie di opere tutt'altro che di secondo piano. Il suo preciso contributo non è sempre esattamente individuabile, ma da quanto è possibile desumere dalle sue opere alla Basilica di San Marco e in Palazzo Ducale (soprattutto nella parete esterna sul Rio di Palazzo) e nella chiesa di San Salvador, si tratta di un tecnico di tutto rispetto[62].

Secondo la prassi che solitamente si segue a Venezia per le opere pubbliche, la gestione economica dei lavori è affidata ai Provveditori al Sal, più precisamente a Francesco Garzoni che deve rispondere al Senato di ogni somma spesa[63]. Ma il direttore dei lavori non sarà il «proto» aggregato a questo ufficio bensì proprio Spavento, anche se solo fino a ottobre del 1505, quando rinuncia all'incarico chiedendo di essere sostituito da «maestro Antonio Tagliapietra», identificato con Antonio Scarpagnino, perché già al lavoro nel cantiere e quindi ben informato sul suo andamento[64]. Spavento mette quindi il suo sapere e la sua esperienza al servizio del modello approvato, quello presentato da Girolamo Tedesco, il quale, probabilmente, non è avvezzo né al complesso sistema di amministrazione delle opere pubbliche veneziane né alle particolari tecniche costruttive che in questo caso appaiono particolarmente complesse perché certamente una delle prerogative del nuovo edificio è di essere "in volto" cioè, ove possibile, realizzato in muratura riducendo la struttura lignea per contenere i rischi di incendio (un sistema dunque particolarmente complesso a Venezia poiché comporta grandi carichi strutturali)[65].

In realtà di Girolamo non sappiamo praticamente nulla. Non conosciamo le sue origini e non sappiamo quale sia il suo bagaglio di esperienze in fatto di architettura e costruzione. Nella delibera del Senato del 19 giugno 1505 in cui si decide di adottare il suo modello, il suo nome non è accompagnato da una qualifica professionale. Non viene indicato come "maestro" ma solo come «homo intelligente et practico» e il suo modello lodato per la «Nobel et ingeniosa compositione et constructione». Finora nessuna notizia certa è emersa e anzi, le ipotesi avanzate in passato sulla possibilità di identificare altre opere di maestro Girolamo ad Augusta sono state smentite[66]. Anche

sull'effettivo ruolo di Girolamo in cantiere si hanno più dubbi che certezze. Senza alcun appoggio documentario, e solo nel XVIII secolo, Milesio afferma che la fabbrica fu terminata il 9 marzo del 1508 sempre con la soprintendenza di «Girolamo Tedesco Protto». Mentre la critica passata era stata abbastanza perentoria nell'affermare che Girolamo fosse stato allontanato quasi immediatamente dal cantiere, ora sembra più propensa (e a mio parere a ragione) a dare maggior credito all'affermazione di Milesio[67].

Albercht Dürer, *Ritratto di Girolamo Todesco (Hieronymus von Augsburg)*, Berlino, Kupferstichkabinet, 1506, Mondadori Portfolio, Leemage.

Girolamo sarebbe, in sintesi, un architetto senza opere, e forse nemmeno un architetto. C'è però un disegno di Dürer, oggi a Berlino, il ritratto di un uomo che tiene in mano una squadra da architetto, che viene generalmente indicato come il ritratto di Girolamo, sebbene non vi siano elementi di alcun genere a sostenere questa identità[68]. L'ipotesi è certo affascinante perché il disegno è sicuramente stato eseguito a Venezia nel 1506 in preparazione della pala della *Madonna del Rosario* commissionatagli per la chiesa di San Bartolomeo, realizzata, secondo quanto afferma lo stesso Dürer, in cinque mesi tra maggio e settembre del 1506 (il 23 settembre scrive che è completamente finita[69]) cioè l'anno seguente la scelta del modello di Girolamo quando il cantiere del Fondaco è in piena attività e molto probabilmente Girolamo stesso, per conto dei suoi connazionali, ne sta ancora seguendo i lavori.

Nella *Madonna del Rosario* la stessa figura del disegno è presente insieme a quella dell'autore del dipinto che si ritrae quasi sullo sfondo. Come ha sottolineato ancora recentemente Andrew John Martin, nella pala sono rappresentati alcuni personaggi reali, veri e propri ritratti probabilmente di alcuni membri della comunità tedesca se non della confraternita, insieme ad altri personaggi che rappresentano invece la carica che rivestono (il papa, il condottiero, il cardinale). Solo tre personaggi sono stati identificati con certezza: Dürer, Massimilano I e Burkhard von Speyer (Burchard de' Burchardi), cappellano e confratello di San Sinibaldo in San Bartolomeo, certamente legato a Dürer che ne dipinse anche il ritratto oggi ad Hampton Court, ma di cui non si hanno altre notizie biografiche[70]. Senza dare nulla per scontato, possiamo comunque dire che nella comunità tedesca veneziana c'è un architetto (ma dall'attributo della squadra potrebbe essere anche un geometra/prospettico?) che è considerato un esponente di rilievo della comunità e che questo personaggio è certamente noto a Dürer.

Albercht Dürer, *Pala del Rosario*, Praga, Galerie Národní, 1506.

Un aspetto è stato decisamente trascurato dalla storiografia: quale peso hanno avuto i mercanti nella ricostruzione del Fondaco, almeno attraverso i loro rappresentanti? Qualcuno di loro potrebbe sciogliere i dubbi sulla figura di Girolamo? E Dürer è completamente estraneo a questo contesto? Sono tutte domande che per ora rimangono senza risposta, in parte per mancanza di documenti. Secondo l'elenco stilato da Milesio, nel 1505 i Consoli sono Johann Musauer

(di Regensburg) e Franz Hirschvogel da Norimberga, un personaggio molto interessante e ben radicato in città (dove vive dal 1491 alla sua morte, proprio nel 1505[71]); nel 1506 e nel 1507 ancora Musauer e Sebald Kneissel (Norimberga) e infine per un lungo periodo dal 1508 al 1512 Sebald Grundlach e Leonhard Sulzer (da Augsburg, detto Sultar in Milesio)[72].

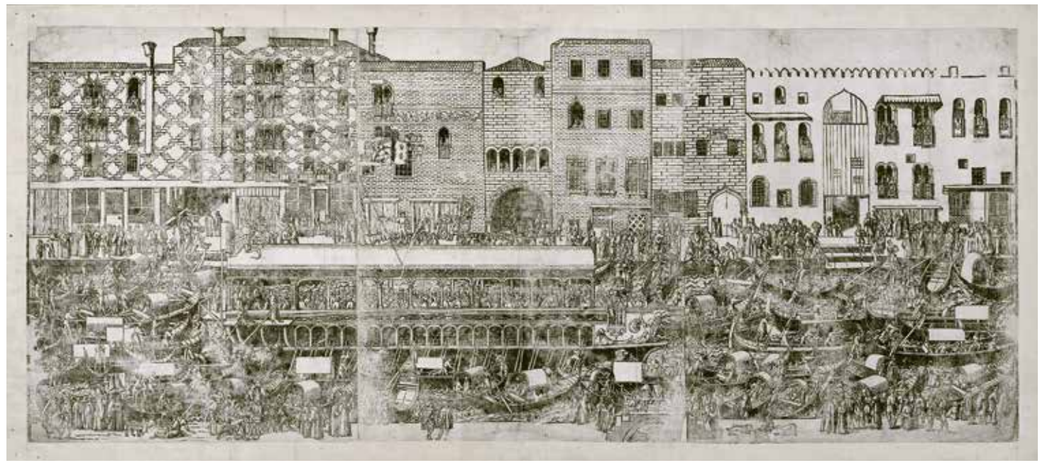
L'idea che quello approntato da Girolamo sia stato un modello di massima successivamente modificato da altri deriva principalmente dal fatto che ancora nello stesso documento del 19 giugno del 1505, il Senato stabilisce che si potranno apportare modifiche al modello, se necessarie o ritenute utili, e ne approva seduta stante la prima, ovvero l'inserimento della cintura di botteghe e volte nei lati verso terra: «Dove da basso sono magazeni da la parte de fuori redur se debbi in tante botteghe e volte come stanno in altri modelli». Una decisione molto veneziana, poiché quasi sempre, e soprattutto in un'opera pubblica, lo Stato si preoccupa di assicurarsi almeno il rientro di una parte del denaro investito. Sarà così per esempio nei grandi cantieri marciani o in quello del ponte di Rialto.

È quindi in questi interstizi documentari che si fa largo il nome di Fra' Giocondo da Verona quale architetto del Fondaco. Colto filologo, "antiquario" (cioè conoscitore dell'antichità), "mechanicus" (esperto ingegnere e militare) e "architectus nobilis"[73], figura di notevole esperienza e coinvolto a Napoli, a Parigi come a Roma in opere di grande rilievo (a Napoli per le difese cittadine, a Parigi per il ponte di Notre Dame, a Roma presenta un progetto per la ricostruzione di San Pietro e affianca Raffaello alla direzione del cantiere). Nessuno può mettere in dubbio le competenze e l'alto livello di conoscenze di Fra' Giocondo sugli aspetti tecnici e antiquari dell'architettura, ed egli è certamente uno dei pochi personaggi in grado di comporre un progetto dell'importanza di quello del Fondaco. Tuttavia, come è stato più volte ripetuto, il suo nome non compare mai direttamente in relazione a questo cantiere e se si esaminano alcune circostanze documentate è difficile provare il suo coinvolgimento diretto, a meno di non pensare a una consulenza a distanza ancor prima di arrivare a Venezia[74] (così come in effetti avviene in altre occasioni a Venezia e a Roma), oppure si deve pensare che abbia dato dei suggerimenti indirettamente, attraverso altri personaggi che agivano nel cantiere tra la fine del 1505 e l'inizio del 1506, quando si ritiene sia giunto in città[75]. Giocondo è assunto ufficialmente solo il 28 maggio 1506 dai Capi del Consiglio dei Dieci (che sono allora Bernardo Bembo e Giorgio Emo) e viene immediatamente inviato a Corfù, da dove tornerà solo in ottobre, occupandosi poi, tra l'autunno e l'inverno del 1506, di varie scritture sulla Brenta e sui fiumi (uno dei massimi problemi della Repubblica, poiché da questi dipendono la sicurezza e la salubrità della laguna e della Terraferma[76]). In questi mesi intanto, la fabbrica del Fondaco avanza rapidamente: secondo la testimonianza di Sanudo il primo solaio è posto in opera il 29 giugno 1506 e la struttura generale della fabbrica è completata il 15 marzo 1507 quando si mette il coperto.

Il coinvolgimento di Fra' Giocondo meriterebbe un esame più circostanziato di quanto sia stato fatto anche molto recentemente[77] e non solo sulla base dei problemi legati alla sua presenza o meno in città, ma anche tenendo conto del fatto che il suo nome compare in relazione al Fondaco solo nel 1517 quando Giocondo è ormai morto da alcuni anni e l'edificio è concluso e funzionante da tempo. L'unico documento che mette Fra' Giocondo in relazione al Fondaco è un testo celebrativo scritto nel 1517 da Pietro Contarini in occasione del ritorno a Venezia di Andrea Gritti, ma sia il testo sia l'attribuzione sono ignorati dai contemporanei così come da tutta la storiografia successiva fino all'inizio dell'Ottocento[78]. Proprio nel 1517, il futuro doge della Repubblica (Andrea Gritti sarà doge tra il 1523 e il 1538, ma è personaggio estremamente influente anche negli anni precedenti) è colui al quale la maggior parte dell'opinione pubblica attribuisce la vittoriosa conclusione della guerra che aveva assicurato a Venezia il definitivo controllo della Terraferma, in breve, quasi lo stratega della guerra di Cambrai. La riconquista della Terraferma può dirsi conclusa con la restituzione alla Repubblica della città di Verona, dove Gritti entra trionfalmente nel gennaio del 1517. Quando Gritti rientra a Venezia, dopo ulteriori sopralluoghi in diverse città della Terraferma per ordine del Senato, l'intera città e le autorità di governo gli tributano molti onori e «allegrezze»[79] ma probabilmente il panegirico di Piero Contarini, che descrive con ricchezza di particolari un corteo acqueo lungo il Canal Grande, non fu letto durante una cerimonia pubblica in suo onore. Tra i festeggiamenti per il suo ritorno, Sanudo non ricorda un corteo acqueo come quello solenne che fu invece organizzato il 19 marzo per celebrare l'arrivo in città di Teodoro Trivulzio, allora Governatore in campo, cioè uno dei massimi capi militari dell'esercito della Repubblica che insieme a Gritti aveva, tra l'altro, trattato il complesso passaggio diplomatico di Verona tra Francia, Imperiali e infine Venezia.

Il corteo in suo onore passa proprio davanti al Fondaco, poiché è consuetudine che il Bucintoro accompagni gli ospiti illustri lun-

go il Canal Grande fino alla casa del marchese di Ferrara a San Stae (palazzo Pesaro, dal XVII secolo noto come Fondaco dei Turchi). Pochi anni dopo, nel 1524, la Signoria riserva lo stesso omaggio al successore di Teodoro Trivulzio, Francesco Maria della Rovere duca di Urbino, attendendolo con il Bucintoro al Fondaco dei Tedeschi per accompagnarlo in corteo fino a San Giorgio[80].



Corteo dogale sul bucintoro, xilografia, Londra, British Museum, 1490-1510.

Il fondaco è quindi un riferimento importante nei percorsi celebrativi della città, e l'accenno di Pietro Contarini dovrebbe essere interpretato anche in questo contesto. Gritti, Trivulzio e Fra' Giocondo hanno tutti in comune il legame con Verona, città che in quei giorni poteva considerarsi il simbolo della fine della guerra e del recuperato dominio della Terraferma. Questo, naturalmente, non impedisce di interpretare altrimenti l'accenno di Contarini, per esempio, come ha scritto Manfredo Tafuri, come una sorta di «risarcimento storico dell'operato di Fra' Giocondo», ma sembra lecito nutrire qualche dubbio sulla reale portata di questo accenno.

Gli stretti rapporti tra Gritti e Fra' Giocondo sembrano infatti legati più agli eventi di guerra del 1509, quando Gritti era Provveditore Generale a Padova, e i due avevano collaborato sia alle difese militari di Treviso, Padova e Legnago sia alle opere civili connesse al sistema di approvvigionamenti[81]. Anche le relazioni tra Fra' Giocondo e gli ambienti di governo non erano state facili. Tra il 1506 e il 1507 le sue proposte per la regolamentazione delle acque nella Terraferma e in laguna erano state bocciate in favore di quelle di Alessio Agliardi. Nel 1511, il frate era finito davanti al Senato a giustificare le proprie opere rispetto alle fortificazioni di Treviso, scelte che la comunità aveva criticato al punto di chiedere un giudizio pubblico e ufficiale sul suo operato[82]. Nel 1514 le sue proposte per la ricostruzione del mercato di Rialto, dopo il grande incendio che lo aveva distrutto, erano state sicuramente apprezzate da molti, soprattutto dai lettori del suo *Vitruvio* (1511), ma erano state graziosamente accantonate dal Senato[83]. Una figura quindi autorevole, certamente portatrice di più saperi ad altissimo livello ma contraddittoria. Detto altrimenti e in modo più esplicito, se guardiamo a Fra' Giocondo al di là della grandezza intellettuale del personaggio, la sua carriera veneziana non fu certo segnata dal successo. La "necessità" della presenza di Fra' Giocondo nel progetto del Fondaco, ciò nonostante, si baserebbe sia su alcune affinità, in vero piuttosto labili, tra l'edificio realizzato e il suo progetto per la ricostruzione del mercato di Rialto e con un disegno inserito nella sua edizione di Vitruvio pubblicata a Venezia nel 1511. Ma il secondo Fondaco, in conclusione, è un'opera ben più complessa del suo impianto in apparenza rigorosamente vitruviano. Ripercorrendo la sua storia, pur rapidamente, e considerando le forme dell'edificio, si è visto come si tratti di un'opera difficilmente assimilabile sia alle consuetudini locali sia a modelli precostituiti, un'opera ibrida in cui diversi saperi sono chiamati a una stretta collaborazione: saperi di ordine pratico e costruttivo, in primo luogo, ma senza l'apparato delle pitture, una fabbrica decisamente incompleta.

Per una curiosa coincidenza, Fra' Giocondo e Albrecht Dürer sarebbero arrivati a Venezia nell'autunno del 1505, quasi contemporaneamente[84]. Nessuno dei due compare mai direttamente in relazione al Fondaco, tuttavia entrambi sono in strettissimo rapporto con i due principali soggetti interessati a questa fabbrica: il Senato e il Consiglio dei Dieci da una parte, la comunità dei mercanti tedeschi dall'altra. Mi piace pensare a questi due personaggi come a due figure che indicano e rappresentano la complessità del Fondaco.

Jakob August Lorent, *Il Fondaco dei Tedeschi*, Copenhagen, Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af arkitekturfotografier, 1853 c.

4. Il terzo Fondaco, 1937-39

Le premesse che portano alla terza ricostruzione del Fondaco non si trovano solo in alcune decisioni di ordine amministrativo e politico precisamente individuate e databili. Il restauro radicale, che si conclude nel giro di pochi mesi tra maggio 1938 e luglio 1939, ha una portata storica che si può meglio valutare se lo si considera come l'accelerazione vertiginosa di un processo di gestazione durato più di un secolo, un processo determinato dall'inevitabile invecchiamento materiale della fabbrica non meno che dai profondi cambiamenti istituzionali che coinvolgono la città tra Ottocento e Novecento. Gli usi e le trasformazioni del Fondaco nell'Ottocento e nei primi anni del Novecento restano una parte ancora relativamente oscura della sua storia: questo periodo, forse incautamente, si è finora considerato quasi del tutto marginale rispetto alla lunga vita dell'edificio e alla consistenza della fabbrica attuale. In altre parole, benché ricostruito e rimaneggiato, il Fondaco sarebbe comunque rimasto essenzialmente fedele alla struttura e alla forma cinquecentesca[85].

Vediamo anzitutto i fatti di ordine istituzionale. Il primo atto della terza ricostruzione fu certamente la fine della Repubblica di Venezia (1797), cioè il momento in cui il Fondaco perse la sua originaria funzione di struttura commerciale. Come gran parte degli edifici pubblici veneziani, anche il Fondaco viene assorbito dai beni demaniali: il governo francese (1805-14) vi stabilisce la Dogana da Terra, quello austriaco (1815-66) vi aggiunge l'Intendenza di Finanza e l'Imperiale Regio Ispettorato del Demanio. Anche con l'annessione al Regno d'Italia, l'edificio ospita diversi uffici amministrativi dei quali dal 1870 fanno parte anche gli uffici postali[86]. Questa commistione di funzioni pubbliche in un unico edificio – che non è una particolarità cittadina, ma una consuetudine tipica del tempo[87] – certamente ha come conseguenza la necessità di riorganizzare gli spazi per adattarli alle nuove esigenze dei diversi uffici. Le varie amministrazioni, molto probabilmente, hanno condotto modifiche agli ambienti e interventi di manutenzione a propria discrezione e senza coordinarsi con gli altri "coinquilini" (e teniamo presente che una buona parte delle stanze, quelle al pianterreno e al mezzanino, affacciate sulle calli, rimane ancora di proprietà privata per quasi tutto il secolo). Dalle informazioni, per ora frammentarie, si può comunque intuire che all'inizio dell'Ottocento i principali problemi riguardano la solidità della facciata principale (un problema che per la verità si era già presentato anche nei secoli precedenti). A questo si possono forse ricondurre gli interventi più evidenti come, intorno al 1836, la demolizione delle due torrette che terminavano gli angoli del prospetto principale o la modifica dei numerosi camini che ugualmente coronavano la facciata sul Canal Grande[88]. Tuttavia la situazione non dovette migliorare di molto, almeno a giudicare dall'immagine fotografica scattata da Jakob August Lorent nel 1853 che si può considerare il documento a oggi più significativo e affidabile sullo stato della fabbrica nel XIX secolo. Pur conservando ancora più di qualche traccia degli affreschi cinquecenteschi, ma ormai davvero dei fantasmi[89], nel 1853 la facciata mostra evidentissimi segni di degrado e, probabilmente, non si è molto lontani dal vero pensando che anche gli ambienti interni fossero in condizioni di poco migliori. L'aspetto della corte e delle stanze, però, non è documentabile in dettaglio, anche se, in termini generali, possiamo dire che già tra gli anni Trenta e Cinquanta del secolo, gli interni sono sottoposti a diverse modifiche, non tutte di poco conto.

Fondaco dei Tedeschi, fotografia di Tomaso Filippi, gelatina bromuro d'argento/vetro, I.R.E. Venezia © Fondo Fotografico Tomaso Filippi, settembre 1908.

Lo studio di Debora Antonini costituisce a oggi il testo più documentato sugli interventi dell'Ottocento: alcune arcate della loggia al pianterreno sono chiuse per ricavarvi uffici (1835, 1849); volte e coperture sono sostituite; altre arcate ai piani superiori sono chiuse da serramenti (1840, 1857) per evitare correnti d'aria negli uffici e per ricavare nuovi ambienti utilizzabili (ricordiamo che il cortile a logge è a cielo aperto); nuovi pavimenti si sovrappongono ai più vecchi (1835, 1865); nuovi sistemi di impiantistica sono inseriti nelle murature preesistenti (1837). Presi ciascuno per proprio conto sono tutti interventi di lieve entità, quasi di manutenzione, opere che non

sembrano modificare sensibilmente l'assetto generale dell'edificio ma che tuttavia, sovrapponendosi in modo poco ordinato, finiranno per rendere critico l'assetto e la solidità della struttura. L'aspetto esteriore del Fondaco sul finire dell'Ottocento è certamente migliorato, come si vede in una fotografia di Tomaso Filippi del 1895 che può essere considerata l'atto finale di una serie di interventi sulle facciate (eseguiti sia su canale che su terra), condotti dalla fine degli anni Settanta del secolo[90].

Ma il vero problema dei vari uffici pubblici che usano il Fondaco sembra essere proprio il suo principale elemento architettonico: il cortile a logge sovrapposte. Un importante cambiamento dell'assetto della corte, di cui però non si hanno informazioni dettagliate, almeno a mia conoscenza, è la demolizione della macchina per l'acqua che caratterizzava fortemente la corte interna e che risulta ancora presente nel rilievo di Cicognara, Diedo e Selva. Nel 1941 Manlio Dazzi pubblica una fotografia della corte sicuramente precedente i lavori del 1938 poiché le arcate sono chiuse da vetrate, in cui compare un pozzo situato nella stessa posizione della macchina d'acqua[91]. Alla chiusura delle logge, sembra nel 1898, segue la chiusura del cortile con il lucernario in ferro che esiste tutt'ora e che, pur essedo il principale e più importante cambiamento dell'edificio cinquecentesco che l'Ottocento consegna al secolo seguente, è un'opera scarsamente documentata[92]. Una sorte simile tocca al cortile della Zecca, dove nell'Ottocento aveva avuto sede la Camera di Commercio, che nel 1904 viene coperto per diventare la sala di lettura della Biblioteca Nazionale Marciana[93]. Non è un'ipotesi azzardata pensare a un collegamento tra questi due edifici. Nel caso delle trasformazioni della Zecca, uno dei più importanti palazzi di Piazza San Marco, la decisione suscita reazioni in città ed è Pompeo Molmenti a prenderne le difese con spirito molto pragmatico: «Il ridar vita con questa biblioteca a un palazzo […] val bene qualche sagrificio»[94]. I momenti di oblio sulla storia più recente del Fondaco non sono insoliti nella storia della città e dei suoi principali edifici: possono forse apparire gesti pietosi, poiché tendono a nascondere quegli interventi che ne hanno modificato decisamente l'assetto urbano complessivo, mantenendone magari l'aspetto esterno (come nel caso del Fondaco), ma cambiando radicalmente il loro assetto, la loro struttura, la loro natura. In ogni caso sembra certo che per il Fondaco le approssimazioni e i silenzi sull'aspetto e sulle condizioni della fabbrica prima dei restauri del 1939 abbiano delle motivazioni più precise.

La terza ricostruzione dell'edificio, realizzata tra il 1938 e il 1939, ha in realtà origini più lontane. L'ipotesi di un radicale restauro si affaccia nei primi anni del secolo (nel 1908 sono messi a punto due progetti), ma viene sospesa per il sopraggiungere della Prima Guerra e tale rimane fino al 1928. A margine, tra le testimonianze di questi anni, vanno ricordate anche la bella immagine che ritrae Vittorio Locchi (1889-1917) sulla riva d'acqua del Fondaco, dove lavora come impiegato postale tra il 1910 e il 1915, e una foto Alinari degli anni 1920-30, testimonianza che, poco prima dell'avvio dei lavori definitivi, la situazione della facciata non sembra particolarmente compromessa.

La facciata del Fondaco dei Tedeschi a Venezia, 1920-30 c., Archivio Alinari, Firenze.

Vittorio Locchi (1889-1917) sulla riva d'acqua del Fondaco dei Tedeschi, 1914 (collezione Adelmo Brogi).

Tra il 1908 e il 1938 comunque vengono messi a punto non meno di cinque progetti, tenendo conto delle varianti, fino al sesto, quello definitivo, approvato nel maggio del 1938 ed eseguito sotto la direzione dell'ingegnere capo Guido Gerbino dell'Ufficio Tecnico Erariale di Venezia[95]. Non che fino ad allora non si fosse lavorato al Fondaco: durante gli anni Venti erano state eseguite alcune opere mentre nell'edificio proseguivano le normali attività degli Uffici, che in quel momento facevano capo a due ministeri, quello delle Finanze e quello delle Poste (Ministero delle Poste e Telegrafi, istituito nel 1889). Fino al 1933, quando la proprietà dell'intero edificio passa al Ministero delle Comunicazioni (che dal 1924 aveva sostituito quello delle Poste e Telegrafi[96]) al piano terra del Fondaco avevano sede gli uffici postali, ai piani superiori la Direzione Provinciale delle R.R. Poste e Telegrafi, la Regia Intendenza di Finanza e l'Ufficio Distrettuale delle Imposte Dirette. La riunificazione della proprietà di tutto l'edificio sotto un unico controllo è la premessa necessaria al compimento di un progetto di restauro complessivo e unitario. Ri-

spetto ai progetti predisposti negli anni precedenti, quelli approntati dal 1933 in poi devono però tenere conto di numerosi cambiamenti nelle esigenze degli spazi dovuti al fatto che nei primi anni del Novecento ai servizi postali e telegrafici si erano affiancati i servizi di conti correnti e assegni postali, quelli finanziari, di risparmio e telefonici e che dal 1925 anche l'assetto dell'amministrazione del Ministero era stato modificato insieme al suo titolo. Sulla ricchissima mole di documenti ufficiali prodotti in questi decenni dai pubblici uffici coinvolti nel progetto (l'Ufficio Tecnico di Finanza di Venezia, incaricato dei lavori, e in vari momenti il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, il Ministero delle Comunicazioni e il suo precedente, la locale Soprintendenza ai Monumenti) almeno per ora è calato il silenzio, ed è una grave perdita perché certamente tra queste carte si troverebbero, oltre ai progetti, anche i rilievi dello stato di fatto e probabilmente una ricca documentazione fotografica che permetterebbe di ricostruire più chiaramente di quanto sia possibile fare oggi anche la condizione dell'edificio prima dei lavori.

Il cantiere del restauro degli anni Trenta, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Dazzi, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 51.

La piena disponibilità dell'edificio da parte del Ministero non sembra però un argomento sufficiente a spiegare come mai le risorse economiche impiegate nel cantiere, che tra il 1934 e il 1938 raramente superano le 100.000 lire al mese, improvvisamente, dal maggio 1938, raggiungano livelli di cinque o sei volte maggiori e scendono sotto le 300.000 lire al mese molto raramente, e solo in fase di conclusione dei lavori[97]. Sembra piuttosto chiaro che il progetto è sostenuto con ampiezza di mezzi e che si intende concluderlo con forte determinazione, in ogni suo aspetto, e in tempi brevi.

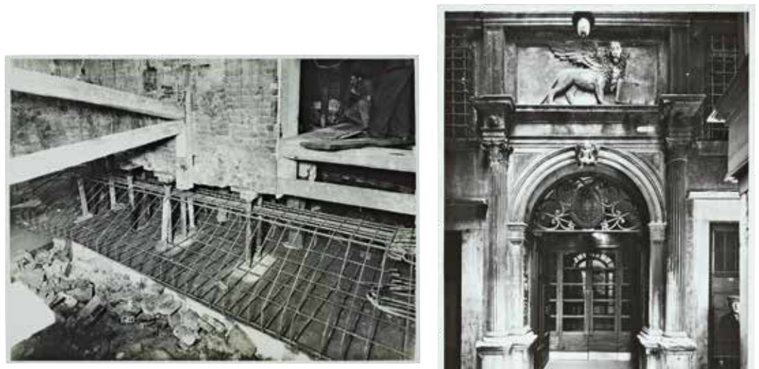
La «Gazzetta di Venezia» del 29 luglio 1939 riporta la notizia che quel giorno si sarebbe tenuta l'inaugurazione del «monumentale palazzo delle Poste e dei Telegrafi», ovvero «il più bel palazzo postale d'Italia» alla presenza di numerose autorità civili e militari, cittadine e distrettuali e infine dei rappresentanti del governo fascista: il Ministro delle Comunicazioni Benni, il sottosegretario De Marsianich, sua Eccellenza Volpi di Misurata, il Direttore Generale delle Poste e Telegrafi Ammiraglio Giuseppe Pession e, tra molti altri, Vito Saracista anch'egli funzionario del Ministero. L'articolo è corredato anche da due immagini del nuovo edificio: una ripresa della corte e della nuova Sala Vaglia al primo piano. Lo stesso giornale, il giorno successivo, riporta la cronaca della giornata sottolineando che l'inaugurazione dei nuovi uffici postali, «una cerimonia semplice, prettamente fascista, iniziatasi con un rito di omaggio ai postelegrafonici caduti in guerra e immolatisi per la rivoluzione» è stata preceduta da una visita delle autorità al cantiere della nuova stazione ferroviaria a Santa Lucia.

Il collegamento tra il nuovo palazzo delle Poste e il cantiere della nuova stazione ferroviaria, così come le autorità e i personaggi presenti alla cerimonia, sembrano indicare che i lavori del Fondaco si inseriscono nel contesto più ampio della nuova prospettiva di modernità che il regime prefigura sia per il Paese che per la città di Venezia, dove, tra le due guerre, tra l'altro, viene avviato il cantiere della stazione e vengono costruiti il ponte automobilistico, il terminal di Piazzale Roma e viene aperto il Rio Nuovo[98].

Fondaco dei Tedeschi, salone apparecchi telegrafici, luglio 1939. Foto Giacomelli, Archivio della Comunicazione, Comune di Venezia.

L'impressionante apparato di opere ed edifici di pubblico interesse che riveste il paese passa anche attraverso le riforme istituzionali dei ministeri dei Lavori Pubblici (1925) e di quello delle Comuni-

cazioni[99]. La realizzazione degli edifici postali viene almeno in parte sottratta al comparto interno delle Ferrovie di Stato al quale prima era affidata e molto significativamente, in quanto luoghi a tutti gli effetti legati al sistema delle comunicazioni e di trasporto di beni (materiali e non). Tra il 1928 e il 1935, mentre a dirigere il ministero è Costanzo Ciano, la pratica del concorso pubblico diventa lo strumento per l'assegnazione degli incarichi dei nuovi edifici pubblici così come per le opere urbanistiche promosse dal regime. Gli studi di Paolo Nicoloso hanno ben chiarito come questo passaggio sia determinante rispetto alle politiche generali sull'architettura stabilite da Mussolini ma anche rispetto a quelle del potente sindacato degli architetti fascisti[100]. Molto probabilmente, il fatto che il Fondaco fosse un cantiere già avviato e diretto da un altro settore della pubblica amministrazione (l'Ufficio tecnico Erariale cioè il Ministero delle Finanze) sottrae il palazzo postale di Venezia a questo nuovo sistema che tuttavia, per contro, imprime la spinta necessaria al completamento del progetto dato che ormai l'edificio appartiene interamente all'apparato postale.



Armatura del basamento di fondazione, 1938, fotografia Graziadei, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 71; portale d'ingresso con lo stemma della Direzione provinciale poste e telegrafi su Calle del Fontego, fotografia Ferruzzi, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 75, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Dazzi.

Fino a che nuove ricerche non documenteranno più puntualmente come il restauro del Fondaco tra il 1938 e il 1939 si inserisca nel contesto cittadino e nazionale, il più rilevante documento in questo senso di cui disponiamo è il volume pubblicato a cura di Manlio Torquato Dazzi nel 1941 e finanziato dal Ministero delle Comunicazioni. Si tratta di un'operazione editoriale molto accuratamente progettata e diretta che chiarisce, almeno in parte, modalità e obiettivi del restauro. Gli imponenti lavori di risanamento che interessarono allora il Fondaco non furono solo un puro "atto amministrativo", una necessità del sistema postale, ma costituirono l'occasione per una nuova approfondita riflessione sulla storia della fabbrica e per la realizzazione di un'impresa tecnologica di alto livello, condotta impiegando le tecniche allora considerate le più aggiornate nel consolidamento degli edifici antichi.

La corrispondenza tra Dazzi e Gerbino e soprattutto alcune lettere inviate da Dazzi al Grande Ufficiale Vito Saracista, rivelano che l'ingegner Gerbino, al quale inizialmente era stata assegnata la cura del volume, viene estromesso nel 1939 per ragioni che ancora non conosciamo (probabilmente dal Ministero, comunque "dall'alto", e forse in seguito all'insediamento del nuovo ministro Giovanni Host nell'ottobre di quell'anno)[101]. L'incarico è affidato allora a Dazzi, direttore della biblioteca Querini Stampalia e personaggio di maggior spessore e relazioni culturali (come emerge dal profilo di Pietro Lucchi, per esempio, egli intrattiene a lungo rapporti epistolari e amichevoli con Ezra Pound). Dazzi aveva in precedenza diretto la Malatestiana di Cesena (1920-25), dove, tra l'altro, sotto la sua direzione, Amilcare Zavatti aveva restaurato l'edificio quattrocentesco[102]. Gerbino contribuisce comunque alla monografia del 1941 con uno scritto eminentemente tecnico in cui presenta le caratteristiche materiali e funzionali della nuova sede postale, dotata di tutti i più avanzati sistemi tecnologici e di sicurezza. Egli illustra dettagliatamente la ricostruzione dell'intera struttura portante dell'edificio adottando una soluzione che l'ingegner Gino Vittorio Ravà aveva già presentato in un articolo del 1936 negli «Annali dei Lavori Pubblici»[103] e che era già stata usata nel restauro di altri edifici pubblici veneziani, come palazzo dei Camerlenghi, Palazzo Corner della Ca' Granda, il teatro La Fenice[104]. Questo metodo consiste nel consolidamento in cemento armato da fondazioni a tetto procedendo dall'alto in basso, con l'inserimento di una struttura composta da una serie di cordoli orizzontali sostenuti da pilastri[105]. Il compito dei montanti e dei cordoli in cemento armato, abilmente celati nelle nuove murature e dal rivestimento dei tamponamenti, è di assicurare un'equa distribuzione dei pesi e di alleggerire il carico sulle fondazioni. Intervenendo dall'alto verso il basso è poi possibile demolire in condizione di sicurezza le vecchie murature, affidando a nuovi telai armati la funzione portante. Durante le demolizioni, inoltre, mentre il carico complessivo sostenuto dei martinetti diminuisce, risulta facilitato l'approntamento delle armature e la realizzazione delle gettate del calcestruzzo.

La descrizione di Gerbino elenca puntualmente le parti sostituite e modificate al Fondaco: è eliminata la copertura lignea (sostituita con una struttura in cemento armato che «offriva i vantaggi di una maggiore leggerezza e della assoluta incombustibilità» che, abolite le

Le Botteghe su Calle del Buso all'angolo con Calle del Fontego prima del restauro degli anni trenta, fotografia Giacomelli, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 43; archi lesionati della galleria del Fontego, fotografia Giacomelli, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 30; lesioni dei muri interni al primo piano del Fondaco, fotografia Giacomelli, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 38; lesione di un muro trasversale del Fontego, fotografia Ferruzzi, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 55; intelaiatura in conglomerato cementizio armato, fotografia Graziadei, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 31; cassero sul Canal Grande per il consolidamento delle fondazioni del Fondaco, fotografia Ferruzzi, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 56, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Dazzi.

capriate vere e proprie con piani di copertura in laterocemento, «interessa le falde stesse del tetto facendole lavorare come travi»[106]); l'altezza del terzo piano è aumentata[107]; sotto al lucernario preesistente è costruito il cosiddetto "velario", una struttura piana in vetro (Termolux) e cemento che ha il compito principale di mascherare il lucernario preesistente (il quale viene pure restaurato e consolidato) creando un'intercapedine riscaldata per evitare la condensa[108]. Non solo le strutture verticali ma anche quelle orizzontali sono ricostruite in gran parte: le travi in legno dei solai e dei pavimenti (praticamente tutti) sono sostituite con solette in calcestruzzo di pietra pomice; i muri di pertinenza delle scale sono ricostruiti interamente e trasformate le rampe, perché troppo irregolari, con nuovi gradini e nuovi pianerottoli[109]. Tutte le volte esistenti nelle logge al pianterreno, che erano in muratura massiccia, sono sostituite con volte a struttura mista[110].

Per contro, con il giudizio della Soprintendenza ai Monumenti sono conservati tutti gli affreschi allora presenti, gli elementi in pietra, e tutte le decorazioni, soprattutto quelle relative alla facciata e ai locali sul Canal Grande[111]. Quindi, in queste zone, la sostituzione delle murature prevede di lasciare uno spessore di 13 centimetri di muro, impiegando appropriati accorgimenti per non provocare eventuali danni da umidità causati dal getto di cemento[112].

Nel 1937, su diretta richiesta di Saracista, Dazzi si reca a visitare il cantiere del Fondaco insieme a Gino Ravà, direttore del cantiere del Fondaco e capo della società che eseguiva i lavori, e scrive a Saracista le sue valutazioni su alcune scelte progettuali allora in discussione[113]. Si tratta di elementi decisivi per la definizione dell'aspetto della nuova sede postale, anzitutto della realizzazione del velario sotto al lucernario preesistente, una soluzione che Dazzi accetta molto a malincuore: «È, come si dice qua, un *tacon*, un rattoppo. E speriamo che sia meglio dello *sbrego*». Il "rattoppo" è imposto da un'alternativa categorica, cioè dalle necessità di lavoro degli uffici: quindi, o si chiudono le arcate delle logge con vetrate, come era già stato fatto dalle amministrazioni precedenti, oppure si mantiene la chiusura del cortile (che peraltro pare fosse impossibile rimuovere). Dazzi e Ravà visitano a questo proposito anche la nuova sala di lettura della Biblioteca Marciana. La copertura del cortile della Zecca ha però una differenza sostanziale: secondo il progetto dell'ingegner Alessandro Inselvini (dell'Ufficio del Genio Civile) è composta da una copertura a vetri spioventi sotto la quale, contemporaneamente, si realizza un «soffitto piano a cassettoni lucidi ricavati dalle catene delle capriate in legno che portano il tetto»[114] che è in pratica il modello di quanto verrà realizzato al Fondaco.

(fig. 11) ARCHI DI GALLERIA LESIONATI

(fig. 4) LESIONI DEI MURI INTERNI AL 2° PIANO

(fig. 9) LESIONE DI UN MURO TRASVERSALE

(fig. 26) CASSERO SUL CANAL GRANDE PER IL CONSOLIDAMENTO DELLE FONDAZIONI

(fig. 17) INTELAIATURE IN CONGLOMERATO CEMENTIZIO ARMATO

(fig. 36) INGRESSO CAMERA CORAZZATA PER I VALORI

(fig. 55) SALONE VAGLIA E RISPARMI

Dazzi è contrario alla costruzione del velario, un'ulteriore chiusura del cortile posizionata, oltretutto, proprio al limite della terminazione dell'edificio: il risultato, a suo avviso, sarà una «luce falsa di velario e d'acquario in quell'aria morta»[115], ma si trova a dover ammettere che il suo desiderio di sostituire il lucernario esistente con uno più alto rispetto alla linea di gronda del cortile (lo pensa impostato al colmo del tetto e a cupola molto ribassata) per sollevare il cortile dal "peso" della copertura, si scontra con difficoltà di ordine strutturale apparentemente insormontabili[116]. La stessa opinione sarà ripresa con toni meno aspri anche nel suo testo del 1941: «Un velario non è il cielo, con il sole e le stelle, e il cornicione del palazzo, lassù, non si delinea netto nell'aria come un tempo, ma s'acquatta sotto a una superficie estranea, che pare non si potesse nemmeno tenere più alta e distaccata. Con tanti monumenti in scatola di vetro e in luce d'acquario, dal Friedrich al British Museum, questo non è certo quello che grida»[117].

È ancora Dazzi a suggerire la forma da assegnare alle nuove aperture nella loggia del pianterreno, cioè quelle degli sportelli e delle finestrelle superiori: per queste indica come modello le finestrelle del portego d'acqua, inferriate comprese. L'ultimo problema riguarda l'estensione e l'aspetto della grande sala da realizzare al primo piano tra le antiche sala d'Estate e d'Inverno (i due ampi ambienti alle estremità del corpo di fabbrica sul Canal Grande, segnalate in facciata dal balcone ad angolo) unificando diversi ambienti preesistenti. L'entusiasmo di Dazzi per questa soluzione è alle stelle: «Io trovo quel salone *la cosa più originale del mondo, più* [queste parole sono cassate nel testo] e come da sempre esistito, lì, al centro della facciata principale»[118]. Ma la soluzione che suggerisce, inizialmente accolta «con evidente simpatia» e di cui resta comunque una restituzione grafica tra le sue carte, non sarà realizzata.

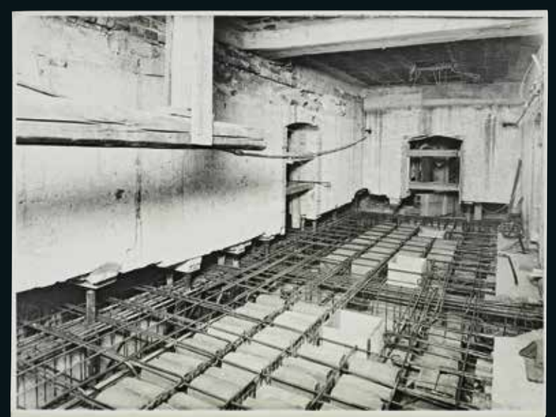
Palificata di fondazione in corrispondenza della centrale termica, fotografia Graziadei, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 44; particolare della facciata sul Canale Grande, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 26; ingresso della camera corazzata, fotografia Giacomelli, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 28; armatura del tetto in cemento armato, fotografia Graziadei, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 33; il salone della cassa provinciale al primo piano, fotografia Giacomelli, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 34; il salone vaglia e risparmi, fotografia Giacomelli, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 35, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Dazzi.

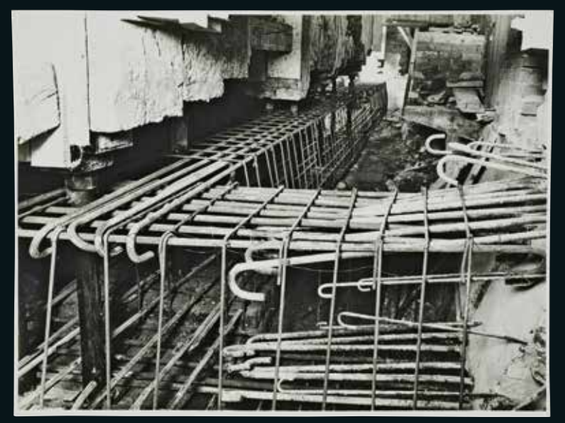
Salone vaglia e risparmi, fotografia Graziadei, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Dazzi, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 63.

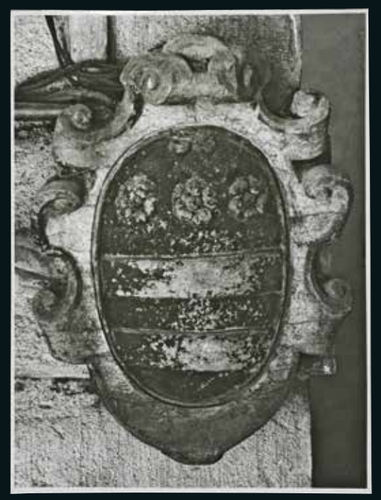
Si tratta di «ripetere qui [nel salone] il ritmo veramente bello della sala d'angolo, con colonne centrali come quella ivi esistente» inserendo travi trasversali poggiate su mensole in pietra e un soffitto di «travi di legno dipinti alla sansovina» per «dare un superbo ambiente perfettamente rinascimentale». Si preferirà invece ricordare le murature demolite inserendo al loro posto delle arcate sostenute da pilastri e Dazzi non mancherà di segnalare il suo rammarico per questa scelta anche nel suo testo del 1941: «Il bisogno di un salone per i vaglia e i risparmi ha fatto abbattere quattro pareti divisorie fra le stanze di prospetto al primo piano, e quando d'altra parte s'è voluta una riparazione, almeno per segnare visibilmente l'antica esistenza di quei muri, questo concetto ha forse troppo influenzato la soluzione architettonica»[119].

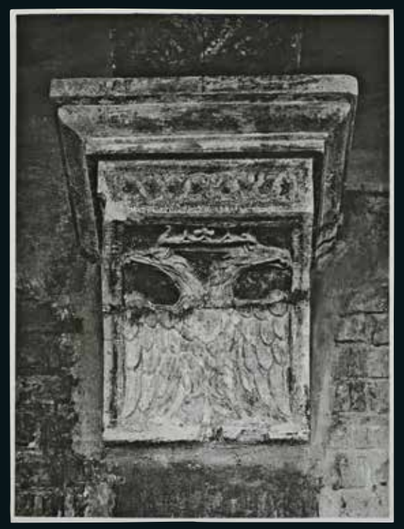
L'idea di un salone "veneziano" e l'entusiasmo di Dazzi per questa soluzione rivelano le intenzioni e gli obiettivi a cui tendono le scelte più marcatamente formali e architettoniche del restauro, che nel complesso tentano di imporre all'edificio alcuni caratteri tipici del palazzo veneziano, elementi che erano del tutto estranei alla sua natura. Per questa ragione si apre un nuovo ingresso sulla Salizzada del Fondaco, sull'asse della loggia d'acqua, là dove l'edificio aveva invece un solida chiusura sulla calle, data dalle botteghe e dalla posizione della macchina d'acqua; viene inserito il pozzo al centro della corte ed è eliminata la pavimentazione in trachite per sostituirla con mattoni a spina pesce (parte della trachite della originaria pavimentazione è riutilizzata per il pavimento della loggia al pianterreno). Al piano superiore sono cancellate le stanze dei mercanti collocate tra le sale d'angolo per realizzare un unico grande vano che in qualche modo ricordi i grandi ambienti centrali dei palazzi veneziani. In breve, il Fontego non solo diventa un edificio moderno, che conserva solo l'immagine, la "pelle" della fabbrica antica, ma si "venezianizza", assume i caratteri salienti dei palazzi veneziani sia nella sua relazione con i percorsi d'acqua e di terra sia nella distribuzione degli ambienti principali[120]. La modernità della fabbrica, sottolineata dagli arredi e dalla presenza degli apparati tecnologici più avanzati, passa attraverso la reinvenzione della storia. Il restauro del Fondaco non appartiene quindi alla lunga serie di edifici postali approntati in questi anni che, come molti tra quelli progettati da Angiolo Mazzoni, sono ambienti ricercati, architetture moderne e di facile lettura per il pubblico anche grazie ai fortissimi legami con le arti figurative e con il carattere dei luoghi in cui si realizzano[121]. Ci si può chiedere come questo progetto, collocato in una posizione molto ambigua

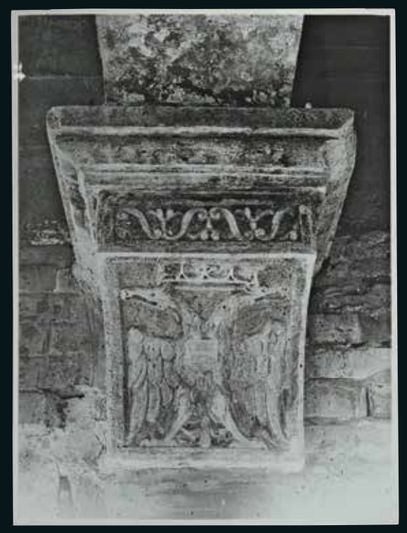
Armatura in ferro delle volte della galleria del pianterreno, 1939, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 53; allestimento della sala grande al primo piano, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 53; armatura del solaio, fotografia Graziadei, 1938, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 60; armatura metallica dei cordoli in cemento armato di fondazione, fotografia Graziadei, 1938, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 62; progetto per il salone, fotografia Graziadei, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 87; interno della sala d'estate, fotografia Graziadei, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 71, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Dazzi.











tra un intervento di "ripristino" e un'interpretazione dell'edificio in chiave moderna, si sarebbe collocato nel dibattito animato dalla mostra del Restauro del 1938, curata da Gustavo Giovannoni, dove infatti non viene nominato[122].

Il cantiere della Sala d'Estate verso il ponte di Rialto, fotografia Graziadei, 1938, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Dazzi, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 102.

Sala d'Inverno (?), fotografia Graziadei, 1938, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Dazzi, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 105.

Questo vero e proprio "progetto culturale" ha dei riflessi anche sulla ricostruzione della storia del Fondaco. L'attribuzione dell'edificio a Fra' Giocondo ebbe un forte sapore politico: al punto che un ulteriore ritardo nella pubblicazione del volume curato da Dazzi (che nel 1939 poteva dirsi se non quasi concluso almeno molto avanzato) può in parte essere attribuita proprio alle sue ricerche relativamente all'autore del progetto, pubblicate nel 1940[123]. In questa sua memoria Dazzi affronta con decisione il problema legato alla figura di Fra' Giocondo: riesamina tutti i documenti relativi all'architetto e al panegirico di Contarini; annulla tutti gli argomenti in favore di Girolamo Tedesco e arriva persino a ipotizzare che l'architetto raffigurato da Dürer nella *Madonna del Rosario* sia Fra' Giocondo e non Girolamo[124]. In una lettera a Saracista del 1941 Dazzi accenna

Stemma Donà sulla porta della prima galleria verso il rio dell'Olio, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 65; stemma Grimani nella galleria del primo piano verso la calle del Buso, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 80; stemma Giustinian o Dandolo sul capitello di una colonna nella sala d'angolo verso il ponte di Rialto, fotografia Graziadei, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 97; stemma Giustian o Dandolo sulla mensola di appoggio in corrispondenza della colonna centrale nella stanza d'angolo fra il Canal Grande e la calle del Buso al primo piano, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 99; stemma Giustian o Dandolo sulla mensola di appoggio in corrispondenza della colonna centrale nella stanza d'angolo fra il Canal Grande e la calle del Buso al primo piano, Ms. It. Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6, n. 101, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Dazzi.

a una voce secondo la quale la monografia sarebbe stata bloccata «per l'inopportunità attuale di contestare alla Germania la paternità di un monumento»[125]. Esiste il sospetto che una rivendicazione di italianità nella paternità dell'opera avrebbe potuto avere implicazioni politiche negative. La preoccupazione di Dazzi trapela chiaramente in questa lettera:

«È proprio stato in considerazione d'opportunità che io ho stralciato dal volume tutta la discussione documentaria sulla questione dell'architetto, la quale ha formato oggetto di una memoria pubblicata dal Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti fin dal luglio scorso e che non ha commosso per niente la serena critica tedesca. Il volume ha tutt'altro compito. Dare in breve i caratteri storico artistici dell'edificio e dell'istituzione in occasione dei recenti grandiosi restauri. (Il particolare dell'architetto non era certo da tralasciare e s'è fatto il punto della critica anche su tale argomento) e presentare per la prima volta una monografia monumentale è da sola un omaggio alla nazione tedesca che lo Stato veneto qui onora, e alla cui iniziativa si deve tutta la ricchezza di opere d'arte di cui il Fondaco fu ornato all'interno. Spero che queste considerazioni saranno *tenute* [cassato nel testo] fatte presenti da chi deve decidere».

5. Conclusione

In un momento come quello attuale caratterizzato da parole magiche derivate dall'economia (storia e cultura sono *giacimenti* che si coniugano con *patrimonio* e *valorizzazione*), non è forse inopportuno domandarsi cosa determina il valore di un edificio. Il valore di un edificio sta nel fatto di essere l'opera di un grande architetto? Sta nell'essere testimone di un momento della storia, cioè quello della sua costruzione? È un edificio di valore quello che appaga – in qualsiasi modo – un'esigenza estetica privata o collettiva, uno spazio in cui lo spettatore si riconosce? Per limitarci al primo interrogativo, una visione "autoriale" dell'architettura è certo un punto di vista legittimo che tuttavia ignora troppe altre componenti di una fabbrica. Come una partitura musicale, una sceneggiatura, un dipinto, una fotografia sono tutte opere che non si cristallizzano nel momento della loro realizzazione – o nel momento in cui il loro principale autore pone termine al proprio lavoro – ma assumono nuovi valori quando altri suoneranno quello spartito, reciteranno quel testo, guarderanno quell'opera, allo stesso modo, e a maggior ragione, un'architettura è ben lontana dal potersi dire conclusa quando il percorso che ne ha determinato la costruzione (le necessità materiali, sociali, economiche, le idee, e anche il progetto architettonico stesso) prende sostanza e materia e forma con calce e mattoni e pietre e ferro. Non può dirsi conclusa nemmeno quando le sue porte si aprono alle vite degli uomini che la abiteranno e la useranno. L'architettura è un'opera costantemente non finita, in perfezionamento, un'opera che si modifica nel tempo: lo spazio diventa luogo attraverso i cambiamenti materiali e culturali della società che lo usa e lo vive, ne determina funzioni e aspetto e perciò continuamente in esso si rispecchia.

Questa è la ricchezza straordinaria delle grandi architetture di ogni città: la capacità di rappresentare, senza appello, nella carne viva del tempo e nello spazio, la sintesi di un'intera società, in tutti i suoi aspetti pubblici e privati. Il Fondaco, edificio pubblico profondamente radicato nella storia di Venezia, anche oggi puntualmente risponde all'ultimo richiamo della Storia: edificio che riflette e riassume la città, insieme alla società che la plasma e la abita e alle istituzioni che la governano.

Note

1 L'apparato critico al testo è ridotto ai minimi e indispensabili riferimenti documentari e bibliografici. La letteratura sul Fondaco è ormai molto ricca. I principali contributi sugli aspetti trattati nel testo sono indicati e discussi nell'Appendice 2. Ringrazio alcuni amici e colleghi che mi hanno dato consigli e indicazioni e mi hanno aiutato a risolvere varie "emergenze" nel lavoro di ricerca: Francesca Bisutti, Adelmo Brogi, Agata Brusegan, Massimo Bulgarelli, Giovanna Curcio, Francesco Dal Co, Giovanni Maria Fara, Giuseppe De Riz, Vincenzo Fontana, Alessandro Fonti, Augusto Gentili, Elisabetta Lugato, Katia Martignago, Alessandro Moro, Paolo Nicoloso, Luciano Pezzolo, Alessandra Rizzi.

2 Per gli acquisti Simonsfeld 1887: n. 2; Lupprian 1978: 7: Simonsfeld ritiene sia sempre stato gestito dal Comune, Lupprian invece no.

3 Anche in questo caso ci sono eccezioni: per esempio Lanaro 1999: 91-122 ricorda che nel 1582 si permette ad alcune merci di passare da Verona (dove è istituito un Fondaco nel 1586) e da Chioggia invece che da Venezia.

4 Nonostante Marc'Antonio Michiel lo nomina come Jacopo Barberino Veneziano. Per i riferimenti bibliografici cfr. Appendice 2c.

5 Cit. in Concina 1997: 128.

6 Documento in Simonsfeld 1887: n. 62, 1319: acquistate «pro communi» case e proprietà di ca' Polani «conjunctas fontico Theutonicorum pro ampliando dictum fonticum».

7 Concina 1997: 133; cfr. Simonsfeld 1887: n. 220 acquisto edifici adiacenti ancora dai Polani.

8 Concina 1997: 134: la corticella ospita botteghe di privati aggregati al Fondaco.

9 Concina 1997: 134-135, descrizione edificio medievale in Sanudo 1496-1533 (1879-1903): la fabbrica trecentesca è già «palazzo ben adornato … tuto grazioso»; Sanudo scrive che nel 1505 bruciarono le «camere d'oro».

10 Simonsfeld 1887: n. 337, 7 gennaio 1424, decreto per ampliamento del Fondaco, di cui però non si conosce l'entità.

11 Voce «Telon», in Charles du Cange, et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, ed. con aggiornamenti e aggiunte, Niort, L. Favre, 1883-87 (1678), voll. 10, t. 8, col. 046c, ora in http://ducange.enc.sorbonne.fr/TELON#TELON-2. Ringrazio Alessandra Rizzi per l'aiuto nella traduzione.

12 Simonsfeld 1887: n. 87.

13 Concina 1997: 132, cfr. Simonsfeld 1887: n. 99, 1340: «Per medium dicte eorum possessionis fiat unus alter callis respondens per medium porte fontici».

14 Concina 1997: 132-133, cfr. Simonsfeld 1887: n. 100, 102, 1341.

15 Concina 1997: 160-161. Più in generale sulle relazioni tra area realtina e Fondaco Concina 1997: 129-135; Calabi 2013; Sapienza 2013.

16 Concina 1997: 139.

17 Roeck 2013: 29-53.

18 Cfr. da ultimo Molà 2011: 233.

19 Roeck 2013: 43.

20 Wirtz 2005: 9; Molà 2011: 232.

21 Thomas 1874.

22 Fonte principale per la distribuzione degli spazi è Thomas 1881. I costi stabiliti dopo il 1508 insieme ai nomi degli assegnatari delle camere del nuovo edificio sono in Simonsfeld 1887: n. 653 utilizzato anche in S. Backmann 2014: 59-89 dove si trova pure il calcolo del 1637 (65-66).

23 Backmann 2014: 83-87.

24 1472: fonte Paolo Morosini (cit. in Israel 2010: 108); per il Settecento: Molà 2011: 233. Occorrerebbe però distinguere tra volume degli affari e dazi riscossi. Per avere un'idea: alla metà del Trecento 250.000 ducati è una somma che rappresenta il bilancio ordinario dello Stato Pezzolo 1996: 703. Molti dati di carattere economico sugli scambi commerciali nel Fondaco si trovano anche in Priuli 1499-1512 (1938-41).

25 I documenti del Trecento a cui si fa riferimento sono, nell'ordine in Simonsfeld 1887, nn. 20, 94, 75, 98. Per le merci d'importazione cfr. Wirtz 2005: 6; Molà 2011: 162 e *passim* (panni da Fiandre e Inghilterra).

26 Simonsfeld 1887: n. 338, documento del 1424 in cui si stabiliscono i compensi per ciascun tipo di involto, diverso per peso ma anche per merce: pepe, cumino, sapone, fichi, uva passa, zucchero.

27 Thomas 1874, parte II, 217 sgg.; Pichi 2013.

28 Sanudo 1496-1533 (1879-1903): vol. 11, col. 720.

29 Le annotazioni di Sanudo e Priuli sono ampiamente impiegate in tutte le discussioni sulla ricostruzione del Fondaco. Per praticità ho preferito riportare direttamente le fonti per esteso. La descrizione della cerimonia di inaugurazione in Sanudo 1496-1533 (1879-1903), vol. 7, 01.08.1508, col. 602: «Fo cantà una messa, preparato in corte dil fontego di todeschi, fabrichato novamente; opera bellissima, nel qual si à speso fin qui da ducati ... [spazio bianco nel testo] milia. Et à la cura di la expeditione sier Alvise Sanudo, Provedador al Sal. Hor, cantato una solenne messa. Et introno dentro li Vicedomini a l'officio [Visdomini del Fontego], il nome di quali sarà qui sottoscripti, et li todeschi comenzono a intrar et ligar balle; e tutavia dentro si va compiando, et depenzendo di fuora via, tamen non li core fitto, si non al primo di marzo 1509 si comenzerà; et le botege di sotto fonno afitade, e si trarà di fitto di più à l'anno ducati ... [spazio bianco nel testo] Hor li Vicedomini, che comenzono, sonno sier Zuan Agustin Pizamano, *quondam* sier Fantin, sier Hironimo Malipiero, di sier Piero, et sier ... [spazio bianco nel testo]». Secondo la testimonianza di Priuli nell'autunno del 1509 il Fondaco era ancora in parte vuoto: Priuli 1499-1512 (1938-41), tomo 4, 1509, settembre, 315-316: giungono a Venezia folle di profughi dalla guerra in Terraferma «Et fu deputato per il Colegio ducale per alogiamento de questi meschini la chaxa del Marchese di Ferarra sopra il Chanale Grande, che hera uno grande alogiamento; *similiter* il fontego di Todeschi novamente fabricato, el quale hera vuodo, perchè anchora li Todeschi non heranno entrati in quello, et questo *ettiam* hera grande alogiamento da logare assai numero di persone; etiam lo spedal di poveri appresso il monastero di Santo Antonio et molti altri ospedali».

30 Priuli 1499-1512 (1938-41), tomo 2, 367: «Adì 27 dicto, a hore 7 di nocte, venendo il 28, principiò il focho grande nel Fontego di Todeschi, in la sophitta verso il ponte de San Zuane Grisostomo, et, per esser vechissimo et fabricha antiquissima et senza li debitti provedimenti, se bruxò tutto fino ale fondamente, che *nichil remansit*, et durò il focho fino al giorno seguente. Fu recuperato tuta la roba et le persone di marchadanti, che se hebe pochissimo damno; *tamen* despiazette ala citade questo incendio, et *maxime* in questo locho, et bisognerà spender deli danari per reffarlo, perchè hera neccessario». Notizia incendio in Sanudo 1496-1533 (1879-1903), vol. 6 col. 126.

31 Simonsfeld 1887: n. 628.

32 Sanudo 1496-1533 (1879-1903), vol. 6, col. 131, 6 febbraio, «lo voleno refar presto e belissimo e al dito Zorzi Spavento protho di la chiesa di San Marco. Et poi... commesso a sier Francesco Garzoni provveditor al Sal la cura... et dato principio a ruinar il fontego per fabrichar»; Priuli 1499-1512 (1938-41), 390, settembre/ottobre 1505 «bisognava trovar danari de fabricarllo, et non pochi, per farlo honorato et pomposso».

33 Calabi - Morachiello 1987: 298-299, figg. 115-116; Calabi 2013 e Sapienza 2013; Venezia in Fumo 2006.

34 Zucchi 1740. Irriconoscibile la corte del Fondaco nel dipinto in Pittura del Nord 1999: 352-353 come suggerisce Pichi 2013: 247.

35 Thomas 1881: 31; cfr. per il significato Concina 1997: 154.

36 Aresin 2014.

37 Cicognara Diedo Selva 1858, vol. 1, tavv. 85, 93, 94.

38 Concina 1997: 160.

39 Sansovino 1565, L. I, 49 «Il Fontico de' Tedeschi, nel qual si traficano le marcantie della Germania, et che si può dire una picciola Città nel corpo di questa nostra, dal quale ne trahe molto utile».

40 Morresi 2002: 318.

41 Fontana 1988: 64 n. 113 (cfr. didascalia fig. 61-62): a = 1/2 = (b-c) + (c-d) dove a= altezza del piano terra; b = altezza del primo piano; c = altezza del secondo; d = h altezza del terzo.

42 McAndrew 1995: 363-372; 369-370 «Le aperture sono esattamente la metà in altezza e in larghezza di quelli sottostanti. Se si tratta di una scelta calcolata questo è il solo caso dell'uso di una proporzione del genere nell'edificio»; Concina 1997: 166 nota 57: «Inaccettabile»; ibidem 156 e nota 28 cortile quadrato basato su modulo di passi 12 veneziani, ma con irregolarità costruttive; Oakes 2009: 480-482 indica Polifilo (Polifilo 1964: vol. I, 344, descrizione dell'anfiteatro) e Alberti (Alberti - Orlandi 1966: vol. II, 809, sull'abitazione dei cittadini) ma più dei passi indicati cfr. ibidem L. VII capp. VI, X, XIV e XV su loggiati sovrapposti di cui il primo ad archi su pilastri e i superiori architravati.

43 Oakes 2009 riesamina la questione fondamentale e ripropone con ordine tutti i documenti già noti: sono qui pubblicati interamente, i due fondamentali documenti del 10 giugno 1505 e del 19 giugno 1506 (495-496). Nel secondo, insieme alla scela del modello da realizzare, si stabilisce che «Ne si possi in esso fontego far alcuna cosa de marmoro, ne etiam lavoriero alcuno intagliado de straforo, over altro per alcun modo: ma dove lacadera, far se debbi de piera viva batuda de grosso et da ben si come sera bisogno».

44 Lo suggerisce anche Lionello Puppi (scheda in Giorgione 1994: 53-54); Concina 1997: 181.

45 Cfr. Maschio 1994; Perissa 2003; Hope 2009. Si tratta di un telero in Palazzo Ducale, poi andato distrutto; rimando all'Appendice 2, 4.

46 Nova 2008: 76-77: secondo Nova il divieto di modificare la facciata dipende dal fatto che si tratta di una facciata dipinta ma a mio parere si tratta di indicazioni di ordine materiale: che «la faza et rive da la banda davanti, non sia in parte alcuna alterada ne mossa immo sia facta et reducta secundo la forma de esso modello, tuta volta chel non se possi ussir più fuori in Canal Grando cum li scalini de le rive de quello e al presente la fondamenta».

47 Cit. in Concina 1997: 185-186.

48 Rimando per indicazioni sulle principali pezze d'appoggio alle note bibliografiche in Appendice 2, 4.

49 Schulz 2001; Pittura murale Veneto 1991: fig. 56 per la ricostruzione della posizione degli affreschi di Tiziano.

50 Concina 1997: 190-202. Rimando inoltre al saggio di Francesco Dal Co in questo volume.

51 Thomas 1881: 63; 78-79.

52 Sanudo 1496-1533 (1879-1903), vol 7, 5 aprile 1507 «Et è da saper, che al presente è messo il coverto al fontego nuovo, e in su la porta scrito di marmoro sculpido: *Ducatus Leonardi Lauredano, inclyti ducis, anno sexto*». Cicognara Diedo Selva 1858: tav. 94 riporta sulle torrette due iscrizioni uguali: PRINCIPATUS LEONARDI LAUREDANI INCLYTI DUCIS ANNO SEXTO.

53 Pittura murale Veneto 1991: sul Fondaco 42-43.

54 Thomas 1881: Milesio in Thomas 1881: 43. Giorgione potrebbe aver ricevuto l'incaricato anche grazie al telero eseguito in Palazzo Ducale (distrutto dall'incendio del 1574) nel 1507.

55 Mariuz 2004.

56 Scheda di Andrew John Martin in Pittura del Nord 1999: 364-365; Sansovino 1581 pone l'acquisto nel 1528 ma Hochmann 1992: 201-212 sposta la data con documenti; il disegno è in Tietze - Conrat 1979: 238, A 1332, e tav. CXCV/2.

57 Per entrambi Fontana 1996; Modesti 2008 per i riferimenti bibliografici precedenti ma il saggio non affronta questo tema.

58 Ericani 2001: a Feltre lavora anche Morto da Feltre, legato a Giorgione.

59 Nova 2008: 76-79 propone alcune indicazioni in questo senso per esempio a Vienna, Innsbruck, Ratisbona e Norimberga. Molto interessante il confronto con Palazzo Geremia in contrada Larga a Trento con facciata affrescata in onore di Massimiliano I probabilmente nel 1508.

60 Come sottolinea anche Nova 2008: 72-79 intitolando in modo ambiguo una parte del suo interessante saggio «il falso problema dell'"architetto" del Fondaco» poiché si tratterebbe di un'opera collegiale.

61 Oakes 2009: sono qui pubblicati interamente, il documento del 10 giugno 1505 con cui il Senato stabilisce che «siano obbligati tutti quelli del Collegio, per tutta la presente settimana venir a

questo Conseglio cum le sue opinion circa el modo de fabricar: acciò se possa continuar la fabrica cum diligentia, come serà giudicato expediente» (495) e quello del 19 giugno 1506 (495-496) che approva «el modello fabricado per uno de i suo, nominato Hyeronimo, homo intelligente et practico, per esser non manco de ornamento de questa cita et utele de la Signoria nostra, che comodo ad loro, si per la Nobel et ingeniosa compositione et constructione de quello».

62 McAndrew 1995: 356-378; Bergamo 2013.

63 Simonsfeld 1887: n. 628 p. 345; n. 634 p. 348.

64 Brunetti 1941: 62 Scarpagnino è pagato 50 ducati al mese a partire dall'agosto precedente.

65 Gerbino 1941: 128 nota che al pianterreno le volte esistenti erano in muratura massiccia con pesi enormi sui fianchi.

66 Oakes 2009: 492-493 e cfr. il saggio di Bruno Bushart in Pittura del Nord 1999: 161-169 sulla cappella sepolcrale dei Fugger ad Augusta, tradizionalmente attribuita allo stesso Girolamo.

67 Non mi sembra rilevante, in questo contesto, l'obiezione di Nova che Girolamo in quanto straniero non avrebbe avuto il permesso di lavorare in città, Nova 2008: 78.

68 Riassunto degli studi su questo tema in Oakes 2009.

69 Sulla presenza di Dürer a Venezia in questi mesi rimando all'Appendice 2c.

70 Per l'identificazione dei soggetti Martin in Rose Garlands 2006; Martin in San Bartolomeo 2013; Eser in San Bartolomeo 2013: 84 (sembra caduta l'ipotesi di Niero che il patriarca sia Antonio Surian, Niero 1974: 474-478).

71 Wirtz 2005; Eser 2013: 79.

72 Thomas 1881: 62; cfr. Simonsfeld 1887, P.te II.

73 Ciapponi 1961: 143; Fontana 2014. Su Giocondo: Fontana 1988, Pagliara 2001 e Giocondo 2014.

74 Questa l'ipotesi in Tafuri 1984: 50 n. 73. Cfr. Fontana 1988: 64-65.

75 Questa è l'ipotesi in Tafuri 1985: 59.

76 Fontana 2014.

77 Beltramini 2016: 29-42; cfr. Morresi 2002: 318-353.

78 Sul documento e sull'attribuzione Appendice 2, 3d. Sul panegirico Dazzi 1939-40: 873-874. Il passo sul fondaco è in BMV Cod. Lat. XIV, 246 (=4683) c. 297, vv. 186-187. (Lo stesso poema è anche in BMV Cod. Lat. XIV, 230 (=4736) qui il passo è a c. 21v.).

79 Nemmeno Barbarigo 1793 ricorda qualcosa di simile. Sanudo 1496-1533 (1879-1903), vol. 24, coll. 63-69: Gritti arriva a Venezia il 14 marzo alle ore 22, è accolto da molte barche, Procuratori e altri; la sera va a visitare il Serenissimo con Girolamo Giustinian Procuratore di San Marco; è stato fuori 17 mesi ha recuperato Brescia e Verona; erano con lui molti soldati «sicché tutta la piazza era soldati»; il 15, domenica mattina, venuto il principe in Collegio, Gritti giunge vestito di panno paonazzo «con gran comitiva». Il 16 marzo 1517, presenta la sua celebre relazione conclusiva del mandato di Provveditore Generale in campo, Concina 1983: 5-14.

80 Sanudo 1496-1533 (1879-1903), vol. 24 col. 61, 12 marzo 1517: «Fu stabilito che arrivando in questa terra il Teodoro Triulzio [Trivulzio], governatore generale nostro gli si faccia onore: li vada incontro il bucintoro con la signoria e sia fato cinque palischermi [sic.] come il solito e fatoli cena la prima sera e poi per il tempo che starà qui le spese ut in parte». Ibidem, col. 95, 19 marzo: resoconto delle allegrezze verso Trivulzio: «Disnar a Mestre; orazione di Nicolò da Ponte el dotor a Marghera»; descrive un viaggio in laguna che tocca diverse isole fino a che «si venne per Canal Grando con gran numero di barche e il bucintoro senza la carega del doge» come consueto, quando il doge è assente; arrivano alla Riva della Farina dove ci sono «tre piati» che però non bastano ad accogliere tutti; «fu confusion grande» perché il ponte di Rialto è malsicuro e non si può alzare; la sera cena, fattagli dalle Rason Vecchie, di pesce; Ibidem, col. 97, 20 marzo: il Trivulzio va «a riverire Principe e Signoria», accompagnato dal Gritti e si tengono discorsi sull'assetto militare e su Verona in cerchia ristretta ai vertici di governo. Sul ruolo del della Rovere a Venezia cfr. Concina 1983. Sull'incisione del British Museum e sul ruolo del Fondaco nei percorsi cerimoniali rimando all'Appendice 2, 3c.

81 Su Gritti e Giocondo cfr. Lenci 1980-81, Olivieri 1980; Concina 2001.

82 Sanudo 1496-1533 (1879-1903) cit. in Fontana 1988: 73 «li fu fato un gran rebufo, avìa mal fato».

83 Calabi - Morachiello 1987.

84 Dürer arriva a Venezia alla fine del 1505, la sua prima lettera da Venezia è del 06.01.1506; la sua partenza poco dopo il gennaio del 1507: Fara 2007.

85 Per esempio in Barbon 2010: 111 «L'Ente [Poste] eseguì i lavori di ristrutturazione e consolidamento con molto tatto e molta professionalità in particolare gli interventi del 1939». Rispetto ai mutamenti dell'Ottocento Romanelli 1977: 211 ricorda il Fondaco solo in relazione all'ampliamento di campo San Bartolomeo (1845)

86 Dazzi 1941: 40-41 impreciso su nuovi uffici insediati: i francesi lo chiamano «fondaco nuovo» e insediano la Dogana di Terra. Fagi 1937: 744: l'Austria trasforma il palazzo in caserma; alla fine dell'Ottocento ospita Intendenza di Finanza e Ufficio delle Imposte; parti redditizie del piano terra (credo intenda le botteghe) sono cedute a privati; ivi 745 installate Posta Centrale e Direzione Provinciale delle Poste; Pession in Fondaco 1941 afferma che gli uffici postali hanno sede nel fondaco dal 1870. Gallo 1942 scrive che gli Uffici postali, prima che al Fondaco, si trovavano in palazzo Grimani a San Luca e poi in palazzo Giustinian a San Salvador.

87 Probabilmente un'eredità dell'Impero dove Poste e Finanze sono quasi sempre affiancate Di Giorgio 1996: 31.

88 Torrette abbattute nel 1836: cfr. Fagi 1937: 745; Gerbino 1941: 104; secondo Forlati 1940: 282, demolite 1839. Rivista di Venezia 1931, abbattute 1835. Sono comunque ancora disegnate in Canal Grande 1828. Sulle due iscrizioni celebrative del doge Loredan (Temanza 1778: 90; Cicognara Diedo Selva 1858 tav. 94). Dazzi 1941: 40: «Si crede che una delle lapidi delle torrette, salvata, sia quella infissa nel cortile al posto dove era la torre del pozzo». Gerbino 1941: 104 sostiene che i camini furono demoliti, in realtà vennero sostituiti e ridotti in numero e dimensioni.

89 Sulle condizioni degli affreschi rimando all'Appendice 2, 4; Mariuz 2004: 299-324.

90 Cfr. Appendice 2, 3f in cui riporto gli interventi documentati da Antonini nel suo studio storico per Edizione.

91 Dazzi 1941: 41, potrebbe essere una fotografia precedente il 1870 finora non rintracciata.

92 Ante 1907: costruito lucernario in ferro e vetri (s.d. in Gerbino 1941: 105); Antonini: 18: 1898 costruito il lucernario. In Rivista di Venezia 1931 (ringrazio Giuseppe De Riz per questa segnalazione) sono indicati i danni che il lucernario avrebbe provocato alla struttura muraria complessiva.

93 Marciana 1905; Berchet 1909-10; Zorzi 1987. La stessa sorte – pur con motivazioni molto diverse – avrà nel 1951 il cortile del settecentesco palazzo Grassi: Romanelli - Pavanello 1986: 112.

94 Cit. in Zorzi 1987: 398.

95 Dei diversi progetti approntati tra il 1908 e il 1938 tratta dettagliatamente Gerbino 1941: 104-110. Rivista di Venezia 1931 rivela che si ipotizza anche di ricostruire le torrette abbattute nell'Ottocento cfr. Appendice 2, 3f.

96 Sulla complessa riorganizzazione del Ministero negli anni del regime ottima sintesi in: http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/profili-istituzionali/MIDL00039D/. Nel 1906 il Ministero comprende tre Direzioni Generali: Poste, Servizi Elettrici e Vaglia e Risparmi; nel 1907 si aggiunge quella dei Servizi telefonici. Il Ministero delle Comunicazioni (istituito con r.d.l. 30 aprile 1924 n. 596) dall'anno successivo (r.d.l. 23 aprile 1925 n. 520 e legge del 6 dicembre 1928 n. 2911) ha alle proprie dipendenze l'Azienda autonoma delle Poste e dei Telegrafi e l'Azienda autonoma per i servizi telefonici (poi istituita con r.d.l. 14 giugno 1925, n. 884, convertito nella legge 18 marzo 1926, n. 562).

97 Gerbino 1941, tavola fuori testo, grafico dell'«Andamento della costruzione in base agli importi mensili dei lavori eseguiti».

98 Come per il Fondaco, i primi progetti per il nuovo edificio viaggiatori della stazione risalgono al 1908. Rimando ai saggi coordinati da Guido Zucconi in Grande Venezia 2002; sul gruppo degli Urbanisti Veneziani Fontana 2010.

99 Casciato 2004; Dal Co - Mulazzani 2004.

100 Nicoloso 1999: 153-160; Nicoloso 2008.

101 BMV, Ms. It Cl. XI 468 (=12688) e cfr. Appendice 1. Dazzi 1941.

102 Lucchi 2008; cfr. Dazzi 2003; Zavatti 2001.

103 Ravà 1936; Fagi 1937 illustra invece i lavori compiuti al Fondaco entro quella data.

104 Fontana 2010 ricorda che già dopo il terremoto di Messina anche Duilio e Giuseppe Torres, due tra i più attivi architetti veneziani del tempo, avevano brevettato una struttura monolitica di cemento armato.

105 Gerbino 1941: 110.

106 Gerbino 1941: 111.

107 Gerbino 1941: 129.

108 Gerbino 1941: 112.

109 Gerbino 1941: 110-111. Temanza 1778: 90 scriveva «maestose sono le scale, e di dolce salita».

110 Gerbino 1941: 111, 127-128.

111 Gerbino 1941: 118, cfr. De Kunert 1933: 72-73.

112 Gerbino 1941: 118-119; gli ultimi resti degli affreschi saranno rimossi dall'edificio nel 1966, cfr. Valcanover 1967 (1968); Valcanover in Giorgione a Venezia 1978: 137, 142.

113 Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Ms. It Cl. XI 468 (=12688), fasc. 1, minuta di lettera del 18.05.1937, cc. 1-7, «Ravà mi ha mostrato stamattina ogni particolare del grande restauro che, auspice il mio grande Saracista, si compie al fontego dei tedeschi e mi propone i punti insoluti».

114 Marciana 1906: 75.

115 Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Ms. It Cl. XI 468 (=12688), fasc. 1, minuta di lettera del 18.05.1937, c. 2

116 Ibidem, c. 2

117 Dazzi 1941: 47

118 Ms. It Cl. XI 468 (=12688), fasc. 1, minuta di lettera del 18.05.1937, c. 5.

119 Dazzi 1941: 45.

120 McAndrew 1995: 365 il pozzo al centro è «un cambiamento tipico dello pseudo-classicismo ufficiale di Mussolini». Dazzi 1941: 47 «L'antica vera da pozzo sorride venezianamente dal centro del cortile»; Ojetti sul «Corriere della Sera» del 21 novembre 1939: «Il più elegante e pratico palazzo delle poste in Italia» (cit. in Forlati 1940: 285-286); ibidem, Forlati parla di «forme assai semplici e cautamente moderne in modo da non ingenerare equivoci».

121 Ben illustrati in Poste Italiane 1996. Mazzoni lavora anche al progetto per il nuovo edificio viaggiatori della Stazione ferroviaria di Venezia tra il 1932 e il 1935. Dal Co - Mulazzani 2004: 244-245 Mazzoni, protetto da Ciano, produce edifici «moderni, efficienti e rappresentativi»; egli è attivo in questo senso almeno dal 1925.

122 Mostra Restauro 1938: 8-9 la Soprintendenza del Veneto presenta per la città di Venezia il restauro della Chiesa di San Giobbe («eliminazione di soprapposizioni [sic.] di epoche tarde») della Ca' d'Oro, della chiesa della Madonna dell'Orto. Ringrazio Paolo Nicoloso per queste notazioni.

123 Dazzi 1939-40.

124 Dazzi 1939-40: 891-892 «Perché dev'esser proprio Girolamo tedesco? E perché non un altro qualsiasi proto o geometra? […] perché quel vecchio dall'"energico magro profilo" non sarebbe lo stesso fra Giocondo?». Bertelli 2014: 105-106 segnala un presunto, rarissimo ritratto di Fra' Giocondo come parte del ciclo disperso della Scuola del Rosario in Santi Filippo e Giacomo (demolita).

125 Lettera in Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Ms. It Cl. XI468 (=12688) del 28.03.1941/XIX fasc. 1 c. 58.

Appendice 1.
Attorno a un libro. Il Fondaco nostro di Manlio Torquato Dazzi (1941)

Le carte personali di Manlio Dazzi sono conservate alla Biblioteca Nazionale Marciana (Ms. It. Cl. XI, da 437 a 498) e contengono un ricco epistolario oltre alla documentazione su vari aspetti della sua attività. Manlio Torquato Dazzi (Parma 1881-Padova 1968) fu, tra l'altro, bibliotecario alla Malatestiana, poi alla Querini Stampalia di Venezia e docente di estetica alla facoltà di architettura sempre a Venezia. Per la sua biografia rimando a Leandro Angeletti, voce *Manlio Dazzi* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, 1987 che però non segnala le carte in BMV, versate nel 1969. Il profilo più completo è in Lucchi 2008, mentre Dazzi 2003 presenta una biografia più attenta alle vicende personali a partire dagli anni Quaranta.
Il Ms. It Cl. XI 468 (=12688) «Studi su Frà Giocondo», è parte del suo archivio personale e contiene cinque fascicoli relativi alla pubblicazione del saggio sull'architetto del fondaco (Dazzi 1939-40) e soprattutto materiali di lavoro per la monografia Fondaco 1941. I documenti coprono gli anni dal 1937 al 1940 e contengono brogliacci di studio e versioni preparatorie dei testi insieme a un ricco patrimonio fotografico (Ms. It Cl. XI 468 (=12688), fasc. 6) che comprende diverse immagini non pubblicate in Fondaco 1941 e che in gran parte sono pubblicate in questo volume. L'archivio contiene anche la corrispondenza personale di Dazzi: alcuni biglietti e lettere scambiate con Maria Saracista Ms. It Cl. XI 497 (=12717) e con l'editore Zanetti Ms. It Cl. XI 496 (=12716); particolarmente ricco il carteggio con Aldo Camerino tra il 1934 e il 1949, Ms. It Cl. XI 498 (=12718). Dei suggerimenti di Dazzi rispetto alle soluzioni architettoniche si è detto nel testo. Un approfondimento meriterebbero le vicende parallele nella Venezia di quel periodo. Per esempio, nel 1937, Ravà invia a Dazzi informazioni sulla struttura del ponte degli Scalzi Ms. It Cl. XI 497 (=12717), n. 18, 12 giugno 1937. Una volta stabilita con esattezza la data della copertura della corte del fondaco, la si dovrebbe confrontare con l'intervento simile alla corte della Zecca realizzato entro il 1905 dall'Ufficio del Genio Civile (Zorzi 1987: 397-401; l'opera sarebbe dovuta iniziare nel 1902 ma il crollo del campanile di San Marco impose di posticipare i lavori; per la storia ottocentesca dell'edificio rimane un riferimento il saggio di Berchet 1909-10).

Diverse lettere tra Dazzi e il Grande Ufficiale comm. Vito Saracista, allora Direttore Generale delle Poste - Ministero delle Comunicazioni, indicano chiaramente che l'operazione di restauro del fondaco tra il 1937 e il 1939 fu attentamente seguita dal Ministero a Roma nonostante l'incarico del progetto fosse stato assegnato all'Ufficio Tecnico Erariale di Venezia, e che i lavori furono strettamente legati alle circostanze politiche del tempo.
Nella monografia del 1941 non mancano informazioni dirette sul ruolo di Vito Saracista e dell'apparato ministeriale in questa operazione: «Il Grand'Uff. Vito Saracista, l'appassionato patrono del restauro, fornì le direttive specifiche relative ai servizi perché di queste si tenesse conto nella progettazione e nell'esecuzione delle opere e impianti; seguì poi controllò il corso dei lavori con amore e competenza» (Dazzi 1941: 42). Dazzi scrive che il progetto e le soluzioni vennero messe a punto con «un fervore di pareri, di collaborazione, d'interventi, d'opere, quale non s'era più veduto dal 1508» (ibid. p. 41) grazie all'opera congiunta del Ministero delle Comunicazioni - Direzione Centrale dei Servizi, del Ministero dell'Educazione Nazionale, della Sovrintendenza ai monumenti (con il consiglio del Proto di San Marco) e naturalmente dell'Ufficio Tecnico Erariale di Venezia. In particolare Dazzi individua in «Giuseppe Pession, Vito Saracista, Luigi Marangoni, Ferdinado Forlati, in stretta collaborazione con il direttore dei lavori ingegner Guido Gerbino e l'esecutore principale ingegner Gino Vittorio Ravà […] i nomi legati a questo fervore degnissimo…» (ibid.). Resta infine oscuro il rimando al sostegno di un uomo che tutto ha avviato, probabilmente colui al quale si deve la svolta dei lavori tra il 1937 e il 1938 (Dazzi 1941: 41 scrive che i lavori iniziati per adattare l'edificio alle esigenze delle Poste avrebbero potuto «essere l'estrema jattura dello storico e artistico monumento. Ma l'intelligenza e la comprensione d'arte di un uomo, rispondendo ai voti cittadini, associò alla sistemazione il restauro»).

Dalla corrispondenza si ricavano anche le vicende legate alla pubblicazione del volume. Almeno dal 1937 in poi Dazzi prende sempre più spazio, se non nel cantiere almeno nella preparazione della monografia che quindi va considerata una vera e propria celebrazione pubblica della forza e dell'efficienza del regime.
Il 14.06.1939 Dazzi riceve l'incarico di scrivere il primo capitolo della monografia sui restauri del fondaco Ms. It Cl. XI 468 (=12688), fasc. 1, c. 15-17. In questa occasione gli sono trasmessi diversi materiali, tra cui «17 fascicoli: appunti e traduzioni vari relativi alle ricerche storiche per la monografia del Fontego», numerose fotografie e riproduzioni di immagini storiche (Zanetti e Marieschi; «n. 1 fotografia: il cortile del palazzo durante la dominazione austriaca di Venezia»).
Il volume era già stato programmato in precedenza e probabilmente affidato alla cura dell'ingegnere capo Gerbino il quale aveva redatto una memoria storica dettagliata che, nonostante abbia un'impostazione più attenta agli aspetti commerciali dell'istituzione, riecheggia ampiamente nelle pagine del libro del 1941. Si veda per esempio: Ms. It Cl. XI 468 (=12688), fasc. 3/c, «Ufficio Tecnico Erariale Venezia, Il Fontego dei tedeschi, Monografia, Capitolo I, 01.07.1939, ing. Capo Erariale Gerbino» fascicolo dattiloscritto, rilegato, con indice e numerazione autonoma, cc. 1-36. L'indice è organizzato come segue: «Origini; le prime relazioni commerciali; gli albori della vita mercantile del fondaco; l'incendio del 1505; affreschi e pitture; la vita nel fondaco; la funzione mercantile; funzionari e impiegati del fondaco; il "capitolare"; la cittadinanza veneta ai tedeschi; Venezia e Norimberga; il fontego esempio di mercatura; i due ultimi secoli di vita». Purtroppo risultano mancanti le Appendici segnalate nell'indice consistenti in una tavola cronologica e documenti.
Gerbino accusa ricevuta delle bozze del primo capitolo, che include la parte storica e la documentazione fotografica della monografia, il 13.10.1939 (fasc. 1 c. 18). A questa data il libro è in due parti: la prima storica di Dazzi, la seconda tecnica di Gerbino; il 26.12.1939 Brunetti manda la propria parte a Dazzi con preghiera di leggerla (fasc. 1 c. 21); il 19.01.1940 Gerbino manda a Dazzi «la fotografia di uno studio fatto per la sistemazione del salone vaglia al primo piano» (fasc. 1 c. 22) e il 02.02.1940 manda la seconda versione della sua parte di testo, piuttosto seccamente, da inviare per preventivo all'editore (che è, come sarà, Zanetti): il testo è accompagnato da «58 fotografie e N. 4 promemoria dei disegni da pubblicare» fasc. 1 c. 23); la terza versione della parte di Gerbino arriva a Dazzi il 30.03.1940, con 4 disegni e 37 fotografie una delle quali sarebbe veramente importante individuare quella: «Del cortile all'epoca del 1837 perché eventualmente venga inserita nella parte storica non potendo trovare un riferimento nella parte tecnica» (fasc. 1 c. 24). Il ruolo di Gerbino si fa sempre più debole, e nel novembre di quell'anno (1940), quando restituisce le bozze corrette è già stato trasferito a Torino.

Il 03.04.1940 Dazzi scrive una lettera di accompagnamento del materiale per la monografia a Saracista (fasc. 1 c. 28; il plico con i materiali è consegnato a Saracista da Ravà, che sembra quindi anch'egli legato a Saracista: lettera del 14.04.1940 fasc. 1 c. 32). Dazzi qui suggerisce come titolo «l'espressione giuridicamente perfetta che si trova costantemente nelle deliberazioni del Senato», chiede di non accentrare la pubblicazione a Roma ma di lasciarla a Venezia (per non impoverire le stamperie cittadine, e a Zanetti). I materiali non sono del tutto perfezionati e avvisa che si riserva di modificare la parte relativa all'architetto della fabbrica perché sta conducendo «ricerche nuove, che mi permettono già di vedere una conclusione diversa da quella accettata dagli studi tedeschi e che rivendica agli italiani l'opera, riproponendo motivatamente il nome del nostro grande Fra' Giovanni Giocondo almeno come ispiratore»; chiede quindi di lasciare in sospeso la pubblicazione «indugio che vorrei breve».
La sospensione di cui parla Dazzi si protrae almeno fino alla fine del 1940 ed effettivamente nell'impaginato del volume pubblicato la parte sull'architetto si trova in una serie di note evidentemente aggiunte al testo originale.

Gerbino che adesso è a Torino (trasferito d'ufficio, mi sembra) restituendo altre bozze corrette nel novembre del 1940 (29.11.1940, fasc. 1 c. 49) segnala una serie di tagli alla parte tecnica del volume (più estesamente in una lettera a Dazzi e Saracista qui in fasc. 3 cc. 55-58) che riguardano la ridotta importanza delle immagini relative alla parte tecnica del libro, così come la sua minore importanza nell'equilibrio generale dell'opera: «Ora qualora si pensi che non pochi tecnici si interesseranno certamente di questa parte della monografia (che rappresenta un contributo agli studi e ai lavori in corso per il risanamento edilizio di Venezia) appare chiaro che si viene a mancare in parte allo scopo di illustrare un'opera tecnica quando se ne renda insufficiente la documentazione illustrativa che di norma è la più convincente». Conclude chiedendo che a proposito dell'iscrizione sia omessa «dettata da Manlio Dazzi» poiché è stata stesa da lui stesso con l'aiuto di Dazzi e del professor Valeri. Si tratta dell'iscrizione riportata nella monografia a p. 137 che viene apposta nel cortile di fronte alla lapide celebrativa della ricostruzione 1505 e del doge Loredan:

VICT. EM. REGE AC IMPERATORE
MUSSOLINI DUCE ANNO XVII
AEDES INSTAURATA

Le obiezioni di Gerbino sono bruscamente contestate direttamente da Saracista (lettera del 9.12.1940, fasc. 1 c. 52): le illustrazioni non sono ridotte, quelle mancanti lo sono perché escluse dalla tipografia per problemi di riproducibilità; le sue osservazioni sul formato delle immagini, sull'ordine delle parti e sul numero di pagine, non andavano esposte a Dazzi «che con tanto amore e competenza sta curando la pubblicazione, sì bene alla Direzione Generale che ha regolato il piano della monografia».
Saracista sta prendendo le parti di Dazzi il quale aveva trasmesso a Saracista le lamentele del povero Gerbino (fasc. 1 cc. 77-79 lettera dattiloscritta di Dazzi): Gerbino, scrive Dazzi, «mi ha sempre ostacolato ogni libertà» nonostante l'incarico di approntare il volume gli sia arrivato dalla Direzione Generale, includendo – e va bene – anche la sua relazione tecnica. Gli interventi dei professori Lorenzetti e Brunetti, che erano già stati contattati prima di lui, non sono una sua scelta e forse in parte hanno determinato la maggiore importanza della parte storica rispetto a quella tecnica, benché, contrariamente a quanto sostiene Gerbino, la parte tecnica è quasi altrettanto "pesante" quanto la parte storica (escludendo naturalmente le sue 35 pagine di prefazione che, a suo dire, sono in gran parte dedicate all'iconografia). Dazzi prosegue facendo notare come si sia anzi fatto da parte pubblicando altrove le sue note sull'architetto del fondaco che «l'Ecc. Ugo Ojetti ha recentemente appoggiato… scrivendo "l'apparizione, al buon punto, di Fra' Giocondo è molto plausibile"».
La questione delle immagini è pure ampiamente discussa (Gerbino lamenta anche che la pianta del piano terra avrebbe dovuto essere pubblicata su una tavola a parte, ripiegata in 4 e Dazzi risponde che si tratta di un errore della calcografia, ma che è comunque leggibile anche su una sola pagina) e Dazzi pretende di dimostrare che non sono state cassate ma spostate in altre parti della monografia invece che all'interno della relazione tecnica poiché, per esempio, «il Salone Vaglia e della cassa provinciale spoglie degli adattamenti ai servizi, nel loro puro valore architettonico ... le richiamava altrove». Infine l'iscrizione: Gerbino ne rivendica la paternità ma Dazzi assicura di aver apposto le sue correzioni «per ragioni epigrafiche e stilistiche» proprio in presenza di Gerbino, sul tavolo del suo ufficio; in ogni caso, siccome in bozze aveva visto indicato come autore il professor Valeri ha inserito quel nome, ma sono quisquilie di cui né lui né Valeri si curano «Sicchè approvo toto corde la cancellazione del mio nome».

Nella lettera a Saracista del 28.03.1941/XIX (fasc. 1 c. 58) Dazzi spiega i dubbi e la sua posizione rispetto al sospetto che la monografia sarebbe stata bloccata «per l'inopportunità attuale di contestare alla Germania la paternità di un monumento. «Mi permetto di far notare che né il volume è rivolto a questo né v'è niente di nuovo in questo perché è la stessa critica tedesca per bocca dell'unico studioso del fondaco il Simonsfeld a riconoscere fin dal secolo scorso sua sponte che il fondaco *non è opera* [cassato nel testo] eretto da Venezia per i mercanti tedeschi è opera italiana, anche avendo vinto un ignoto Girolamo Tedesco. Quale progetto, si domanda Simonsfeld avrà poi eseguito il costruttore Giorgio Spavento, l'antagonista di Girolamo nel concorso, con l'aiuto di Scarpagnino? È la critica tedesca ad ora (sic) abbandonata la tesi ieronimiana persino per il cortile della casa Fugger e per la cappella Fugger in Sant'Anna ad Augsburg. Un Girolamo Tedesco nella storia dell'arte tedesca non esiste. Quindi tutto è pacifico. Il Girolamo Tedesco *homo intelligente e pratico*, vincitore del concorso è quasi certamente autore della distribuzione dei locali. Poi il Senato in un edificio governativo veneto agisce con propri architetti e propri criteri. La novità è nel riaffacciare l'influenza *la tesi di paternità/giocondiana* [cassato nel testo] di Fra' Giocondo sulla costruzione. Ma tutto questo nel volume è riassunto in quaranta righe e l'iconografia anzi il porto d'onore è fatto proprio all'iconografia *dureriana/ieromíniana* [cassato nel testo] di Girolamo Todesco (il ritratto nel dipinto e nel disegno del Durero, cappella Fugger, il facsimile della deliberazione del Senato che sceglie il progetto del tedesco». Il problema, almeno nella testa di Dazzi, raggiunge le proporzioni della polemica sulla contesa origine di Cristoforo Colombo, e fuori testo, a margine, prova ad abbozzare qualche analogia in questo senso.

Appendice 2.
Indicazioni bibliografiche per temi e storia degli studi

Le principali voci bibliografiche relative alle vicende storiche e artistiche del Fondaco hanno ormai raggiunto la consistenza di una piccola biblioteca. Le note che seguono, dunque, non pretendono di essere esaustive ma presentano una sintesi sui principali aspetti e problemi messi in evidenza dagli studi con attenzione ai contributi più recenti. La bibliografia è organizzata in quattro principali sezioni: documenti pubblicati; storia sociale ed economica; storia dell'edificio e della sua architettura; affreschi della seconda ricostruzione (1505). Naturalmente particolare attenzione è data alla sezione architettura.
Le voci tematiche sono organizzate come segue:

1. I documenti
2. Il Fondaco e la sua comunità
   2a. Storia, economia e commercio
   2b. La comunità dei tedeschi a Venezia e al Fondaco
   2c. Mercanti e artisti
3. L'architettura e il suo contesto
   3a. Fondaci veneziani e del Mediterraneo
   3b. L'architettura del Fondaco dei Tedeschi
   3c. Relazioni con la città
   3d. Sull'architetto della Seconda ricostruzione (1505-08)
   3e. Uso degli spazi
   3f. La ricostruzione del Novecento
4. Gli affreschi di Giorgione e Tiziano

1. I documenti

La più importante raccolta documentaria sulla storia e sulle attività del Fondaco è quella ottocentesca di Simonsfeld 1887 (contiene oltre ottocento documenti sul Fondaco e sulla comunità tedesca a Venezia tra Medioevo e la metà del XVII secolo inclusi tutti i documenti ufficiali relativi alla ricostruzione del 1505), seguita dal Capitolare pubblicato da Thomas 1874 e, dello stesso autore, dalla descrizione del Fondaco di Giovan Battista Milesio stesa per il padre Coronelli nel 1715 che ne ricostruisce anche la storia (Thomas 1881). Altri importanti documenti relativamente all'età medievale sono in Lanfranchi 1955.
Le cronache veneziane sono ricche di riferimenti al Fondaco (diverse sono ricordate in Concina 1997). Per l'età moderna, e soprattutto per la ricostruzione dopo l'incendio del 1505, sono fondamentali i *Diarii* di Sanudo 1496-1533 (1879-1903) che coprono gli anni dal 1496-1533; e quelli di Priuli 1912-41 (1499-1512).
Su queste fonti (integrate negli ultimi decenni dagli studi documentari sulla comunità tedesca in Venezia, cfr. infra) si basano tutti gli studi sul Fondaco. Va notato che attualmente molti documenti non sono più consultabili in originale, per esempio l'archivio dei Provveditori al Sal risulta in parte disperso rispetto al 1885 (ASVe, inventario 1980). Roeck 2013: 31 scrive che nel 1936 Goetz Freiherr von Poelnitz (1906-67), al quale si deve uno studio di riferimento sui Fugger (e che fu tra l'altro direttore dell'archivio Fugger di Augsburg), nel contesto delle sue ricerche portò con sé in Germania una serie di documenti che andarono poi dispersi nella Seconda Guerra.

2. Il Fondaco e la sua comunità (commercio, comunità, cultura)

2a. Storia, economia e commercio

La storia del commercio al Fondaco è generalmente trattata secondo uno schema consolidato: ruolo del commercio germanico nell'economia dello Stato veneziano; notizie sul funzionamento della struttura commerciale nel Medioevo; fatturato e giro d'affari; organizzazione della comunità e degli spazi; tipologie delle merci trattate. Non mancano mai in questo contesto informazioni sull'edificio medievale e sulle differenze del sistema dopo la ricostruzione del 1505. Tutti fanno ampio uso delle sillogi documentarie citate in precedenza.
Una panoramica ampia sugli aspetti politici, economici e culturali delle relazioni tra Venezia e l'Impero è in Venezia Germania 1986. Da Luzzato 1961: 237-250 si ricava il quadro della grave situazione economica veneziana tra Quattrocento e Cinquecento (dovuta anche alle spese militari nei conflitti di quegli anni), elemento necessario a capire come le vicende del Fondaco abbiano una valenza centrale per la Repubblica (sul Fondaco pp. 254-255; sul sistema dei dazi pp. 113-116). Sui più importanti problemi della politica veneziana del tempo, oltre ai classici studi di Lane 1978 rimando a Gritti 1984, Concina 1983. Il saggio di Ferrara 1999 (2000) chiarisce molto bene le problematiche politiche del dogado di Leonardo Loredan.
Per gli aspetti economici del Fondaco i principali riferimenti (in lingua italiana) sono gli studi di von Stromer 1978, Lupprian 1978 e Rösch 1986 (che già aveva affrontato più globalmente le relazioni storiche tra Venezia e l'impero Rösch 1985). Tra le discussioni più recenti si possono consultare Israel 2010: 107-116 utile per il confronto con altre simili istituzioni europee e come sintesi sugli aspetti economici e sociali. Ricco di informazioni Molà 2011: 234 per esempio, riporta dati interessanti sul valore dei traffici.
Vanno almeno ricordati altri importanti contributi, come quelli di Reinhold C. Müller sul ruolo economico delle comunità e delle presenze straniere a Venezia, nonché sul contributo dato dai mercanti (in particolare nel periodo Medievale) ai processi di trasformazione delle istituzioni e della cultura. Si veda anche *Commercio e cultura mercantile*, a cura di Franco Franceschi, Richard A. Goldthwaite, Reinhold C. Müller, Treviso - Fondazione Cassamarca, Costabissara - Colla 2007.
Il monumentale volume di Philippe Braunstein (Braunstein 2016) è il prodotto di una lunga serie di studi nei quali l'autore ha trattato non solo delle relazioni commerciali tra Venezia e l'area germanica in età medievale (cfr. Braunstein 1964) ma più in generale di tutte le componenti che influenzano le relazioni tra varie realtà nazionali e cittadine e gli stranieri. Sono qui esaminati, con l'ausilio di una ricchssima documentazione, tutti gli aspetti economici, giuridici e culturali legati alla comunità tedesca veneziana, fino alla storia dei suoi principali esponenti. In questo panorama non mancano parti dedicate anche alla fabbrica del Fondaco. Tuttavia non ho potuto tenere conto di questo contributo, uscito mentre la redazione di questo testo era già conclusa.
I Visdomini del Fondaco amministrano e sorvegliano tutte le attività commerciali insieme al Fonticario e agli scrivani; le contrattazioni sono gestite da apposite figure, i messeti o sanseri, sottoposti all'autorità dei Consoli dei Mercanti e, prima, dei Cinque Savi alla Mercanzia (l'archivio dei Visdomini, secondo le indicazioni di Da Mosto, *L'archivio di Stato di Venezia*, 1937, si trova all'interno di quello di questa magistratura).

2b. La comunità dei Tedeschi a Venezia e al Fondaco

Gli studi sulla presenza tedesca a Venezia e in particolare nel Fondaco sono numerosi, anche grazie all'attività del Centro Tedesco di Studi Veneziani presso il quale sono state condotte e pubblicate molte ricerche. Tra i contributi più importanti Wirtz 2005; Bergdolt 2011 tratta il tema in una panoramica di lunghissimo periodo e Pfotenhauer 2016 presenta in particolare il ruolo del gruppo di mercanti di Norimberga sia dal punto di vista economico sia sociale e artistico. Di questo aspetto ha discusso anche Mattew in Pittura del Nord 1999. Molà 2011: 236-237 sulla comunità dei tedeschi anche al di fuori del Fondaco; Wirtz 2005: 10-11 calcola che al Fondaco risiedano stabilmente circa 100-120 persone.
Simonsfeld 1887 contiene anche un repertorio delle iscrizioni sepolcrali dei tedeschi in città. I testamenti dei membri della comunità sono una fonte importantissima per ricerche di carattere sociale, economico e culturale: sono stati esaminati negli studi di Hollberg 2005 e di Wirtz 2005, un contributo che presenta anche gli aspetti amministrativi (le procedure di ingresso delle merci) e di vita quotidiana oltre a riferimenti alle ditte commerciali, alle famiglie e ad alcuni soggetti importanti della comunità tedesca (von Melem, Rink, Rauchfass, Hirshvogel e Musauer).
Il recente volume Bartolomeo 2013 contiene diversi importanti contributi sulla comunità tedesca non solo in rapporto alla chiesa di San Bartolomeo. Per le componenti religiose si rimanda in particolare ai saggi di Cassese sui Luterani e il Fondaco, e di Pichi 2013 per le confraternite dei lavoranti al Fondaco. Sulla Confraternita del Rosario restano un riferimento gli studi di Niero 1974 (cfr. anche sezione 2c).

2c. Mercanti e artisti

È bene ricordare che attorno ai principali esponenti della mercatura tedesca si muovono figure di grande rilevanza della cultura e dell'arte. Troppo ampio rispetto a questa nota sarebbe riportare qui tutti gli episodi di committenza legati alla comunità tedesca: in San Bartolomeo 2013 ne sono esaminati diversi. In questo contesto rimane un punto di riferimento il volume Pittura del Nord 1999 e, in particolare, i saggi di Mattew, Goffen e Koreny (Louisa Chevalier Mattew, *Esperienze veneziane di artisti nordici*, pp. 60-69; Rona Goffen, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, pp. 114-131; Fritz Koreny, *Venezia e Dürer*, pp. 240-249) ma altri numerosi studi, in anni recenti, possono contribuire a chiarire i rapporti tra mercanti e artisti (cfr. sezione 2b). Della committenza artistica dei mercanti a Venezia si occupa anche Hochmann 1992 (ma non di quelli del Fondaco).
Gli artisti più direttamente legati alla comunità tedesca del Fondaco sono probabilmente Jacopo de' Barbari e Albrecht Dürer. Ma non mancano relazioni e commissioni dei mercanti tedeschi ai pittori veneziani, un tema che si dovrebbe sviluppare autonomamente così come quello dell'ambiente legato alla stampa, soprattutto nel Quattrocento e dell'incisione nel secolo seguente.
Su Jacopo de' Barbari si è recentemente acceso l'interesse degli studi anche al di fuori della grande veduta di Venezia (sulla quale vale però la pena di ricordare almeno *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia, Arsenale, 1999). Ferrari 2006 ha riproposto un'ipotesi ottocentesca che tuttavia apre nuove possibilità all'interpretazione di questa figura, sulla quale rimane un punto di riferimento Early Italian engravings 1973: 341-381. Per inquadrare la sua personalità e non solo la sua attività a Venezia nel campo dell'incisione c'è l'ottimo saggio di Landau 2016. Per le questioni legate alla sua attività di pittore rimando al recente contributo di Angelini 2012 (2014) in cui alcune sue opere sono esaminate allo specchio di un grande ritrattista del suo tempo, Jacometto Veneziano. Ne emerge con particolare evidenza l'invenzione luminosa nei ritratti di Bellini che coglierà anche Dürer (cfr. Kristina Herrmann Fiore in Dürer e Italia 2007:120 sul ritratto di Fugger il Ricco). Jacopo ebbe numerosi incarichi anche in area germanica. Nel 1511 presenta una supplica a Margherita d'Austria, sui loro rapporti Veratelli 2011 (2012) che contiene anche indicazioni su altri studi.
Non mi è stato possibile consultare Ulrich Pfisterer, *The Muses' grief. Jacopo de' Barbari on painting, poetry and cultural transfer in the North, in The muses and their afterlife in post-classical Europe*, ed. by Kathleen W. Christian, Clare E. L. Guest and Claudia Wedepohl, London 2014, pp. 75-101 (Warburg Institute Colloquia, 26).
Durante il suo soggiorno veneziano Dürer dipinse la pala per la Confraternita del Rosario in San Bartolomeo che si trova oggi a Praga. La Confraternita, benché di antica fondazione, fu ufficialmente eretta in San Bartolomeo dal Consiglio dei X nel 1504 sotto il titolo della «zoia restata» cioè della ghirlanda o corona intrecciata (e dal 1562 rifondata sotto il titolo dell'Annunziata) cfr. Niero 1974: 474-478 e il contributo di Natalino Bonazza in Bartolomeo 2013. Sulla *Festa del Rosario* l'intervento più completo è Rose Garlands 2006 (in particolare i contributi di John Andrew Martin, Isolde Lübbeke sui personaggi raffigurati nel dipinto e di Stefan Bartilla sulla Confraternita). Martin smentisce l'affermazione di Sansovino secondo il quale il committente della pala sarebbe stato Christoph Fugger (1520-79) e, a quanto mi risulta, a oggi le circostanze di questa commissione sono piuttosto oscure. Piuttosto incerte sono anche le ragioni che indussero Dürer a intraprendere questo viaggio (forse la commissione della Madonna del Rosario, ma da parte di chi? il problema delle repliche non autorizzate delle sue opere, come credeva Giorgio Vasari?). Dürer ha inserito anche se stesso tra i personaggi della pala (cfr. Pommier in Dürer e Italia 2007: 105-108) e nel cartiglio che il pittore tiene in mano dichiara che il lavoro fu realizzato in cinque mesi (tra maggio e settembre del 1506: ma solo il 23 settembre scrive di averla finalmente terminata), quindi il lavoro iniziò diversi mesi dopo il suo arrivo. L'identificazione dei personaggi rappresentati (per i quali esistono numerosi disegni preparatori, cfr. Lübbeke in Pittura del Nord 1999: 306-309) lascia ancora molti dubbi: Rose Garlands 2006 propone diverse ipotesi ma Martin in Bartolomeo 2013 è molto più selettivo e riduttivo.
La pala non è il suo solo legame con la comunità tedesca, indipendentemente dal fatto che abbia o meno soggiornato già una prima volta nel 1494 in città (lo pensa Koreny; in generale Dürer e Italia 2007; Fara 2014); sulle sue relazioni con la comunità tedesca è utile (benché principalmente per esclusione) il saggio di Thomas Eser in Bartolomeo 2013.
Le sue lettere da Venezia (Fara 2007) sono datate tra il 6 gennaio e più o meno il 13 ottobre 1506 ma il suo soggiorno si ritiene generalmente più lungo: dal settembre/ottobre 1505 al gennaio 1507 (nel gennaio 1507 Dürer è a Venezia, come dimostra la nota su un volume degli *Elementa* di Euclide). Il destinatario delle lettere di Dürer è Willibald Pirckheimer, suo colto e dotto protettore, nonché ricco (è lui a finanziare il viaggio veneziano). Per lui e per altri personaggi a lui legati Dürer acquista oggetti e compie commissioni presso diversi mercanti del Fondaco: principalmente gli Imhoff di Norimberga, ma anche Bernhard Holzbeck, Bernhard Hirschvogel e Anton Kolb. Mayekawa 1979, probabilmente basandosi su una lettura poco corretta della lettera del 23 settembre 1504 e di un altro autografo del 1524 sostiene che Dürer potrebbe essere stato coinvolto nel progetto degli affreschi del Fondaco e che Giorgione, suo massimo avversario tra i pittori veneziani, lo avrebbe escluso per dimostrare la superiorità della pittura veneziana.
Le lettere contengono riferimenti ad altre persone con le quali è in contatto a Venezia: il matematico e astronomo Andreas Kunhofer, Giovanni Bellini (che visita il suo studio per vedere la pala insieme al doge Loredan poco prima dell'8 settembre 1506, ma i due si erano già incontrati poco dopo l'arrivo di Dürer in città). Sicuramente conosce le opere di Jacopo de Barbari e secondo Fara 2014 potrebbe essere stato proprio il De' Barbari a instradare Dürer allo studio delle proporzioni dei corpi umani (cfr. il saggio di Juliana Barone in Dürer 2011). Un altro elemento in comune tra i due fu senz'altro l'interesse per la prospettiva applicata al paesaggio anche urbano. Il maestro di Dürer, Michael Wolgemut (1434-1519) fu in questo campo un vero pioniere, lavorò infatti con Hartmann Schedel al *Liber Chronicarum* (Cronaca di Norimberga) pubblicato nel 1493 che è forse, in questa sua

prima versione, il più spettacolare repertorio di vedute urbane del Quattrocento. Questo volume, probabilmente nell'edizione meno ricca del 1497, veniva distribuito a Venezia da Anton Kolb (Backmann 2014) anche se con poco successo: nel 1509 Kolb ha venduto solo metà dei 34 esemplari fornitigli e ne aveva già pagati altri 17 (quindi in perdita, almeno per quel momento).

3. L'architettura e il suo contesto

3a. Fondaci veneziani e del Mediterraneo

Il fondaco dei Tedeschi medievale è solo un avamposto occidentale di un tipo edilizio assai diffuso in tutto il Mediterraneo, in particolare orientale: e da queste aree, ben note a tutti i veneziani del Medioevo, probabilmente trae origine l'idea di risolvere la questione della regolamentazione del commercio con i sudditi dell'impero attraverso una struttura di questo tipo. Questi rapporti, sia nel contesto generale sia nello specifico della realtà veneziana tra Medioevo ed Età moderna, sono trattati da Concina 1997 che è il più completo studio sui fondaci mediterranei, veneziani ed europei. La testimonianza di Fabri 1484 (1843-49) è particolarmente utile in questo contesto perché documenta l'esperienza diretta sia della fabbrica veneziana sia di quelle orientali (per esempio descrive con particolari i fondaci di Alessandria). Non secondario il fatto che insieme a lui viaggi Bernhard von Breidenbach. Una sintesi più recente sui fondaci d'Oriente è in Israel 2010 (però in buona parte dedicato al Fondaco dei Tedeschi: pp. 107-116), che ha almeno il merito di usare ampiamente la bibliografia di lingua tedesca sul tema. Sui fondaci veneziani si devono ricordare gli studi di Calabi - Morachiello 1987 per quelli dell'area realtina (Fondaco della Farina a Rialto) e nel contesto delle fabbriche di "utilità" cittadina Calabi 1991. I fondaci hanno tutti una forte connotazione pubblica e spesso sono anche sedi delle Magistrature che li amministrano. Tuttavia, nel corso del tempo, sono gestiti in modo molto oculato e ospitano anche funzioni del tutto diverse da quelle originarie (mi permetto di rinviare a Molteni 2015 sul Fondaco della Farina di San Marco).

3b. L'architettura del Fondaco dei Tedeschi

Ogni lettura del Fondaco si basa fondamentalmente sull'esame dell'edificio esistente dal momento che la documentazione di altro genere è scarsa. I soli rilievi noti finora risalgono all'Ottocento (ASVe, Misc. Mappe, 1291; Cicognara Diedo Selva 1858). Non mancano invece le descrizioni, sempre generali ma utili: Sansovino 1565: L. I, p. 49; Sansovino 1581: 135r-v «Dentro nel fontico gira un gran cortile quadrato con sopportichi attorno in volto, posti l'uno sopra l'altro a quali si sale per due scale grandi et all'intorno sul piano vi sono camere et stanze commode al numero di 200 fra le quali era altre volte molto notabile la camera del Foccari, dove con ordine pur [pure, forse] troppo maraviglioso, si contenevano tante soppellettili et masseritie che harebbono addobbato una gran casa»; si veda anche Temanza 1778: 90. Nel corso dell'Ottocento, dopo la sintesi sulla sua storia e il rilievo della fabbrica presentati in Cicognara Diedo Selva 1858 (1838-40 1 ed.), il dibattito, forse influenzato dagli interventi di restauro, riguarda piuttosto la paternità dell'edificio (cfr. sezione 3d) e i documenti (cfr. sezione 1) ai quali contribuisce anche il monumentale studio di Pietro Paoletti (*L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 1893-97: p. I, p. 261). I due principali documenti relativi alla ricostruzione del 1505, in cui si definiscono le caratteristiche generali della nuova opera, sono stati nuovamente trascritti e pubblicati in Oakes 2009.
Il Fondaco è immancabilmente citato negli studi sul Rinascimento veneziano non solo perché si ritiene sia una delle principali fabbriche ad aver "introdotto" in città un linguaggio rigorosamente all'antica in senso vitruviano, ma anche perché dimostrerebbe la conoscenza di altre importanti opere: dal palazzo Ducale di Urbino agli scritti di Francesco di Giorgio Martini alle opere di Bramante. Queste valutazioni sono strettamente legate al problema della "paternità" dell'architetto, cfr. sezione 3d. McAndrew 1995 (1980): 363-372 contiene un'ampia descrizione di tutti i principali elementi architettonici e dei confronti necessari. Gli studi di riferimento sono Tafuri 1985, e in part. pp. 53-61; Concina 1997: 136-144 per la fabbrica medievale e i suoi modelli e pp. 161-168 per quella cinquecentesca. Pagliara 2001 considera la struttura a portici e logge espressione di una «razionalità pari a quella dell'architettura gotica di cui Giocondo, vivendo per un decennio al di là delle Alpi, doveva aver colto a pieno e apprezzato lo spirito». Morresi 2002 riconosce le novità del Fondaco principalmente in chiave vitruviana e da qui inizia il suo esame del primo Cinquecento a Venezia. Anche Beltramini 2016: 34 parla dell'architettura del Fondaco come di «lingua aliena» alla realtà veneziana poiché basata su una rigorosa griglia proporzionale e per la soluzione dei pilastri ad angolo del cortile. Accetta quindi, sulla base di analoghe considerazioni, l'attribuzione a Fra' Giocondo anche di interventi in San Salvador e in villa Giustinian a Roncade (considerando centrale la relazione tra Giocondo e Bernardo Bembo, presente in tutte e tre le occasioni). Secondo Concina 2006: 336-338 anche il Fondaco potrebbe essere interpretabile come una rilettura in chiave moderna di alcuni caratteri peculiari dei palazzi medievali (per la presenza della loggia d'acqua) e della corte con logge dell'edificio precedente, così come avviene in altre opere, per esempio nelle Procuratie Nuove.

3c. Relazioni con la città

Come per ogni edificio dell'area realtina, sono un punto di riferimento lo studio di Cessi - Alberti 1934 e Calabi - Morachiello 1987. Gli interventi che fra Trecento e Quattrocento modificano ripetutamente le calli di accesso al Fondaco sono descritti in Concina 1997: 130-133; 160-161, ma occorre considerare anche il ruolo del Fondaco nel contesto delle contrade mercantili di Rialto (magazzini e depositi, ma anche altre comunità straniere) esaminati in Concina 1989. Su entrambi questi aspetti è ritornata Calabi 2013. In Venezia in Fumo 2006 ancora Donatella Calabi esamina le conseguenze degli incendi nelle aree realtine e dunque anche le fasi di riassetto urbano legate al Fondaco fra Trecento e Cinquecento. Sapienza 2013, presentando nuovi documenti successivi all'incendio della chiesa di San Bartolomeo (1572), esamina anche i rapporti tra la chiesa e gli edifici prospicienti il campo (per l'ampliamento di Campo San Bartolomeo nel 1845 si veda anche Giandomenico Romanelli, *Venezia Ottocento*, 1977, p. 211).
Tra gli aspetti che legano il Fondaco alla città va considerato anche quello cerimoniale. Gli studi su questo tema, per esempio il classico di Edward Muir, si occupano principalmente delle grandi processioni dogali o delle festività cittadine religiose e civili. Tassini 1879: 201-205 ricorda invece le feste che la comunità tedesca vi celebra annualmente e diverse occasioni che vennero celebrate al Fondaco (anche traendo le informazioni da Sanudo; cfr. Concina 1997: 158): le celebrazioni nel 1516 per l'accordo tra Venezia e l'Impero (12 febbraio 1516); l'arrivo di Francesco Maria della Rovere (25 giugno 1524); le feste per la vittoria di Lepanto; la visita di Enrico III di Francia all'alloggio dei Fugger nel 1574. Del resto, almeno in Età moderna, il percorso dalle Mercerie al Ponte di Rialto compreso è luogo di festeggiamenti, per esempio per celebrare l'elezione alla carica dei Procuratori di San Marco. Swartwood House 2013 correbbe collegare il Fondaco alla dimensione cerimoniale e celebrativa attraverso la presenza e l'iconografia degli affreschi tuttavia a partire da alcuni equivoci (il Fondaco sarebbe «a grand Venetian merchant's palace […] not a warehouse» e palazzo Loredan Vendramin Calergi una casa fondaco; cfr. sezione 3e).
La xilografia del British Museum presentata nel testo è stata talvolta interpretata come un'immagine di fantasia (Eredità 1993: 89, cat. 34) mentre Zanverdiani (Balistreri - Zanverdiani 1998: 231-256) riconosce gli edifici di riva del Vin, riporta un elenco di celebrazioni (ricordando anche quella in onore di Bartolomeo d'Alviano fra il 3 e il 9 luglio 1508) e il passo di Sanudo (*De origine situ et magistratibus urbis Venetae*, a cura di Angela Caracciolo Aricò, Venezia 1980, p. 26) in cui si descrive l'itinerario consueto per il ricevimento dei personaggi illustri che passa da Rialto, sul quale si veda anche Sanudo 1496-1533 (1879-1903), vol. 24 col. 61.

3d. Sull'architetto della seconda ricostruzione (1505-08)

Tutta la storiografia artistica veneziana ha taciuto il nome dell'architetto al quale si deve il progetto dell'edificio del 1505 (Sansovino 1581: 135r-v) così come non ne fa cenno Vasari nella sua biografia di Fra' Giocondo (Vasari 1568). Temanza si sente quindi di avanzare il nome di Pietro Lombardo che però non ha alcun riscontro nei documenti né nella critica successiva Temanza 1778: 89-90: «Pietro Lombardo ne fu incaricato perché in quei tempi era l'architetto più accreditato d'ogni altro»; segue l'attribuzione del bassorilievo sul portale principale a Tullio Lombardo.
Cadorin 1838: 144 sembra il primo a riportare l'attribuzione a Fra' Giocondo già avanzata da Morelli 1800: 241, n. 147 sulla base del carme di Pietro Contarini del 1517. Fu proprio Morelli, nel 1781, a comporre la silloge di documenti del manoscritto oggi in BMV Cod. Lat. XIV, 230 (=4736) in cui si trova una delle due copie del panegirico. Contarini ribadisce questa attribuzione anche in un altro suo componimento pubblicato prima in volgare e successivamente in latino nel 1541 (Dazzi 1939-40: 873-874). Le informazioni del Contarini sono riportate da Selva (Cicognara Diedo Selva 1858 vol. 1: 151) ma le conseguenze sono rifiutate da Selvatico 1847: 166-167. La storiografia dell'Ottocento è affascinata ma comunque incerta sull'ipotesi di attribuire il progetto del Fondaco a Fra' Giocondo. La questione diventa oggetto di discussione alla fine del secolo con l'intervento di Caffi 1888 (suscitato dai lavori di manutenzione della facciata che portarono alla copertura di resti degli affreschi cinquecenteschi) in cui si riporta all'attenzione il ruolo di maestro Girolamo Tedesco. Fa seguito la replica di Melani 1890 il quale ipotizza un successivo intervento di Fra' Giocondo (sulla base della testimonianza di Contarini pure riportata da Caffi 1888) e la replica di Caffi 1890 che rimane dubbioso sulla possibilità di attribuire la responsabilità completa dell'opera a Giocondo. La questione sembra tacere per decenni fino a quando è riesaminata, a sostegno del nome di Fra' Giocondo, da Dazzi 1939-40 con un'ampia discussione dei documenti. Quasi contemporaneamente Forlati 1940 (pp. 280-284) propende invece per escludere sia questi sia Girolamo in favore di Giorgio Spavento: sostenendo come modello per il fondaco l'arena di Pola, che Spavento potrebbe aver conosciuto.
Il problema non è stato risolto dalla storiografia più recente che si divide tra i sostenitori dell'autorevolezza di Fra' Giocondo (basandosi non solo sulla sua conoscenza dell'antico ma anche sulle sue relazioni con i massimi esponenti delle istituzioni e della cultura nella Venezia di quegli anni, in particolare Giorgio Emo, Bernardo Bembo, Andrea Gritti) e coloro che tendono a mettere in evidenza le peculiarità dell'ambiente veneziano nei processi di rielaborazione dell'antico: non escludendo quindi la possibilità che Giocondo sia intervenuto, ma considerando ugualmente importanti le notizie offerte dai documenti, il ruolo degli altri architetti coinvolti e la loro conoscenza delle opere antiche e moderne (anche se ancora da definire in molti aspetti).
Esaminare dettagliatamente le argomentazioni portate dagli studiosi richiederebbe molto spazio, mi limito quindi a dare le indicazioni essenziali. McAndrew 1995 (1980): 364 giudica «debole» l'attribuzione a Giocondo; Tafuri 1985: 53-61: Fra' Giocondo offre suggerimenti al Fondaco, come a San Salvador dove opera in dialogo con Tullio Lombardo; Fontana 1988: 64, l'affermazione di Contarini e il rigore geometrico del progetto fanno propendere per un intervento di Giocondo; Concina 1997: 169-177, non esclude l'intervento di Giocondo ma mette in evidenza anche le competenze di Spavento e il contributo di Girolamo, opinione ripresa in Concina 2006: 340-341 sia Spavento che Scarpagnino potevano arrivare alla soluzione del cortile tuttavia «la ricostruzione delle principali fasi del cantiere […] rende palusibile il coinvolgimento del *maximus architectus* assunto ufficialmente dal Consiglio dei X». Morresi 2002: è particolarmente determinata su questo punto e considera l'incarico a Girolamo un atto essenzialmente diplomatico; per Beltramini 2016: 33-34 la consulenza di Fra' Giocondo è esplicitata da «tre poemetti encomiastici, il primo del 1517» e in ogni caso decisa dall'architettura (cfr. sezione 3b). Pagliara 2001 si basa principalmente su considerazioni di ordine formale e concettuale: il cortile quadrato è di ispirazione vitruviana (foro greco). Il raffronto con la tavola dell'*Icnographia* nell'edizione del Vitruvio del 1511 (L. I, p. 4) o con il progetto per Rialto (descritto da Vasari) possono sembrare anacronistici, ma sugli studi Vitruviani precedenti il suo arrivo a Venezia si veda in generale Giocondo 2014 (dove è quasi del tutto assente il problema del Fondaco) e in particolare Sambin de Norcen 2014.
A Parigi, la sua partecipazione alla costruzione del ponte di Notre Dame, benché problematica, è documentabile (Guillaume 2014). Per l'attività a Venezia al servizio del Consiglio dei X, oltre agli studi ora ricordati, soprattutto Fontana 1994 e Fontana 2014. Concina 1997: 202-213 esamina diverse figure in relazione ai processi decisionali sul Fondaco. Per le relazioni veneziane di Fra' Giocondo, e in particolare con Gritti che è uno dei Consiglieri presenti alla seduta del 19 giugno 1505, quando si sceglie il progetto: Olivieri 1980 (con Gritti nel 1509 a proposito della realizzazione di mulini a Venezia, Murano, Giudecca e tra Venezia e Padova, lungo il Bacchiglione); Lenci 1980-81 (sul ruolo militare a Padova, con Gritti, ancora principalmente legato al sistema delle acque) Gritti 1984. Sebastiano Serlio nelle sue *Regole generali* (1537; cit. in Tafuri 1984: 36) elencando numerose personalità politiche e culturali legate ad Andrea Gritti, non ricorda Fra' Giocondo.
Il ruolo di Girolamo, per riflesso, è quindi generalmente riconosciuto solo per gli aspetti funzionali e organizzativi del nuovo edificio, nonostante il ritratto nel disegno di Dürer, quasi certamente un tedesco se non proprio Girolamo, sia quello di un architetto. Dazzi 1939-40: 890-891 ha ingenerato l'equivoco che un Girolamo tedesco bombardiero attivo a Cattaro fosse la stessa persona. In ogni caso la storiografia sembra propensa a considerare poco rilevante la sua figura. La scoperta del documento del 19 giugno 1505, quello in cui viene scelto il suo progetto, sembra sia dovuta a Cadorin 1838, p. 144. Nova 2008: 72-79, secondo me giustamente, sottolinea che occorre dare credito salvo smentite ai documenti noti. Oakes 2009 riesamina accuratamente alcuni punti già emersi senza però arrivare a chiarire in modo definitivo la questione se non contribuendo a sciogliere gli equivoci sulla figura di Girolamo rispetto alle opere commissionate da Fugger in Augusta (si veda anche Pittura del Nord 1999, dove Bruno Bushart, *Venezia e Augusta: architettura e scultura del Cinquecento*, pp. 161-169 discute della figura di Hans Hieber).

3e. Uso degli spazi

Il Fondaco va considerato come un edificio fortemente caratterizzato dalla diversità di funzioni. Ambienti istituzionali (uffici dei Visdomini, scrivani, archivio) e doganali (per la riscossione dei dazi); ambienti per la sorveglianza degli accessi e per l'ingresso e il deposito temporaneo delle merci; luoghi collettivi della comunità (Sale d'Inverno e d'Estate, ma anche cantina, rivendita di vini, cucine); stanze assegnate ai mercanti stabilmente presenti al Fondaco e altre per i mercanti di passaggio.
Su questo aspetto i documenti più usati sono Milesio (Thomas 1881) e quelli presenti nella raccolta di Simonsfeld (per esempio:

Simonsfeld 1887: n. 653, 19 gennaio 1507, consegna delle camere ai mercanti; n. 657 uso degli ambienti e in particolare dei corridoi delle logge). Molte informazioni si possono ricavare da uno studio più attento del Capitolare (Thomas 1874) in cui per esempio sono contenute le norme successivamente utilizzate nel corso del tempo per l'assegnazione delle stanze ai mercanti.
Su questo tema sono rilevanti anche gli studi ricordati a proposito della Comunità nella sezione 2b. Schulz 2013 è essenzialmente descrittivo, ma può essere utile confrontare il Fondaco con altre tipologie di edifici dedicati ad attività commerciali economiche e amministrative. Indagini più specifiche sulla vita all'interno del Fondaco e sugli ambienti comuni e privati si trovano nel saggio di Schweikhart 1993. Sull'arredo e sull'uso delle stanze, riportato ad alcune interessanti figure di mercanti fra Cinque e Seicento (Fugger, Anton Kolb, Johannes Hofer, Elias Huepher) è molto importante il lavoro di Backmann 2014. Bushart in Pittura del Nord 1999: 166 afferma che i Fugger godevano di una sede messa a loro disposizione gratuitamente dal 1489 poiché avevano contribuito al mantenimento dell'edificio (cfr. Concina 2006: 160, e documenti relativi).
Gli studi di Barbon 2005 e Barbon 2010 usano documenti molto particolari ma utilissimi per comprendere alcuni spetti di uso della fabbrica, principalmente per i portici della corte: i 183 segni incisi o dipinti soprattutto su colonne e piani in marmo dei parapetti delle logge indicano marchi di mercanti, sia postazioni di vendita sia giochi e passatempi. Questi elementi tuttavia contribuiscono al permanere del mito dell'immutabilità della fabbrica.

3f. La ricostruzione del Novecento

Gli interventi dell'Ottocento, che costituiscono la premessa alla ricostruzione nel secolo seguente, sono esaminati in dettaglio solo nello studio condotto da Debora Antonini per Edizione in vista dell'attuale rinnovamento del Fondaco dal quale riporto i principali documenti in gran parte inediti: Archivio di Sato di Venezia (=ASVe): ASVe, *Pubbliche costruzioni*, b. 17: 10.07.1817 demoliti due campanili uno sullla facciata del cortile rispetto all'ingresso e angolo nord della facciata su CG; ASVe, *Pubbliche costruzioni*, b. 15: 24.03.1821, Ippolito Lucchesi, consolidamento scalinata Canal Grande; lavori allo sfiancamento di una facciata; ASVe, *Ufficio Genio Civile*, b. 829 1863 si prospetta acquisto delle botteghe di proprietà privata; entro 1865 risistemate scale pianerottoli e terrazze nelle logge; ASVe, *Ufficio Genio Civile*, b. 777: 09.12.1835, Dogana delle entrate, progetto per modifiche ambienti al pianterreno; ASVe, *Pubbliche costruzioni*, b. 71: 1835, maggio, nuovi pavimenti su parti primo e secondo piano (anditi e logge); 15.09.1837, Corpo di Guardia, progetto per modifiche ambienti al pianterreno; 14.05.1837 e 27.10.1837 impianti; ASVe, *Prefettura Adriatico*, b. 398: 30.12.1840 chiuse le logge con finestre per ricavarne uffici; 16.08.1849 chiuse arcate loggia al piano terra per stanza direttore; ASVe, *Prefettura Adriatico* b. 864: 10.07.1859 invetriate delle logge, progettate ed estese a tutto il quadriportico due anni dopo; 04.10.1867 restauro della facciata su Calle del Fontego, poiché il percorso diventa importante collegamento tra il centro cittadino e la stazione ferroviaria; 08.12.1875 disegno di serramento per chiusura logge terzo piano; 15.07.1879 lavori di rifacimento intonaci e stuccatura facciate; 17.04.1888 consolidamento delle merlature facciata Canal Grande.
La documentazione fotografica di Lorent e di altri fotografi veneziani della fine dell'Ottocento è molto importante (sarebbe sicuramente utile portare avanti le ricerche in questa direzione anche presso le istituzioni che conservano i documenti dell'amministrazione asburgica). Sul tema rimando a Fotografia Storia 2014; Costantini - Zannier 1986: 75 (pubblicano la fotografia di Lorent 1853); Resini - Zerbi 2013 (sulle foto Filippi all'IRE, fondo catalogato da Alberto Prandi e Silvia Lunardon).
I primi studi del Novecento relativi al Fondaco, non a caso, riguardano gli aspetti tecnici: oltre ai saggi di Ravà 1936 e Fagi 1937 di cui si è detto nel testo, va ricordata la memoria di Meneghini 1936-37 relativa alla natura chimico-fisica e alla consistenza di malte e intonaci prelevati principalmente nell'angolo tra Canal Grande e Calle del Buso. In Rivista di Venezia 1931 c'è, credo, la prima descrizione dei restauri in corso, di grandissimo interesse, perché si pensa allora di restituire all'edificio il suo aspetto "originario". Con i restauri del Novecento gli studi sul Fondaco riprendono a pieno ritmo fino a culminare nella monografia che resta ancora oggi un punto di riferimento per tutti coloro che si occupano del Fondaco, da qualunque punto di vista (Fondaco 1941). Sulle carte di Manlio Dazzi relative alla preparazione del libro e al suo contributo nella ricostruzione del Fondaco rimando all'*Appendice 1*. Il volume curato da Manlio Dazzi contiene contributi dello stesso Dazzi (Dazzi 1941), di Mario Brunetti (Brunetti 1941) sugli aspetti storico-artistici e di Guido Gerbino, il progettista responsabile dei lavori (Gerbino 1941), preceduti da una presentazione del volume Giuseppe Pession Direttore Generale delle Poste e Comunicazioni e Accademico d'Italia (Gallo 1942: 280). Brunetti insieme a Lorenzetti in quegli anni è impegnato anche nell'allestimento del Museo del Risorgimento, cfr. Tonini 2013. Il testo di Gallo 1942 credo sia la prima recensione della monografia (cfr. infra sez. 4). La prima presentazione della nuova veste dell'edificio è in Padoan 1939, alla quale fa seguito Forlati 1940, allora Soprintendente, il quale accenna (senza dare indicazioni) anche a documenti secenteschi relativi al restauro della facciata (p. 285).
La contestualizzazione del restauro del Fondaco nella Venezia negli anni Trenta deve iniziare da Grande Venezia 2002 e Fontana 2010. Per il quadro nazionale invece, Casciato 2004 che studia l'attività e le opere del Ministero dei Lavori Pubblici, mentre Dal Co - Mulazzani 2004 quelle del Ministero delle Comunicazioni e dell'Opera Balilla. I complessi rapporti tra architetti e istituzioni (non solo dell'amministrazione pubblica) sono esaminati in Nicoloso 1999; mentre per i mutamenti legati agli orientamenti di Mussolini tra storicismo e modernità si veda Nicoloso 2008. Per avere un'idea della ricchezza dell'architettura e dell'arte profusa negli edifici postali italiani tra anni Venti e Trenta, si può fare riferimento al volume Poste Italiane 1996 con contributi di Giuseppe Strappa e Giorgio di Giorgio.

4. Gli affreschi di Giorgione e Tiziano

Il Fondaco, da Vasari in poi, è considerato un luogo fondamentale per la storia della pittura, veneziana e non solo, quindi la letteratura su questo aspetto è vastissima nonostante già nel XVIII secolo gran parte degli affreschi esterni di Giorgione (prospetto sul Canal Grande) e Tiziano (facciata verso Calle del Buso - ingresso di terra) fossero andati perduti. Rimando quindi ai contributi principali e più recenti.
Nella breve parabola esistenziale di Giorgione (1478-1510) i documenti legati agli affreschi del Fondaco hanno un ruolo fondamentale insieme a quelli per il telero nella sala dell'*Audientia novissima* in Palazzo Ducale (opera perduta; la sala è quella dell'Udienza del Consiglio dei X), eseguito nel 1507 nel contesto dei lavori alla sala che coinvolgono anche Giorgio Spavento e Antonio e Tullio Lombardo. Giorgione chiama in causa i Provveditori al Sal per ottenere il saldo del proprio onorario; su loro richiesta Giovanni Bellini, Carpaccio, Lazzaro Bastiani e Vittore di Matteo fissano la somma di 150 ducati ma Giorgione dovrà accontentarsi di 130 (cfr. anche Gentili 2012: 32-34). Data l'esiguità di queste cifre (irrisorie rispetto alla complessità e alla quantità dei lavori e al costo complessivo della ricostruzione) mi sembra che il conto non possa essere riferito a tutti gli affreschi della fabbrica. Il fatto che l'operato di Giorgione sia stato sottoposto a una perizia ha fatto nascere qualche dubbio sul reale grado di soddisfazione da parte delle autorità, quindi ha messo in dubbio l'esistenza di un programma coerente. I documenti sono pubblicati da Maschio nel 1978 (cfr. Maschio 1994: 184-198 nel quadro della sua biografia) mentre Perissa 2003 pubblica integralmente anche altre fonti; stesso argomento è affrontato da Charles Hope in Giorgione 2009. Nell'affidamento dell'incarico potrebbe essere importante il fatto che nel 1506, sul retro della Laura (Vienna Kunsthistorische Museum) Giorgione si definisca «cholega» di Vincenzo Catena (che secondo Perissa 2003: 99 aveva bottega a San Bartolomeo).
La relazione tra Giorgione e Tiziano in quest'opera è oggetto di discussione (cfr. Hope 2003): è possibile che la commissione sia arrivata separatamente a ciascuno di loro. Può essere interessante notare che la prima delle lettere conosciute di Tiziano (1513) scritta mentre sta lavorando in Palazzo Ducale contiene la richiesta di una senseria al Fondaco (Tiziano 2012).
Le principali testimonianze dell'opera perduta, oltre alle descrizioni di Vasari, Ridolfi (Ridolfi 1648: 81, 138) e Milesio (Thomas 1881: 43-45) sono le incisioni di Zanetti 1760. Su queste ultime si veda Marcon - Zorzi 1990 e soprattutto Piva 2014 per il loro significato nel contesto della Venezia settecentesca. Schulz 2001 esamina una rara incisione dell'inizio del XVII secolo in cui compare una nuova immagine degli affreschi di Tiziano. L'album di Zaccaria dal Bò a Castelfranco (probabilmente eseguito nel 1896) è un'utile testimonianza sulla condizione degli affreschi nel loro contesto originario (scheda in Giorgione 2009).
Il programma iconografico è stato variamente interpretato dagli studiosi: le principali ipotesi avanzate fino agli anni Novanta del secolo scorso sono discusse in Concina 1997: 181-202. Gli studiosi vi hanno riconosciuto temi astrologici (Giovanna Nepi Scirè nel 1978, Serena Romano nel 1981 e con lei concorda Augusto Gentili); raffigurazioni delle Arti Liberali o delle Muse (dal momento che Ridolfi e Zanetti parlano di «filosofi che misurano il mondo»); episodi mitologici legati a Ercole e le Esperidi avanzata da Anderson 1996. Per un'interpretazione nel contesto politico e culturale in cui il programma venne messo a punto si veda Muraro 1975 e Concina 1997: 181-202. Nova 2008 esamina nel complesso la questione degli affreschi anche e soprattutto in relazione alla storia dell'edificio: suggerisce che questa scelta decorativa sia da mettere in relazione con la prassi più comune nell'entroterra veneto (per esempio Verona) e proseguendo verso Nord oltre le Alpi.
Il saggio di Mariuz 2004 è, a mia conoscenza, il solo a occuparsi in modo mirato di tutta l'attività di Giorgione come frescante: sarebbe molto interessante, sulla scorta delle sue intuizioni, sviluppare il rapporto tra facciate a *crustae* marmoree, diffuse a Venezia sullo scorcio del Quattrocento, e questa "alternativa" che affida alla pittura il compito di definire la struttura architettonica della facciata.
Le vicende del distacco e conservazione degli affreschi del Fondaco si distinguono in due principali momenti: nel 1938-39 sono collocati alla Ca' d'Oro e alle Gallerie dell'Accademia i brani maggiori provenienti sia dalla facciata principale (*Nuda* di Giorgione, Nepi Sciré in Giorgione a Venezia 1978: 123) sia dal prospetto su Calle del Buso (il *Compagno della Calza*, Giorgione 2003 e Valcanover in Giorgione a Venezia 1978: 137). Dalla fine dell'Ottocento almeno si agita una polemica sulla sorte degli affreschi, mai ricostruita compiutamente nemmeno in relazione ai lavori effettivamente eseguiti, cfr. Rivista di Venezia 1931 e De Kunert 1933. De Minerbi 1936 è un intervento che riesamina tutte le fonti storico artistiche sugli affreschi, da Vasari all'Ottocento, interessante anche perché coevo alla mostra su Tiziano del 1935 e prossimo ai lavori di ricostruzione (cfr. qui p. 174 schema in pianta del Fondaco con il posizionamento dei soggetti e relative attribuzioni). Tra il 1965 e il 1966 sono invece staccati oltre 40 mq di superficie pittorica proveniente dalla facciata affrescata da Tiziano che comprendono un fregio decorato e la *Giuditta*, cfr. Valcanover 1967 (1968).
Il ricchissimo patrimonio di pitture, opere di Veronese e altri che ornavano le sale interne dell'edificio, così come gli arredi e le numerose decorazioni sono tutti dispersi. Delle vicende di queste opere trattano Schweikhart 1993 e Aresin 2014 (in particolare della dispersione delle pitture e degli arredi della Sala d'Estate la sala d'angolo tra Canal Grande e la Calle del Buso). La recensione di Gallo 1942 al volume Fondaco 1941, include anche un'*expertise* di Cicognara ed Edwards su due dipinti del *Salvatore*: un originale di Tiziano e una copia, entrambi appartenuti alla comunità tedesca.

Bibliografia

Fabri 1484 (1843-1849)
Felix Fabri, *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, ed. Konrad Dieterich Hassler, Stuttgart 1843, 3 voll.; vol. III, 1849

Sanudo 1496-1533 (1879-1903)
Marin Sanudo, *I diarii di Marino Sanuto*, Fratelli Visentini tipografi editori, Venezia 1879-1903, 58 voll.
to. 6 (1 aprile 1504-28 gebbraio 1507), a cura di Guglielmo Berchet, Venezia, 1881
to. 7 (1 marzo 1507-22 febbraio 1508), a cura di Rinaldo Fulin, Venezia, 1882
to. 11 (1 agosto 1510-28 febbraio 1511), a cura di Rinaldo Fulin, Venezia, 1884
to. 24 (1 marzo-30 settembre 1517), a cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet, Niccolò Barozzi, 1888

Priuli 1499-1512 (1938-41)
Girolamo Priuli, *Diarii*, a cura di Roberto Cessi, 1499-1512 (*Rerum Italicarum Scriptores*, to. XXIV, pte. III, to. I, II, IV), Zanichelli, Bologna 1938-41

Sansovino 1565
Francesco Sansovino, *Delle cose notabili che sono in Venetia. Libri due*, appresso Francesco Rampazetto, Venetia 1565

Vasari 1568
Giorgio Vasari, *Le vite de' più celebri pittori, scultori e architetti*, appresso i Giunti, Firenze 1568, 3 voll.

Sansovino 1581
Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima*, appresso Domenico Farri, Venetia 1581

Ridolfi 1648
Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, presso Gio. Battista Sgava, Venezia 1648

Zucchi 1740
Francesco Zucchi, *Teatro delle fabbriche più cospicue in prospettiva, sì pubbliche, che private della città di Venezia*, presso Giambatista Albrizzi, Venezia 1740

Zanetti 1760
Anton Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, s.n., Venezia 1760

Temanza 1778
Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani*, nella stamperia di Palese, Venezia 1778

Barbarigo 1793
Niccolò Barbarigo, *Vita di Andrea Gritti Doge di Venezia*, presso Antonio Zatta e Figli, Venezia 1793

Morelli 1800
Jacopo Morelli, *Notizie di opere del Disegno nella prima metà del XVI secolo*, s.n., Bassano 1800

Canal Grande 1828
Canal Grande di Venezia descritto da Antonio Quadri… e rappresentato in 60 tavole rilevate ed incise da Dioniso Moretti, tipografia Andreola, Venezia 1828

Cadorin 1838
Giuseppe Cadorin, *Pareri di 15 architetti e notizie storiche intorno al Palazzo Ducale di Venezia*, P. Milesi, Venezia 1838

Selvatico 1847
Pietro Selvatico Estense, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni*, P. Ripamonti Carpano, Venezia 1847

Cicognara Diedo Selva 1858
Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia, illustrati da Leopoldo Cicognara, da Antonio Diedo e da Giannantonio Selva, 2. ed. ampliata, note e aggiunte di Francesco Zanotto, G. Antonelli, Venezia 1858, 2 voll., vol. 1, pp. 151-153; tavv. 85, 93, 94 (1838-40 1 ed.)

Thomas 1874
Georg Martin Thomas, *Capitular des deutschen Hauses in Venedig*, Asher & Co., Berlin 1874

Tassini 1879 (1993)
Giuseppe Tassini, *Alcuni palazzi ed antichi edifici di Venezia storicamente illustrati*, Filippi, Venezia 1993 (Ripr. facs. dell'ed. Venezia, Fontana, 1879)

Simonsfeld 1887
Henry Simonsfeld, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen: eine historische Skizze*, Cotta, Stuttgart 1887

Thomas 1881
Georg Martin Thomas, *G. B. Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig*, in «Abhandlungen der Königlich Bayerische Akademie der Wissenschaften», Bd. 16 (1881), Abt. 2, pp. 1-100

Caffi 1888
Michele Caffi, *Maestro Girolamo Tedesco e il Fondaco dei Tedeschi*, in «Arte e Storia», VII (1888), n. 13, pp. 98-99

Caffi 1890
Michele Caffi, *A proposito del Fondaco dei Tedeschi*, in «Arte e Storia», IX (1890), n.s., n. 19, p. 146

Melani 1890
Alfredo Melani, *Fra' Giocondo veronese e il fondaco dei tedeschi*, in «Arte e Storia», n.s., n. 17 (1890), p. 131

Zecca 1903
Piani di adattamento del palazzo della Zecca a sede della Biblioteca Marciana di Venezia, s.n., Venezia 1903

Marciana 1906
La Biblioteca Marciana nella sua nuova sede, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia 1906

Berchet 1909-10
Federico Berchet, *Contributo alla storia della veneta Zecca prima della sua destinazione a sede della Biblioteca Marciana*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1909-10, tomo LXIX, p.te II, pp. 339-386

Priuli 1912-41 (1499-1512)
Girolamo Priuli, *Diarii*, a cura di Roberto Cessi, 1499-1512 (*Rerum Italicarum Scriptores*, to. XXIV, pte. III), to. I, II, IV, Lapi, Città di Castello 1912-41

Rivista di Venezia 1931
Cronache mensili di vita veneziana, I lavori di restauro del Fondaco dei tedeschi e del Palazzo dei Camerlenghi a Rialto, in «Rivista di Venezia», X, n. 9, settembre 1931, pp. 362-363

De Kunert 1933
Enrico De Kunert, *La conservazione delle opere d'arte e le istituzioni della Serenissima*, in *Relazioni presentate al convegno regionale delle Tre Venezie per l'arte del restauro, Venezia*, 19 novembre 1933-XII, pp. 61-76

Cessi Alberti 1934
Roberto Cessi, Annibale Alberti, *Rialto: l'isola, il ponte, il mercato*, N. Zanichelli, Bologna 1934

Ravà 1936
Gino Vittorio Ravà, *Nuovi metodi impiegati nel restauro di alcuni palazzi veneziani*, in «Annali dei Lavori pubblici», 1936, fasc. n. 11, pp. 893-904

De Minerbi 1936
Pietro H. De Minerbi, *Gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi a Venezia*, in «Bollettino d'arte», 3 Ser. 30 (1936), n. IV (ottobre), pp. 170-177

Meneghini 1936-37
Domenico Meneghini, *Malte e laterizi nel "fontego dei Tedeschi" in Venezia*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1936-37, tomo XCVI, p.te II, pp. 119-126

Fagi 1937
Giuseppe Fagi, *Il palazzo demaniale ex fontego dei Tedeschi in Venezia*, in «Rivista del catasto e dei servizi tecnici erariali», 1937, pp. 743-754

Mostra Restauro 1938
Mostra del restauro dei monumenti nell'era fascista, Roma, Mercati Traianei, ottobre 1938-XVI, C. Colombo, Roma 1938

Padoan 1939
Emilio Padoan, *Il Fondaco dei tedeschi a Venezia*, in «Emporium», 90 (1939), N. 540, pp. 287-292

Dazzi 1939-40
Manlio Dazzi, *Sull'architetto del Fondaco dei Tedeschi*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», XCIX (1939/40), P.te II, pp. 873-896

Forlati 1940
Ferdinando Forlati, *Il fondaco dei Tedeschi*, in «Palladio», 4, 1940, pp. 275-286

Dazzi 1941
Manlio Dazzi, *Prefazione*, in Fondaco 1941, pp. 13-47

Fondaco 1941
Il Fondaco Nostro dei Tedeschi, a cura di Manlio Dazzi, Ministero delle Comunicazioni, Direzione Generale delle Poste e Telegrafi, Zanetti, Venezia 1941

Brunetti 1941
Mario Brunetti, *Il Fondaco dei tedeschi nell'arte e nella storia*, in Fondaco 1941, pp. 53-98

Gerbino 1941
Guido Gerbino, *Relazione tecnica sui lavori di restauro e sistemazione*, in Fondaco 1941, pp. 101-142

Gallo 1942
Rodolfo Gallo, recensione del volume *Il fondaco nostro dei Tedeschi. A cura del Ministro delle Comunicazioni. Direzione generale delle poste e telegrafi. Venezia, 1941*, in «Archivio Veneto», LXXII, 1942, s. 5, nn. 59-62, to. 30, pp. 280-282

Braudel 1953
Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino 1953

Lanfranchi 1955
Luigi Lanfranchi, *Famiglia Zusto* (Fonti per la storia di storia Venezia, Sez. 4 Archivi privati), Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, Venezia 1955

Ciapponi 1961
Lucia A. Ciapponi, *Appunti per una biografia di Giovanni Giocondo da Verona*, in «Italia medioevale e umanistica», 4, 1961, pp. 131-158

Luzzato 1961

Gino Luzzato, *Storia economica di Venezia dall'XI al XVI secolo*, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1961 (1995)

Braunstein 1964
Philippe Braunstein, *Relations d'affaires entre Nurembergeois et Vénitiens à la fin du 14.e siècle*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'École Française de Rome», 76, n. 1, 1964, pp. 227-269

Polifilo 1964
Hypnerotomachia Poliphili, a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, 2 voll., Antenore, Padova 1964

Muraro 1966
Michelangelo Muraro, *Carpaccio,* Il Fiorino, Firenze 1966

Alberti - Orlandi 1966
Leon Battista Alberti, *L'architettura*, a cura di Giovanni Orlandi, 2. voll., il Polifilo, Milano 1966

Valcanover 1967 (1968)
Francesco Valcanover, *Gli affreschi di Tiziano al Fondaco dei Tedeschi*, in «Arte Veneta», 21, 1967 (1968), pp. 266-268

Early Italian engravings 1973
Early Italian engravings from the National Gallery of Art, a cura di Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber, Jacquelyn L. Sheehan, National Gallery of Art, Washington 1973

Cipolla 1974
Carlo M. Cipolla, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Il Mulino, Bologna 1974

Niero 1974
Antonio Niero, *Ancora sull'origine del rosario a Venezia e sulla sua iconografia*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 28, 1974, pp. 465-478

Muraro 1975
Michelangelo Muraro, *The Political Interpretation of Giorgione's Frescos on the Fondaco dei Tedeschi,* in «Gazzette des Beaux-Arts», 6, 86, 1975

Romanelli 1977
Giandomenico Romanelli, *Venezia Ottocento: materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Officina, Roma 1977

Giorgione a venezia 1978
Giorgione a Venezia, a cura di Adriana Augusti Ruggeri e Pier Luigi Fantelli, Venezia, Gallerie dell'Accademia, settembre-novembre 1978, Electa, Milano 1978

Lane 1978
Frederic C. Lane, *Storia di Venezia*, Einaudi, Torino 1978

Lupprian 1978
Karl-Ernst Lupprian, *Il Fondaco dei Tedeschi e la sua funzione di controllo del commercio tedesco a Venezia*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Stamperia di Venezia, Venezia 1978 (Quaderni del Centro Tedesco di Studi Veneziani, 6)

Von Stromer 1978
Wolfgang von Stromer, *Bernardus Teotonicus e i rapporti commerciali tra la Germania meridionale e Venezia prima della istituzione del Fondaco dei Tedeschi*, Venezia 1978 (Quaderni del Centro Tedesco di Studi Veneziani, 8)

Mayekawa 1979
Seirō Mayekawa, *Giorgiones "Tempesta" und Dürer*, in *Giorgione*, Atti del convegno internazionale di studi per il V anniversario della nascita, Castelfranco Veneto 29-31 maggio 1978, Banca Popolare di Asolo e Montebelluna, Castelfranco Veneto 1979, pp. 105-107

Tietze - Conrat 1979
Hans Tietze, E. Tietze Conrat, *The drawings of the venetian painters in the XV and XVI centuries*, Hacker art book, New York 1979

Lenci 1980-81
Angiolo Lenci, *Note e considerazioni sul ruolo di Fra' Giocondo nella difesa di Padova del 1509*, in «Atti dell'istituto veneto di scienze, lettere ed arti», CXXXIX (1980-81), pp. 97-108

Olivieri 1980
Achille Olivieri, *Fra Giocondo: tecniche urbane e cultura vitruviana*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra a cura di Paola Marini e Howard Burns (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980), Pozza, Verona 1980, pp. 239-241

Rosand 1982
David Rosand, *Painting in Cinquecento Venice. Titian, Veronese, Tintoretto*, Yale University Press, New Haven-London 1982

Concina 1983
Ennio Concina, *La macchina territoriale: la progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Laterza, Roma-Bari 1983

Gritti 1984
"Renovatio urbis". Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538), a cura di Manfredo Tafuri, Officina, Roma 1984

Tafuri 1984
Manfredo Tafuri, *"Renovatio urbis Venetiarum": il problema storiografico*, in Gritti 1984, pp. 9-55

Rösch 1985
Gerhard Rösch, *Venezia e l'Impero, 962-1250. I rapporti politici, commerciali e di traffico nel periodo imperiale germanico*, Il Veltro, Roma 1985

Tafuri 1985
Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985

Costantini - Zannier 1986
Paolo Costantini, Italo Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsenale-Böhm, Venezia 1986

Romanelli - Pavanello 1986
Giandomenico Romanelli, Giuseppe Pavanello, *Palazzo Grassi*, Albrizzi, Venezia 1986

Rösch 1986
Gerhard Rösch, *Il Fondaco dei tedeschi*, in Venezia Germania 1986, pp. 51-72

Venezia Germania 1986
Venezia e la Germania: arte, politica, commercio, Vicenza, Banca cattolica del Veneto, Electa, Milano 1986

Calabi - Morachiello 1987
Donatella Calabi, Paolo Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il ponte*, Einaudi, Torino 1987

Zorzi 1987
Marino Zorzi, *La Libreria di San Marco: libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Mondadori, Milano 1987

Fontana 1988
Vincenzo Fontana, *Frà Giovanni Giocondo: architetto (1433 c.-1515)*, Neri Pozza, Vicenza 1988

Concina 1989
Ennio Concina, *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni*, Marsilio, Venezia 1989

Marcon - Zorzi 1990
Anton Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, a cura di S. Marcon, M. Zorzi, Arsenale, Venezia 1990 [Ripr. Facs. dell' ed. In Venezia, 1760]

Pittura murale Veneto 1991
Pittura murale esterna nel Veneto. Venezia e provincia, a cura di Francesco Valcanover, Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Antonella Della Pozza, Giunta regionale del Veneto [Bassano del Grappa], Ghedina & Tassotti, Venezia 1991

Calabi 1991
Donatella Calabi, *Magazzini, fondaci dogane*, in *Il mare. Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, Vol. XII, a cura di Alberto Tenenti e Ugo Tucci, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1991, pp. 761-817

Hochmann 1992
Michel Hochmann, *Peintres et commanditaires a Venise 1540-1628*, École française de Rome, Roma 1992

Eredità 1993
Eredità dell'islam: arte islamica in Italia, a cura di Giovanni Curatola, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1993

Schweikhart 1993
Gunter Schweikhart, *Der Fondaco dei Tedeschi. Bau und Ausstattung im 16. Jahrhundert*, in «Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance: Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft», hrsg. Bernd Roeck, Klaus Bergdolt und Andrew John Martin, Sigmaringen, J. Thorbecke, 1993, pp. 41-49

Fontana 1994
Vincenzo Fontana, *Fra' Giocondo, "Concilii X Maximus Architectus" 1506-1514*, in Giorgione 1994, pp. 119-127

Giorgione 1994
I tempi di Giorgione, a cura di Ruggero Maschio, Gangemi, Roma 1994

Maschio 1994
Ruggero Maschio, *Per la biografia di Giorgione*, in Giorgione 1994, pp. 178-203

Pezzolo 1996
Luciano Pezzolo, *La finanza pubblica: dal prestito all'imposta*, in *Il Rinascimento. Società ed economia. Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, Vol. V, a cura di Alberto Tenenti e Ugo Tucci, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1996, pp. 703-751

McAndrew 1995 (1980)
John McAndrew, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di Massimo Bulgarelli, 2 ed. riv. e corr. (MIT press, Cambridge 1980), Marsilio, Venezia 1995

Anderson 1996
Jaynie Anderson, *Giorgione, peintre de la "Brièveté poétique". Catalogue raisonné*, Lagune, Paris 1996

Di Giorgio 1996
Giorgio Di Giorgio, *Il palazzo delle poste nell'architettura del Novecento*, in Poste Italiane 1996, pp. 31-37

Fontana 1996
Vincenzo Fontana, *Nuove considerazioni sul disegno 203 Architettura del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, a cura di Paola Rossi e Lionello Puppi, Il Polifilo, Padova 1996, pp. 227-233 (Quaderni di Venezia Arti, 3)

Poste Italiane 1996
Palazzi storici delle poste italiane, testi di Giuseppe Strappa, Giorgio Di Giorgio, schede di Manuela Del Bufalo, F.M. Ricci, Milano 1996

Concina 1997
Ennio Concina, *Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Marsilio, Venezia 1997

Balistreri - Zanverdiani 1998

Sui Principi della prospettiva di Laura Pittoni ed altri scritti sulle rappresentazioni, a cura di Corrado Balistreri-Trincanato, Dario Zanverdiani, Stamperia Cetid, Venezia 1998

Ferrara 1999 (2000)
Daniele Ferrara, *Il doge Leonardo Loredan nella tavola di Vincenzo Catena del Museo Correr di Venezia*, in «Studi giorgioneschi», III, 1999 (2000), pp. 33-49

Lanaro 1999
Paola Lanaro, *I mercati nella Repubblica veneta: economie cittadine e Stato territoriale, secoli XV-XVIII*, Marsilio, Venezia 1999

Nicoloso 1999
Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999

Pittura del Nord 1999
Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, a cura di Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, Giovanna Nepi Scirè per il Ministero per i beni e le attività culturali, Bompiani, Milano 1999

Concina 2001
Ennio Concina, *"Renovatio imperii": nuove città, nuove fortezze*, in E. Concina, E. Molteni, *La fabrica della fortezza. L'architettura militare di Venezia*, Banca Popolare di Verona, Verona 2001, pp. 75-184

Ericani 2001
Giuliana Ericani, *Feltre città dipinta*, in *Feltre città dipinta. Il progetto Leader II Riqualificazione fronti urbane a Feltre*, Canova, Treviso 2001, pp. 13-26

Pagliara 2001
Pier Nicola Pigliara, *Giovanni Giocondo da Verona, ad vocem*, in Dizionario biografico degli italiani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, voll. 56, Roma 2001, pp. 326-338.

Schulz 2001
Juergen Schulz, *Titian at the Fondaco dei Tedeschi*, in «The Burlington Magazine», vol. 143, n. 1182 (sept. 2001), pp. 567-569

Zavatti 2001
Amilcare Zavatti ingegnere architetto (1869-1939), catalogo della mostra a cura di Paola Errani, Cesena, Biblioteca Malatestiana, 10 novembre 2001-27 gennaio 2002, Comune di Cesena - Biblioteca Malatestiana, Cesena 2001

Augusti - Saccardo 2002
Adriana Augusti, Francesca Saccardo, *Ca' d'Oro. La Galleria Giorgio Franchetti*, Electa, Milano 2002

Grande Venezia 2002
La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento, a cura di Guido Zucconi, Marsilio, Venezia 2002

Morresi 2002
Manuela Morresi, *Il "secolo breve" di Venezia,* in *Storia dell'architettura Italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di Arnaldo Bruschi, Electa, Milano 2002, pp. 318-353

Dazzi 2003
Nulla Romandini Dazzi, *Manlio Dazzi*, in *Profili veneziani del Novecento*, a cura di Giovanni Distefano e Leopoldo Pietragnoli, voll. 8, Supernova, Venezia 2003, pp. 36-61

Giorgione 2003
Giorgione: le "maraviglie dell'arte", a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sandra Rossi, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, novembre 2003-gennaio 2004, Marsilio, Venezia 2003

Hope 2003
Charles Hope, *Giorgione or Titian? History of a controversy*, The Frick Collection, New York 2003

Perissa 2003
Annalisa Perissa, *Documenti, fonti, notizie*, in Giorgione 2003, pp. 91-99

Casciato 2004
Maristella Casciato, *I concorsi per gli edifici pubblici 1927-1936*, in *Storia dell'Architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci, Electa, Milano 2004, pp. 208-233

Dal Co - Mulazzani 2004
Francesco Dal Co, Marco Mulazzani, *Stato e regime, una nuova committenza*, in *Storia dell'Architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci, Electa, Milano 2004, pp. 234-259

Mariuz 2004
Adriano Mariuz, *Giorgione pittore di affreschi*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di Gennaro Toscano e Francesco Valcanover, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2004, pp. 299-324 (Studi di arte veneta 6)

Barbon 2005
Ferdy Hermes Barbon, *I segni dei mercanti a Venezia nel Fondaco dei Tedeschi*, Antiga Edizioni, Cornuda 2005

Hollberg 2005
Cecilie Hollberg, *Deutsche in Venedig im späten Mittelalter: eine Untersuchung von Testamenten aus dem 15. Jahrhundert*, V & R, Gottingen 2005

Wirtz 2005
Carolin Wirtz, *"Mercator in fontico nostro": mercanti tedeschi fra la Germania e il Fondaco dei Tedeschi a Venezia*, 2005, in *Presenze tedesche a Venezia*, a cura di Susanne Winter, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005, pp. 1-48

Concina 2006
Ennio Concina, *Tempo Novo. Venezia e il Quattrocento*, Marsilio, Venezia 2006

Ferrari 2006
Simone Ferrari, *Jacopo de' Barbari, un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Mondadori, Milano 2006

Martin 2006
Andrew John Martin, *"Dan hat sich ain quater befunden, in vnserer Capeln, von der Hand des Albrecht Dürers." The Feast of the Rose Garlands in San Bartolomeo di Rialto (1505-1606)*, in Rose Garland 2006, pp. 53-67

Rose Garlands 2006
Albrecht Durer: the Feast of the Rose Garlands, 1506-2006, ed. Olga Kotkova - National Gallery in Prague, Praha 2006

Venezia in Fumo 2006
Venezia in fumo. I grandi incendi della citta-fenice, a cura di Donatella Calabi, Leading, Bergamo 2006

Fara 2007
Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, Mondadori Electa, Milano 2007

Dürer e Italia 2007
Dürer e l'Italia, a cura di Kristina Herrmann Fiore, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo-6 giugno 2007, Electa, Milano 2007

Lucchi 2008
Piero Lucchi, *Il poeta e il bibliotecario: Ezra Pound e Manlio Torquato Dazzi dalla Romagna dei Malatesti a Venezia*, in *Humanistica Marciana. Saggi offerti a Marino Zorzi*, a cura di Simonetta Pelusi e Alessandro Scarsella, Biblion, Milano 2008, pp. 231-251

Nicoloso 2008
Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2008 (2011 2. ed.)

Modesti 2008
Paola Modesti, *Qualche tassello nella storia di Ca' Trevisan a Murano*, in *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Marsilio, Venezia 2008, pp. 308-315

Nova 2008
Alessandro Nova, *Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi*, in *Giorgione entmythisiert*, Atti del convegno "Giorgione Colloquium", a cura di Sylvia Ferino-Pagden Turnhout, Brepols 2008, pp. 71-104

Giorgione 2009
Giorgione, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Lionello Puppi, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, dicembre 2009-aprile 2010, Skira, Milano 2010

Hope 2009
Charles Hope, *Giorgione nei documenti e nelle fonti*, in Giorgione 2009, pp. 179-188

Oakes 2009
Simon P. Oakes, "Hieronymo Thodesco" *and the Fondaco dei Tedeschi: a reappraisal of the documents and sources relating to a German architecht in early sixteenth-century Venice*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 72 (2009), n. 4, pp. 479-496

Barbon 2010
Ferdy Hermes Barbon, *I segni dei mercanti al Fondaco dei Tedeschi di Venezia*, in *Intorno all'Olimpiade di Baldassare Galuppi*, a cura di Uwe Israel, Roma, Edizioni di storia e letteratura, Centro tedesco di studi veneziani, Venezia 2010, pp. 107-131

Fontana 2010
Vincenzo Fontana, *L'architettura delle Tre Venezie fra le due guerre, un profilo sintetico*, in *L' architettura dell' "altra" modernità*, a cura di Marina Docci, Maria Grazia Turco, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura (Roma 11-13 aprile 2007), Gangemi, Roma 2010, pp. 256-267

Israel 2010
Uwe Israel, *Fondaci: città nelle città sulle sponde del Mediterraneo*, in *Luoghi, spazi, architetture* a cura di Donatella Calabi e Elena Svalduz (*Il Rinascimento Italiano e l'Europa*, vol. 6), Angelo Colla Editore, Costabissara 2010, pp. 107-123

Bergdolt 2011
Klaus Bergdolt, *Deutsche in Venedig: von den kaisern des Mittelalters bis Thomas Mann*, Primus Verl., Darmstadt 2011

Dürer 2011

Dürer, l'Italia e l'Europa, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Kristina Herrmann Fiore, Silvana Ed. Cinisello Balsamo 2011 (Studi della Bibliotheca Hertziana 6; Roma e il nord: percorsi e forme dello scambio artistico, 2)

Molà 2011
Luca Molà, *Fondaci, mercanti, artigiani: le comunità dei Tedeschi e dei Turchi a Venezia*, in *Venezia e l'Europa: l'eredità della Serenissima*, a cura di Carmelo Alberti e Giuseppe Barbieri, Biblios, Cittadella 2011, vol. 2, pp. 229-243

Veratelli 2011 (2012)
Federica Veratelli, *Jacopo de' Barbari alla corte di Margherita d'Austria (ca. 1510-1516). Il milieu italiano, qualche aggiustamento e una notizia inedita*, in «Venezia Cinquecento», XXI, n. 42, 2011 (2012), pp. 61-73

Angelini 2012 (2014)
Alessandro Angelini, *Jacometto Veneziano e gli umanisti. Proposta per il "Ritratto di Luca Pacioli e di Guidubaldo da Montefeltro" del Museo di Capodimonte*, in «Prospettiva», 147/148, 2012 (2014), pp. 126-149

Gentili 2012
Augusto Gentili, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano 2012

Tiziano 2012
Tiziano. L'epistolario, a cura di Lionello Puppi e Charles Hope, Alinari 24 Ore, Firenze 2012

Bergamo 2013
Maria Bergamo, *San Teodoro, o della cupola perduta. Il progetto di Giorgio Spavento per la cappella della sacrestia di San Marco in Venezia*, in «Annali di Architettura», 25, 2013 (2015), pp. 29-46

Black 2013
Erin Mae Black, *La prolusione di Luca Pacioli del 1508 nella chiesa di San Bartolomeo e il contesto intellettuale veneziano*, in San Bartolomeo 2013, pp. 87-104

Calabi 2013
Il Fondaco degli Alemanni, la chiesa di San Bartolomeo e il contesto mercantile, in San Bartolomeo 2013, pp. 113-127

Eser 2013
Thomas Eser, *"In onore della città e dei suoi mercanti": presenza e rappresentazione della città di Norimberga a San Bartolomeo nell'età di Dürer*, in San Bartolomeo 2013, pp. 67-86

Pichi 2013
Silvia Pichi, *I lavoranti del fondaco dei tedeschi. Mestiere, corporazione e devozione a Venezia*, in San Bartolomeo 2013, pp. 230-247

Resini - Zerbi 2013
Venezia tra Ottocento e Novecento nelle fotografie di Tomaso Filippi, a cura di Daniele Resini e Myriam Zerbi, Palombi, Roma 2013

Roeck 2013
Bernd Roeck, *Artisti, artigiani, mercanti: tedeschi a Venezia nella prima età moderna*, in San Bartolomeo 2013, pp. 29-53

San Bartolomeo 2013
La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia, a cura di Natalino Bonazza, Isabella di Lenardo, Gianmario Guidarelli, Marcianum Press, Venezia 2013

Sapienza 2013
Valentina Sapienza, *Il cammino del tredicesimo apostolo: Leonardo Corona e "gli huomini facinorosi" della scuola di San Mattia*, in San Bartolomeo 2013, pp. 155-169

Schulz 2013
Juergen Schulz, *The pre-modern office building*, in «Annali di architettura», 25, 2013 (2015), pp. 7-16

Swartwood House 2013
Anna Swartwood House, *Pageantry, and identity: the Fondaco dei Tedeschi frescoes*, in *Reflections on Renaissance Venice, a celebration of Patricia Fortini Brown*, ed. by Blake de Maria and Mary E. Frank, 5 continents, Milano 2013, pp. 112-117

Tonini 2013
Camillo Tonini, *Il Museo del Risorgimento di Venezia, un caso critico*, in «Ateneo Veneto», CC, s. 3, n. 12, 2013, pp. 59-68

Aresin 2014
Maria Aresin, *"Il Tesoro della Pittura". Die Raumausstattung der Sala d'estate im Fondaco dei Tedeschi in Venedig*, in «Kunsttexte.de», 4, 2014 (Elektronische Ressource: www.kunsttexte.de.)

Backmann 2014
Sibylle Backmann, *Abitare e lavorare nel Fondaco dei Tedeschi di Venezia. L'arredo delle camere (1508-1650)*, in *Spazi veneziani, topografie culturali di una città*, Viella, Roma 2014, pp. 59-89

Fara 2014
Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche, 1508-1686*, Olschki, Firenze 2014

Fotografia Storia 2014
La fotografia come fonte di storia, atti del convegno (Venezia, 4-6 ottobre 2012), a cura di Gian Piero Brunetta e Carlo Alberto Zotti Minici, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2014

Fontana 2014
Vincenzo Fontana, *Fra Giovanni Giocondo ingegnere idraulico a Venezia (1506-1508)*, in Giocondo 2014, pp. 363-380

Giocondo 2014
Giovanni Giocondo: umanista, architetto e antiquario, a cura di Pierre Gros e Pier Nicola Pagliara, XXV Seminario internazionale di storia dell'architettura, 2010, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 2014

Guillaume 2014
Jean Guillaume, *Fra Giocondo, architecte du pont Notre-Dame?*, in Giocondo 2014, pp. 353-362

Locchi 2014
Vittorio Locchi, a cura di Francesca Brancaleoni, Città di Figline Valdarno-Assessorato alla cultura, Figline di Valdarno 2014

Piva 2014
Chiara Piva, *Anton Maria Zanetti e la tradizione della tutela delle opere d'arte a Venezia: dalla critica d'arte all'attività sul campo*, in *Il restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio*, atti della Giornata di studi (Venezia, Ca' Foscari, 27 marzo 2012), a cura di Chiara Piva, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, Venezia 2014, pp. 83-114 (Quaderni di Venezia Arti)

Sambin de Norcen 2014
Maria Teresa Sambin De Norcen, *"Per leggere e capire" Vitruvio: Fra Giocondo, Guillaume Budé e l'incunabolo Res V 318 della Bibliothèque nationale de France*, in Giocondo 2014, pp. 111-120

Molteni 2015
Elisabetta Molteni, *La sede dell'Accademia: il 'fonteghetto' delle Farine a San Marco*, in *Storia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di Giuseppe Pavanello, Antiga Edizioni, Cornuda 2015, 3 voll., vol. 1, pp. 1-17

Aldo Manuzio 2016
Aldo Manuzio, il rinascimento di Venezia, catalogo della mostra a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Giulio Manieri Elia, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo-19 giugno 2016, Marsilio, Venezia 2016

Beltramini 2016
Guido Beltramini, *La nuova lingua dell'architettura nei decenni di Aldo*, in Aldo Manuzio 2016, pp. 29-42

Braunstein 2016
Philippe Braunstein, *Les Allemands à Venise (1380-1520)*, École française de Rome, Roma 2016 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 372)

Landau 2016
David Landau, *L'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio*, in Aldo Manuzio 2016, pp. 107-135

Pfotenhauer 2016
Bettina Pfotenhauer, *Nürnberg und Venedig im Austausch. Menschen, Güter und Wissen an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Schnell & Steiner, Regensburg 2016

OMA, Fondaco dei Tedeschi, paradossi, invenzioni

Francesco Dal Co

La storia di Rialto e quella del Fondaco dei Tedeschi sono inseparabili: diverse, ma inseparabili, come hanno dimostrato Donatella Calabi e Paolo Morachiello nel libro *Rialto. Le fabbriche e il ponte*. Difficile stabilire con precisione quando il ponte in legno di Rialto venne costruito: tra il 1173 e il 1190, oppure nel 1264? Atteniamoci alle conclusioni alle quali è giunto Morachiello, secondo il quale il ponte fu eretto dopo il 1200 e prima del 1250. Durante questo stesso lasso di tempo venne costruito anche il Fondaco dei Tedeschi, che entrò in funzione intorno al 1225.

Per le indicazioni bibliografiche riconducibili agli autori citati in queste pagine si veda la bibliografia generale ordinata nelle pagine precedenti da Elisabetta Molteni.

Francesco Guardi, *Il Canal Grande con il Ponte di Rialto e il Palazzo dei Camerlenghi*, Monaco, Alte Pinakothek, 1765. Sulla sinistra il Fondaco dei Tedeschi.

Quando il ponte in legno venne completato, lo scambio e la circolazione dalle merci avevano già annullato gli ostacoli posti dalla natura, reso permeabili i limiti stabiliti dai provvedimenti finalizzati a regolare le attività che si svolgevano nell'insula di Rialto e unito le due rive del Canal Grande. La fisica contiguità del ponte e del Fondaco manifestava ciò che l'area di Rialto era destinata a diventare, ovvero «di tutto il mondo la più ricchissima parte», patria eletta della mercanzia, «della robba», dove «non vi nasse alcuna cosa, ma di tutto se ne trova abbondantemente», come osservò Marin Sanudo (1466-1533). Il Fondaco era il luogo assegnato dalla Repubblica di Venezia, che lo gestiva attraverso una apposita magistratura, ai mercanti provenienti dall'Impero romano germanico. Nei diversi ambienti dell'edificio, «un albergo insieme a un magazzino» per usare la sintetica definizione che ne ha dato Frederic C. Lane, si svolgeva ogni transazione tra veneziani e sudditi imperiali. Come altri studiosi, anche Manlio Dazzi, Gerhard Rösch e ora Elisabetta Molteni hanno spiegato il funzionamento del Fondaco, che ne faceva, come ha scritto Ennio Concina nel suo bel libro *Fondaci*, «una frontiera mercantile» tra il Nord e l'Oriente, un'istituzione che era insieme una fabbrica ben difesa nel cuore della città e «"un palazzo ben adornato,

tutto grazioso", una testimonianza di pubblica magnificenza». Questa sua duplice natura ha rafforzato il ruolo propulsivo che il Fondaco ha svolto nel continuo processo di modificazione dell'assetto urbano di Venezia nel corso del XIV e XV secolo, coevo a quello delle trasformazioni subite dalla costruzione, alla quale veniva riconosciuta anche una particolare funzione rappresentativa.

L'aspetto che il Fondaco presentava alla fine del Quattrocento è noto grazie alla pianta prospettica di Venezia di Jacopo de' Barbari (1500), dove l'adiacente ponte di Rialto appare configurato così come Vittore Carpaccio lo aveva rappresentato sei anni prima nel *Miracolo della reliquia della Vera Croce* (1494), componendo sincronicamente, con mirabile precisione, tre storie separate: la processione sul ponte di Rialto, il miracolo che ha luogo nella loggia, l'ingresso del Patriarca.

Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della Vera Croce*, Gallerie dell'Accademia, Venezia, 1494.

Ai piedi della loggia, nella tela di Carpaccio, nobili, dignitari, mercanti tedeschi e orientali sostano in buon numero sulla riva del Canal Grande, sfoggiando abiti che, come il Fondaco sul versante opposto, sono dimostrazioni dell'unicità del decoro veneziano, come ha scritto Michelangelo Muraro nel 1966. Ma naturalmente, come vedremo, quella di De' Barbari non è la sola rappresentazione di Venezia che documenta l'importanza che nel corso dei secoli il Fondaco ha avuto nella trama della città. Il rilievo che l'edificio, all'epoca organizzato intorno a due corti principali, possedeva prima del 1505, divenne ancor più evidente dopo l'inizio del Cinquecento, quando la fabbrica assunse le dimensioni che ancora oggi la contraddistinguono.

Dopo quello del 1318, nel gennaio 1505 il Fondaco subì un altro incendio che ne intaccò l'apparato strutturale e indusse la Serenissima a prendere decisioni immediate per la sua ricostruzione «rapida e bellissima», portata poi a termine nel tempo inusualmente breve di soli tre anni, a dimostrazione dell'importanza economica e politica riconosciuta all'edificio e a quanto al suo intorno si era venuto aggregando in un nucleo urbano ben individuato, come ebbe modo di osservare qualche tempo dopo anche Francesco Sansovino (1521-86). L'incendio fu così all'origine di «uno degli interventi di maggior rilievo sul piano urbanistico, architettonico e artistico della storia del Cinquecento veneziano», ha scritto Concina. Espressione di un tipo architettonico che aveva le sue radici nell'Oriente bizantino, in Egitto e in Nord Africa, «in un Medioevo in movimento tra Oltremare e Occidente», sulla scorta delle deliberazioni assunte nel 1505, il Fondaco divenne l'occasione di «una reinvenzione rinascimentale» (Concina), l'inizio di un destino, questo, che ne ha accompagnato la storia sino ai nostri giorni. Rinviando al saggio che i lettori, avendolo tra le mani, incontrano all'inizio di questo libro in cui Molteni ha nuovamente affrontato il problema, non è questa la sede per discutere le diverse ipotesi che sono state avanzate circa il nome dell'autore del progetto per la riedificazione del Fondaco. Ciò che sembra certo è che i lavori per la ricostruzione, sovrintesi dai Provveditori al Sal, nel 1505 furono affidati prima al proto Giorgio Spavento e poi ad Antonio Scarpagnino, contando probabilmente sulla consulenza di Fra' Giocondo, come Manfredo Tafuri ha supposto anche in uno dei suoi libri più importanti, Venezia e il Rinascimento, del 1985. Se il ruolo svolto da Fra' Giocondo nella costruzione del Fondaco è stato avanzato da Tafuri come una ipotesi, altri studiosi, invece, hanno apertamente attribuito la paternità della fabbrica all'umanista veronese. In questo modo si è posta una seria ipoteca, non soltanto storiografica come diremo, su i giudizi che hanno accompagnato il progressivo realizzarsi del destino del Fondaco anche in epoca contemporanea.

Il progetto da cui si presero le mosse nel 1505, però, era stato elaborato in gran fretta da Hyeronimus Tedesco, verosimilmente un fedele interprete delle esigenze dei banchieri e mercanti d'oltralpe che nel Fondaco svolgevano le loro attività. Tali esigenze erano bene espresse dalla pianta e dai prospetti dell'edificio completato nel 1508, come si evince da un'incisione più tarda, del 1616, di Raphael Custos ove la corte della *Teutsch Haus* è raffigurata. I documenti di diversa origine di cui disponiamo indicano che i fronti esterni erano caratterizzati, così come lo sono ancora oggi, da successioni di aperture ripetitive e di foggia essenziale sia nella facciata principale prospiciente il Canal Grande, sia nelle altre, oltre che dall'assenza di soluzioni caratteristiche dell'architettura veneziana quali le polifore.

Georg Braum e Franz Hogenberg, *Veduta di Venezia*, da *Civitates orbis terrarum*, vol. I, Köln 1572.

Joan Blaeu, *Veduta di Venezia*, da *Atlas Maior*, completato 1665.

Anche altre vedute di Venezia successive a quella di De' Barbari, quali quelle di Sebastian Münster (1544), di Georg Braum e Franz Hogenberg (1572), di Joan Blaeu di un secolo circa più tarda (c. 1665) dimostrano come il Fondaco, individuato anche con il toponimo *Teutith haus*, per complessione, dimensioni e collocazione, dopo il 1508, fosse un edificio organizzato intorno a un unico cortile, emergente nel tessuto edilizio di Venezia. Questo dato di fatto, mentre conferma quale rilievo il Fondaco continuasse ad avere anche dopo l'inizio del Cinquecento, rende ancor più eloquente il paradosso che ne modellò l'aspetto esteriore dopo la ricostruzione.

Il Fondaco era una istituzione che non aveva uguali in Europa nel favorire commerci e transazioni finanziarie, come ribadì al tramonto della Serenissima Giovan Bartolomeo Milesio, che ne descrisse l'organizzazione. Ciò spiegherebbe la decisione presa dopo il 1505 di riedificarlo secondo un progetto elaborato autonomamente e rapidamente in seno alla comunità che lo abitava, come pare dimostrare il nome del suo autore, Hyeronimus Tedesco. Derivarono da queste premesse «l'austera chiarezza e la curata sobrietà», per nulla ingenue, però, come Concina e Manuela Morresi hanno osservato, della fabbrica il cui aspetto architettonico fu decisamente influenzato anche dalle prescrizioni per la ricostruzione predisposte dal Senato veneziano, incline a considerare in maniera strumentalmente pragmatica l'autorità del progetto di Hyeronimus.

Ma se la *Germanorum Domus* ricostruita aveva l'aspetto di un edificio modellato a partire, in primo luogo, dalle implicazioni delle funzioni che ospitava, ciò non significa che questo nesso abbia comportato la rinuncia da parte della Serenissima all'impegno preso dopo l'incendio di costruire un'opera «con maggior comodità d'abituri e di magnificenza e d'ornamento e bellezza», come scrisse Vasari, anzi.

Bernardo Bellotto, *Veduta del Ponte di Rialto*, collezione privata, 1760 (?). Vista da nord con il Fondaco dei Tedeschi sulla sinistra.

Il Fondaco, concepito per servire al meglio le necessità di banchieri e mercanti, divenne per breve tempo *bellissimo* in virtù della decisione di farne decorare i prospetti, assegnando il compito ai due massimi artisti veneziani di ogni tempo, Giorgione e Tiziano. A partire da Vasari che, riferendosi ai suoi affreschi e non riuscendo a individuare il programma iconologico a lui affidato o da lui adottato, scrisse che Giorgione «non pensò che a farvi figure a sua fantasia», una nutrita letteratura ha tentato di spiegare quali furono i soggetti e i significati dei cicli pittorici realizzati nel Fondaco, probabilmente a partire dalla primavera del 1508. Dell'opera di Tiziano e di Giorgione, l'arte del quale «on every level seems calculated to frustrate» ha scritto David Rosand, sono sopravvissuti, però, soltanto lacerti compromessi, alcune descrizioni, tra le quali quelle di Vasari, Dolce e Milesio, e qualche annebbiata immagine colta da Canaletto, Bellotto, Guardi e Marieschi, tra gli altri, e dall'obiettivo della macchina fotografica, dopo i primi decenni dell'Ottocento. Anche sulla scorta di quanto raccontato da Ludovico Dolce (1508?-68), ciò che sap-

piamo è che sul prospetto prospiciente il Canal Grande operò Giorgione e su quello verso terra, il più giovane ma già autonomo Tiziano.

Giorgione, stando a Vasari, ornò la facciata sull'acqua con «teste e figure molto ben fatte e colorite vivacissimamente et attese in tutto quello che egli vi fece che traesse al segno delle cose vive e non a imitazione alcuna della maniera».

Giorgione, *Nuda*, Palazzo Grimani, Venezia, 1508.

Milesio, però, riferì che queste figure, che all'inizio del Settecento poteva osservare evanescenti fra le screziature degli intonaci, erano inserite tra colonnati corinzi, parti di un apparato dal quale l'edificio aveva tratto un aspetto «maestoso». Sul fronte verso la città, in prossimità del quale si trovava la chiesa della comunità tedesca, San Bartolomeo, Tiziano realizzò «un trionfo allegorico», al centro del quale, sopra il portale di terra, era la raffigurazione di *Giuditta*. In due incisioni tratte dall'affresco di Tiziano, una secentesca di Jacopo Piccini, l'altra più tarda di Anton Maria Zanetti, il capo mozzato di Oloferne è ben visibile sotto il piede di Giuditta che impugna la spada.

Ma il fatto che la figura dipinta dal giovanissimo Tiziano, bella al punto da essere ritenuta opera del più affermato Giorgione, sia effettivamente quella di Giuditta, non esclude la sovrapposizione, fondata su una

Tiziano, *Giustizia* o *Giuditta*, affresco staccato dal Fondaco dei Tedeschi, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Venezia, 1508.

Jacopo Piccini, incisione da Tiziano, *Giustizia* o *Giuditta*, dal Fondaco dei Tedeschi, 1658.

consolidata tradizione, della figura di colei che garantì la libertà della sua città, Betulia, uccidendo Oloferne, il generale che la minacciava, con quella della Giustizia. L'affresco di Tiziano, oltre agli altri frammenti del ciclo a noi pervenuti, conferma che il programma iconografico per le decorazioni del Fondaco era stato individuato con discreta precisione, e induce a supporre che il motivo centrale fosse rappresentato dalla concomitante presenza delle figure della *Giuditta* e della *Nuda*, ovvero della *Pace*, dipinta da Giorgione sulla facciata verso il Canal Grande. Concina ha insistito su questa ipotesi e ha efficacemente riassunto le diverse interpretazioni che l'hanno preceduta, suggerite anche dalle contingenze storiche durante le quali il Fondaco venne ricostruito, dopo la stipula del Trattato di Blois (1504), la formazione della Lega di Cambrai (1508) nella quale le potenze europee si unirono per contrastare l'espansionismo veneziano e la pesante sconfitta subita da Venezia ad Agnadello a opera dell'esercito francese, nel 1509. La compresenza delle figure della *Pace* e della *Giustizia* sulle facciate del Fondaco alludeva alle virtù su cui si fondava la libertà della Serenissima e alla determinazione che animava la Repubblica nel difenderla. Tenendo conto del fatto che l'affresco era collocato all'ingresso di un edificio abitato e utilizzato da mercanti e banchieri tedeschi, però, si è anche ipotizzato che Tiziano non avesse rappresentato *Giuditta-Giustizia* bensì *Germania*. Questa supposizione, avanzata anche da Manlio Dazzi e poi ripresa da Michelangelo Muraro, però, va considerata alla luce di quanto Augusto Gentili ha scritto nel 2012 nel suo fondamentale *Tiziano*. Tenendo conto delle coeve vicende politiche, Gentili ha suggerito che la figura dipinta da Tiziano poteva rappresentare un ammonimento rivolto agli abitanti del Fondaco, essendo un'immagine della *Fermezza* con la quale Venezia intendeva trattare le comunità tedesche dopo l'adesione dell'Impero alla Lega di Cambrai. Tuttavia, non essendo questa la sede per discuterle e nonostante le osservazioni di Molteni, giunti a questo punto, queste interpretazioni non

rendono meno opportuno ricordare che Seiro Mayekawa nel 1979 ha ipotizzato che prima di assumere la decisione di affidarne la realizzazione a Giorgione e Tiziano, si fosse pensato di commissionare gli affreschi del Fondaco ad Albrecht Dürer. L'artista, dopo essersi allontanato da Norimberga, giunse a Venezia nel 1505. Qui dipinse la *Festa del Rosario*, su incarico dei suoi più diretti interlocutori residenti in città, attivi, come i Fugger, nel Fondaco dei Tedeschi. Il dipinto venne ammirato anche dai massimi notabili della Serenissima, ed è quindi ipotizzabile che i suoi protettori abbiano pensato di potere affidare a Dürer il compito di decorare, nei modi in cui sarebbe stato in grado di farlo un maestro che aveva trascorso la giovinezza tra Basilea, Strasburgo e Norimberga, un edificio che era stato concepito sul piano funzionale da un architetto conosciuto come Hyeronimus Tedesco e dove i mercanti tedeschi si prendevano alacremente cura dell'accrescimento delle loro fortune. Proprio questa ipotesi, però, rafforza il significato della decisione presa dal Consiglio dei Dieci nel 1505 di ricostruire il Fondaco «magnifico, ornato, bello». Queste parole sono sinonimi di magnificenza e chiariscono come la Repubblica fosse determinata a realizzare un'opera che, nel momento stesso in cui garantiva la massima libertà ed efficienza nella gestione dei commerci, ribadiva il primato delle virtù, la pace, la giustizia o la fermezza, sulle quali si fondavano quella libertà e la forza della Serenissima. Se era questo, come pensiamo, il messaggio che l'aspetto esteriore del Fondaco doveva trasmettere, inevitabile che a definirlo venissero chiamati Giorgione e Tiziano; nonostante fossero ancora molto giovani, come nel Consiglio dei Dieci non si mancò di notare, erano veneziani e il Fondaco era un simbolo di potenza piantato nel cuore della città che lo gestiva e una risorsa economica il cui valore, nel 1400, era ritenuto superiore a quello dell'intera città di Anversa, come Dazzi ha ricordato.

Vista aerea della zona di Rialto a Venezia. In alto il ponte di Rialto e il Fondaco dei Tedeschi, con la copertura in vetro della corte prima degli ultimi interventi.

La rappresentazione della magnificenza che la Repubblica volle impressa sugli alzati del Fondaco era tanto eloquente quanto effimera. Sessanta anni dopo la sua morte (1510), le decorazioni a fresco realizzate da Giorgione a Venezia erano «crudelmente» deteriorate (Vasari) e non molto diverso deve essere stato il destino dei cicli del Fondaco, come attestano Milesio e diversi dipinti del Settecento. Ma proprio negli anni in cui il Fondaco veniva ricostruito, anche per far fronte alle pressanti richieste dei mercanti tedeschi, dopo la disfatta di Agnadello (1509) iniziava una nuova fase per la politica della Serenissima, che fu però in grado di ritardare il sorgere delle ombre del declino della sua potenza ben oltre la fine del Cinquecento. Nonostante con la morte di Filippo II (1598) «il Mediterraneo fosse ormai fuori dalla grande storia», per parafrasare il titolo che Fernand Braudel ha dato ad alcune sue pagine memorabili, questi mutamenti si verificarono con lentezza. L'andamento delle entrate, di cui ha scritto Carlo M. Cipolla, non ne soffrirono e anche il declino della *Germanorum Domus* fu scandito da tempi dilatati. Ma dalla fine del Cinquecento, dopo il completamento della costruzione in pietra del ponte di Rialto, a tal punto ammirato da venire attribuito a Michelangelo ricorda Morachiello, anche il vedutismo contribuì ad alimentare le leggende che ben presto accompagnarono la fama crescente dell'opera realizzata da Antonio da Ponte (1512-97).

Michele Marieschi, *Il Canal Grande con il Fondaco dei Tedeschi*, collezione privata, 1740 c.

Michele Marieschi, *Il ponte di Rialto da sud*, collezione privata, 1740 c.

Nel Settecento, a beneficio dei curiosi che si recavano a visitare «questa repubblica di castori» (Goethe), i pittori attivi a Venezia offrirono numerose rappresentazioni del ponte, finendo per privilegiare, però, la vista da sud, che consentiva di cogliere prospettive più ampie e ricche di scorci pittoreschi. Per questa ragione le raffigurazioni del Fondaco divennero più rare e la sua presenza sempre più accessoria, evanescente come lo erano i magnifici affreschi stesi su i suoi intonaci. Le immagini del ponte di Rialto, pertanto, finirono per sovrapporsi a quelle del Fondaco, spesso rappresentato come un profilo interrotto e indefinito, a ulteriore conferma della scarsa rilevanza del suo mutevole aspetto esteriore, una volta spogliata la configurazione architettonica del suo temporaneo splendore.

Carlo Carrà, *Il ponte di Rialto*, collezione privata, 1965.

Fotografia del ponte di Rialto con il Fondaco dei Tedeschi, 1900 c.

Relegato al ruolo di quinta laterale, a dispetto della bellezza del suo interno severo, quello che era stato il teatro dove per secoli le merci avevano «danzato come grilli mirabili» (Marx) scivolava così in un progressivo oblio.

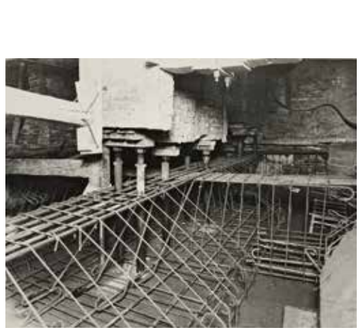
La storia del Fondaco nel Settecento e nell'Ottocento, come ha scritto Molteni, è quella di una inarrestabile decadenza, che non preservò l'edificio e i resti degli affreschi da alcune gravi manomissioni. Questa lunga parentesi si chiuse nel Novecento, quando il Fondaco venne ricostruito per la seconda volta. Ma nel corso di questo intervallo e, in particolare, a partire dalla fine dell'Ottocento, l'attenzione si concentrò prevalentemente su i resti degli affreschi che prima vennero consolidati e poi, nel 1938, furono parzialmente staccati per essere conservati presso le Gallerie dell'Accademia, nel momento stesso in cui si poneva mano al restauro radicale dell'edificio. Nel 1967, infine, avvennero le ultime rimozioni, all'origine della ricostruzione del ciclo attribuito a Tiziano fatta l'anno seguente da Giovanna Nepi Scirè e Francesco Valcanover in occasione della mostra *Giorgione e Venezia*. Nel volgere di circa trent'anni, pertanto, giunse a maturazione una decisione, in una certa misura inevitabile, che comportò la definitiva cancellazione delle ultime tracce della magnificenza del Fondaco. Proprio in concomitanza del compimento dei lavori intrapresi nei secondi anni Trenta per riportarla al suo decoro originario, dopo avere subito una radicale trasformazione funzionale, la fabbrica, nel Cinquecento coloratissima e animata dalla continua movimentazione delle merci e dall'esibizione del lusso, venne resa incongruamente monocroma, una scelta, questa, che non era inevitabile.

Il Fondaco dei Tedeschi, 2000 c.

La paradossalità di questa situazione non fu registrata quando le opere di restauro furono terminate, ma merita di venire considerata. Questa incongruenza, infatti, aiuta a comprendere quali furono le ragioni e i fini dei lavori fatti negli anni Trenta del secolo scorso ma, più in generale, induce a interrogarsi circa i problemi che è inevitabile affrontare ogni qual volta si pone mano a un progetto di conservazione di un edificio antico, come Alois Riegl ebbe modo di spiegare in modo ancor oggi attuale, proprio sulla soglia del XX secolo.

Ma prima di ritornare su questo tema, è necessario fornire alcune informazioni su quanto avvenne nel Fondaco alla fine degli anni Trenta. Nel 1941 Manlio Dazzi curò la pubblicazione del libro *Il Fondaco nostro dei Tedeschi*, che offre un resoconto esaustivo dei lavori portati a termine nel 1939. L'editore coincideva con il destinatario del volume, il Ministero delle Comunicazioni. Questo fatto rende opportuno ricordare che sin dal 1924 il Ministero delle Poste era stato trasformato in quello delle Comunicazioni. Questo nuovo dicastero divenne rapidamente uno dei più importanti artefici del processo di modernizzazione dell'Italia perseguito durante il fascismo. Dopo il 1924, infatti, il regime fascista venne configurando un progetto che mirava a trasformare radicalmente il sistema delle comunicazioni globalmente intese, integrando in un'unica Amministrazione telecomunicazioni, poste e trasporti, come scrisse nel 1933 Costanzo Ciano, che ne fu il promotore. Le tante stazioni ferroviarie e i non meno numerosi uffici postali costruiti in diverse città italiane a par-

tire dalla metà degli anni Venti sono eloquenti conseguenze di questa politica. Si inserì in questo quadro il progetto, voluto da Ciano, di trasformare l'ufficio postale installato nel Fondaco all'inizio del Novecento, dando in tal modo una dimostrazione, resa ancor più convincente poiché da realizzarsi nel cuore di Venezia, delle innovazioni che il fascismo era in grado di introdurre per migliorare la vita dei cittadini – ancora una volta una prova di come l'e copulativo inserito tra "innovazione" *e* "tradizione" abbia il potere di trasformare i due termini in uno slogan retoricamente reazionario. Adattandolo al contempo per ospitare un servizio pubblico efficiente e moderno, lo scopo perseguito dalla pubblica amministrazione era di ridare al Fondaco, disponendo di generosi finanziamenti, «il suo nobile aspetto originario», come dichiarò Giuseppe Pession, allora Direttore Generale del Ministero, presentando il volume curato da Dazzi probabilmente al ministro Giovanni Host, insediato nel 1939. Di quanto realizzato nel Fondaco, pigramente a partire dal 1934, ma con un impegno incalzante nel biennio 1938-39, Molteni ha compiuto una approfondita analisi, che giunge a conclusioni non propriamente coincidenti con quelle tratte da quanti furono gli artefici dell'«operazione chirurgica radicale ed estesa» lì compiuta, come lo stesso Dazzi ebbe modo di scrivere.



Fondaco dei Tedeschi, lavori di consolidamento realizzati nel 1938.

Il «grandioso restauro» consentì di ridare all'edificio «le linee cinquecentesche e il suo originario splendore», sostenne alla fine degli anni Trenta anche Emilio Padoan su «Emporium», dando così voce a convinzioni e credenze diffuse, spie di una mentalità in parte condivisa anche da quanti si sono più seriamente impegnati a stabilire la paternità del progetto architettonico del Fondaco. Con l'intento di riportare indietro le lancette dell'orologio, alla fine degli anni Trenta, pertanto, si avviò «un intervento poderoso» e l'edificio, scrisse Dazzi, «fu preso e tenuto per i capelli. Una struttura in cemento lo serrò dall'alto. Le fondazioni vennero aperte e "un miracoloso martinetto", usato in più esemplari entro gli squarci successivi, teneva sospeso il palazzo, mentre si provvedeva a rinforzare le fondazioni e a gettare un anello di cemento alla base. Fra l'uno e l'altro anello una robusta e completa ingabbiatura cementizia di tutte le strutture portanti strinse l'intero corpo». Del cemento armato, che venne tanto diffusamente impiegato nello scheletro e per la nuova copertura, i sondaggi compiuti in occasione dell'avvio del terzo rifacimento del Fondaco hanno messo in luce la pervasiva presenza, peraltro esaurientemente documentata dalla relazione elaborata dal direttore dei lavori compiuti negli anni Trenta, l'ingegnere Guido Gerbino.

Fondaco dei Tedeschi, sala telegrafi dopo il 1939.

Tuttavia, l'uso dei materiali e delle tecniche puntualmente elencati da Gerbino, mentre veniva esibito negli ambienti destinati ad accogliere le funzioni più moderne ospitate nel Fondaco, come la sala per i telegrafi, il bunker che proteggeva con murature in cemento armato spesse ottanta centimetri gli apparati tecnici, il caveau, venne accuratamente mimetizzato negli spazi ritenuti più rappresentativi. Ma grazie all'impiego di quei materiali e al ricorso a diffusi interventi di cosmesi, come Molteni ha dimostrato, fu possibile reinventare, anche sulla scorta di radicati stereotipi, i caratteri distributivi e formali dell'edificio. L'obiettivo era di riportarlo a una primitiva, ma in realtà supposta e idealizzata, configurazione rinascimentale, a una sontuosità che soltanto l'esibizione delle merci nella corte e, soprattutto, i magnifici e fragili affreschi di Giorgione e Tiziano gli avevano garantito durante un breve tratto della sua storia.

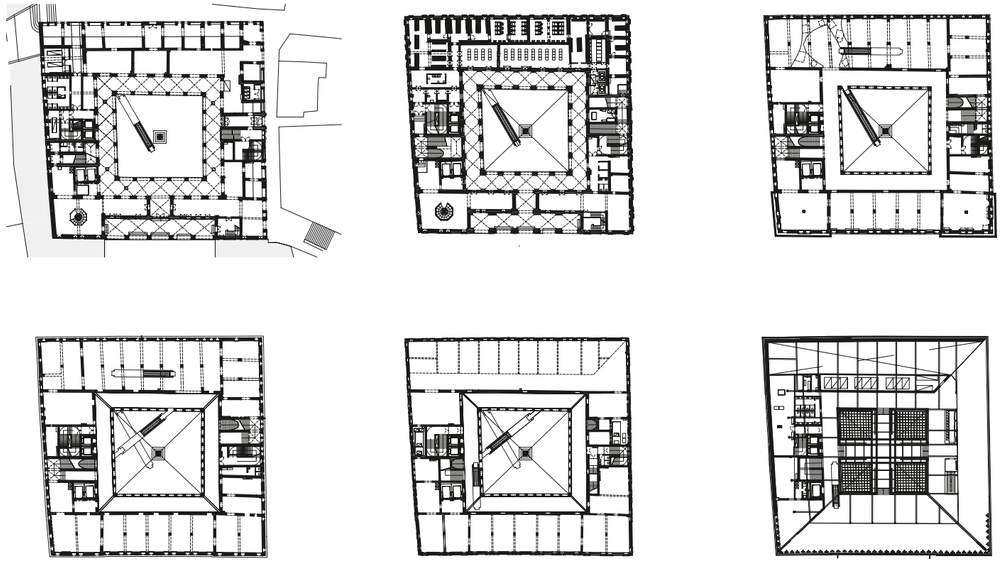
Verosimilmente anche al fine di nobilitare l'impresa compiuta con il restauro enfatizzando l'autorità del progettista dell'opera sulla quale si era intervenuti, a dispetto delle ambiguità della storia e della materialità della costruzione, come abbiamo visto, Dazzi ritenne che la paternità del Fondaco dovesse essere assegnata a Fra' Giocondo. Ma questa attribuzione non ha fornito una risposta alle domande che proprio per la sua

natura il Fondaco continua a porre a quanti hanno tentato di individuare la figura del progettista della ricostruzione cinquecentesca dell'edificio. Curiosamente, nonostante i secoli trascorsi, anche la paternità del progetto realizzato tra il 1938 e il 1939 è incerta e leggendo quanto all'epoca si scrisse si ha l'impressione che quanti lo portarono in porto vennero implicitamente considerati anonimi artefici della *restituzione* del Fondaco, decisa da una superiore volontà, a chi lo aveva progettato nel Cinquecento, ovvero Fra' Giocondo. In realtà, alla fine degli anni Trenta, il progetto e i lavori vennero approntati e gestiti in maniera impersonale dall'Ufficio Tecnico Erariale di Venezia e l'opera realizzata fu il frutto del convergere degli sforzi di diversi uffici pubblici, un ulteriore capitolo della dialettica, se così si può dire, che durante il ventennio si venne instaurando tra l'attività svolta dagli apparati dello Stato e le iniziative direttamente promosse dal regime fascista. Comunque, «in un fervore di pareri, di collaborazione, di interventi», sostenne Dazzi, chiare direttive politiche trovarono attuazione grazie all'elevata professionalità all'epoca presente nell'apparato burocratico dello Stato e, soprattutto, in virtù di una condivisa ideologia, che induceva a ritenere doveroso e possibile riportare il Fondaco a uno «splendore antico», rovesciando, nella direzione di una meta inventata, il corso del tempo. Così, continuava Dazzi, alla «folla, varia, mossa, non inceppata, modernissima che lo rinsangua e ne fa sentire viventi l'utilità e la bellezza», che nel 1939, alla fine del restauro, iniziò a frequentarlo, il Fondaco si offrì con l'aspetto congruentemente modernissimo di un simulacro, ovvero come il risultato di un consolante ritorno a una magnificenza che era stato possibile idealizzare perché definitivamente trascorsa.

Operando tra non pochi paradossi, dal 2009 OMA ha progettato la terza ricostruzione di questo simulacro. Ma prima di occuparci del lavoro compiuto da OMA, è opportuno compiere ancora una rapida digressione. Dopo il 1944 il Ministero delle Comunicazioni subì reiterate metamorfosi sin quando, nel 1997, uno dei suoi organi, l'Amministrazione Autonoma di Poste e Telegrafi, venne scorporato e poi trasformato in Poste Italiane, una società per azioni. Durante questi decenni il Fondaco conobbe una nuova fase di decadenza, che indusse Poste Italiane a metterlo in vendita. Così, nel 2008 il Fondaco fu acquistato da Edizione, una società di proprietà della famiglia Benetton. Nel dicembre del 2011 Edizione e il Comune di Venezia firmarono un'intesa finalizzata a «ridare al Fondaco la sua originaria destinazione», come dichiarò il Sindaco della città all'epoca, senza dare prova, in questa occasione, di fervida fantasia. Grazie a questo accordo la nuova proprietà poté procedere alla riqualificazione dell'edificio, secondo il progetto elaborato, nel frattempo, da OMA. Dopo aver compiuto un percorso a ostacoli piuttosto

OMA, Fondaco dei Tedeschi, progetto preliminare, planimetrie dei cinque livelli dell'edificio.

OMA, Fondaco dei Tedeschi, progetto preliminare, sezioni est ovest: edificio esistente e proposta di progetto.



complicato, punteggiato dal sopravvenire di non poche polemiche, OMA ha presentato il progetto definitivo alla fine del 2013. Successivamente, nel 2014, Edizione ha raggiunto un accordo per la gestione del Fondaco con la società DFS, controllata dalla *holding* francese LVMH, leader mondiale nel settore dei beni di lusso. Questa decisione ha comportato l'insorgere di tensioni tra OMA ed Edizione e ha finito per condizionare, come diremo, gli esiti del lavoro, giunto a conclusione nel 2016, svolto dal gruppo di progettisti capeggiato da Rem Koolhaas, Ippolito Pestellini e Silvia Sandor, affiancati dagli ingegneri Gian Domenico e Luigi Cocco e da Alberto Torsello.

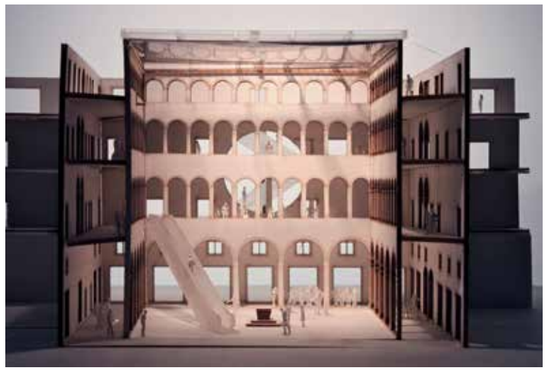
L'opera realizzata differisce da quanto ipotizzato dal progetto inziale per un aspetto non secondario. Come sappiamo, l'utilizzazione e l'accesso ai più di duecento vani che secondo Francesco Sansovino si trovano nel Fondaco ricostruito nel Cinquecento, erano regolamentati da una

severa disciplina, non sempre rispettata in maniera ferrea, e da rigidi orari d'apertura e chiusura. L'ipotesi da cui OMA ha preso le mosse era di rendere il Fondaco permeabile, accessibile, attraente, il più possibile un luogo pubblico. L'obiettivo non era così diverso da quello che Dazzi riteneva si fosse conseguito con la seconda ricostruzione del Fondaco nel 1938-39, ma la previsione di OMA era di destinare al pubblico una superficie sensibilmente maggiore di quella assegnata a questa funzione dalle Poste. Soprattutto, però, questi spazi sarebbero stati diversificati, flessibili, vivi, definitivamente emancipati dalle implicazioni della diffusa convinzione che li riteneva potenziali testimonianze di un passato immobile. Privilegiando la conservazione di una tipologia sopravvissuta alle tante trasformazioni distributive e costruttive subite una volta esauritasi la sua funzione di "porto del lusso", questa scelta progettuale avrebbe comportato la trasformazione del piano terra del Fondaco in una piazza. Lo spazio sgombro corrispondente alla corte era stato immaginato come un luogo suscettibile di venire utilizzato per le più diverse iniziative, essendo chiaro l'intendimento dei progettisti di conservare il velario sovrastante il cortile, radicalmente risistemato nel corso dei lavori eseguiti nel Novecento, e di sfruttarlo anche per garantire l'accesso alla copertura dell'edificio.

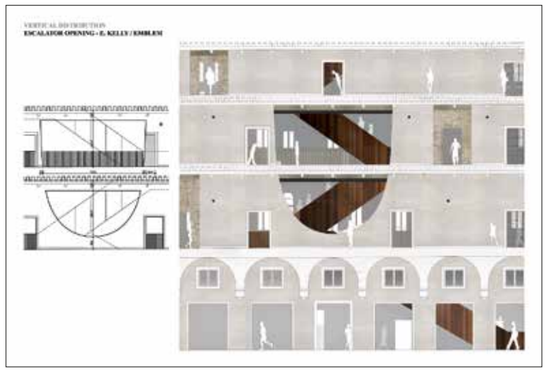
OMA, Fondaco dei Tedeschi, progetto preliminare, uso possibile della corte coperta per mostre di architettura.

Ripromettendosi di trasformare il cortile in una piazza, il progetto prevedeva di accrescere la permeabilità della fabbrica aumentando il numero degli accessi, al fine di renderne gli spazi parti della città, violando, infine, la disposizione assiale degli ingressi esaltata, invece, dalla ricostruzione novecentesca. Questa decisione derivava sia dalla presa d'atto del fatto che il carattere fondamentale del Fondaco, un'enclave

(da *clavis*, chiave) separata e chiusa, era stato cancellato dal passare del tempo, sia dall'intento di trasformare l'edificio in un grande magazzino, concepito come una estensione dell'intricata rete degli spazi commerciali distribuiti nelle calli limitrofe e nei vicini campi di Venezia. Per queste ragioni il progetto prevedeva che dalla piazza interna si staccasse la prima rampa, sollevabile o a scomparsa, delle scale mobili, posizionata diagonalmente rispetto all'asse che congiunge l'ingresso dall'acqua a quello da terra del Fondaco. Questa provocatoria ma non banale collocazione della rampa avrebbe rafforzato il ruolo assegnato alla corte e individuato con decisione l'inizio del percorso meccanizzato che avrebbe consentito di accedere in varia maniera ai diversi vani commerciali distribuiti nei piani superiori.



OMA, Fondaco dei Tedeschi, progetto preliminare, sistemazione della prima rampa della scala mobile nella corte.



OMA, Fondaco dei Tedeschi, progetto esecutivo, sistemazione della seconda e della terza rampa della scala mobile.

Le successive tre rampe separate avrebbero poi consentito al pubblico di raggiungere la copertura, dopo aver attraversato ambienti affollati da «cose imbrogliatissime, piene di sottigliezze metafisiche e di capricci teologici, soltanto a prima vista triviali», ossia le merci, come Marx diceva.

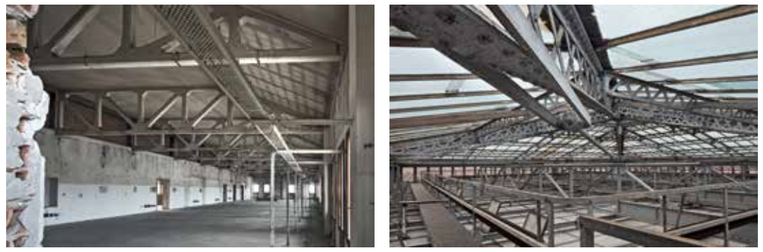
Senza nulla concedere alla nostalgia e, soprattutto, conscio che l'edificio che doveva riprogettare era il risultato di una profonda opera di camuffamento e arbitraria reivenzione, come abbiamo avuto modo di

vedere, OMA ha immaginato il Fondaco come una arteria commerciale sviluppata in altezza, destinata ad accogliere in modi differenziati il flusso crescente del pubblico che invade, seguendo i rituali del turismo di massa, ogni angolo di Venezia. Per questa ragione, nella prima versione del progetto, alle scale mobili era assegnato un ruolo non solo decisivo dal punto di vista dell'organizzazione funzionale, ma anche formale, dato che le rampe, in corrispondenza dei due piani che si affacciano con archi di minor luce sulla corte centrale, avrebbero dovuto risultare ben visibili grazie a un'ampia apertura circolare da realizzarsi nella muratura che separa i ballatoi, che abbracciano la corte, dagli ambienti retrostanti, delimitati dal fronte di terra del Fondaco. Questa apertura avrebbe consentito al pubblico di godere continuamente della vista della piazza coperta, destinata ad accogliere manifestazioni ed eventi non ripetitivi, e aveva l'ambizione di introdurre una profondità spaziale inedita nell'organismo dell'edificio.

A conclusione della strada meccanica così predisposta, il pubblico avrebbe potuto accedere, al di sopra della copertura vetrata del cortile, alla lanterna e alla vasta terrazza, in realtà anche questa una piazza, dalla quale si sarebbe potuto godere della vista a 360° di Venezia e osservare da una prospettiva sconosciuta l'adiacente ponte di Rialto.

Fondaco dei Tedeschi, la corte vetrata prima del restauro.

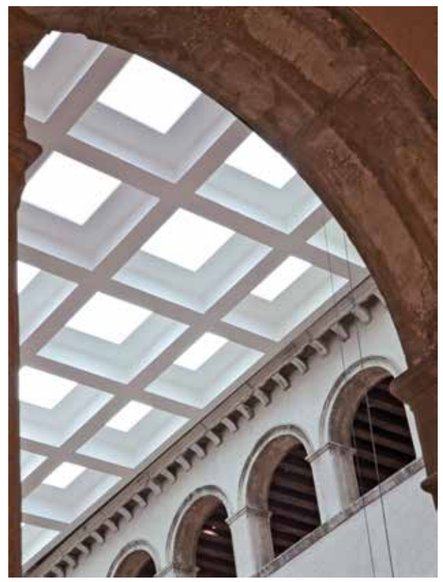
Essendo questa la sua impostazione di fondo, il progetto prevedeva, inoltre, interventi di natura simile a quelli attuati nel corso della seconda ricostruzione negli anni Trenta, ossia la sistemazione delle fondazioni e degli impianti tecnici, l'adeguamento dei percorsi, un recupero attento di quanto originale conservatosi della costruzione e delle tracce materiali delle attività che nel Fondaco antico si svolgevano, la riconfigurazione delle scale, operazione, questa, che ha poi comportato, quando il progetto è stato realizzato, i più importanti lavori di demolizione e ricostruzione.



Fondaco dei Tedeschi, la sala telegrafi e la copertura del velario prima del restauro.

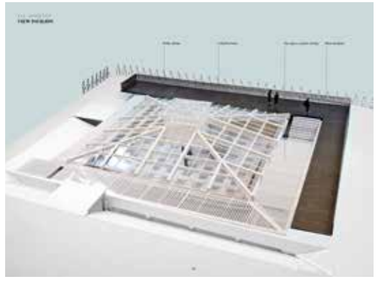
Il successivo progetto esecutivo (2013) ha portato all'adozione di alcune soluzioni che hanno attenuato gli effetti di quanto inizialmente OMA aveva previsto di realizzare. Per questa ragione, nell'opera completata, il primo tratto della via meccanizzata risulta spostato e le rampe della scala mobile si srotolano all'interno di un'unica intercapedine ricavata nel medesimo spazio che il progetto iniziale prevedeva di sfruttare solo parzialmente a questo scopo, coinvolgendo la porzione dell'edificio che ha subito le maggiori trasformazioni nel Novecento.

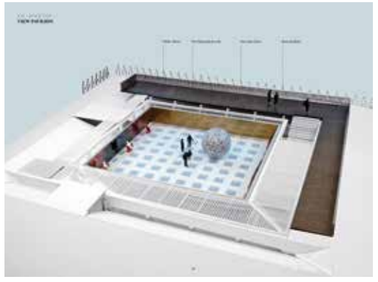
Questa decisione, però, ha consentito di liberare completamente la corte, sulla quale affacciano i tre ballatoi con archi sovrapposti dai quali si accede agli ambienti retrostanti. Nel 1938-39, al centro del cortile ripavimentato era stata ricollocata, rendendone enfatica la presenza, una vera da pozzo, risarcendo con una decisione incongrua e stereotipata quella presa nel corso dei lavori di restauro di eliminare la macchina che consentiva di portare l'acqua sino ai piani superiori dell'edificio. Si può supporre, pertanto, che una volta preso atto che la monumentalizzazione cui la corte era stata sottoposta nell'intento di ricondurla a un aspetto aulico e ritenuto originale, ma che mai questo spazio, nel passato affollato e animato, aveva avuto, OMA abbia deciso di impreziosirla con un velario a lacunari.



OMA, il Fondaco dei Tedeschi dopo il restauro, particolare della copertura vetrata della corte.

Questa soluzione è di fattura ricercata, come lo è la pavimentazione in marmo che ha sostituito quella in cotto posata negli anni Trenta. La copertura, infatti, sembra galleggiare sulla corte essendo invisibili i suoi appoggi sulle murature, ma realizzandola astutamente a cassettoni si è potuto irrobustire la struttura che sorregge le lastre di vetro e affidarle una funzione portante. Così il velario è diventato un piano percorribile, con il pavimento traslucido.





OMA, il Fondaco dei Tedeschi, progetto per la sistemazione del lucernario, della passeggiata in copertura, e dello spazio ricavato sotto la copertura vetrata.

In questo piano è ospitato un vasto ambiente la cui superficie corrisponde, grosso modo, a quella della corte sottostante, uno spazio unitario ora fruibile sotto la bella carpenteria in ferro realizzata nel Novecento per sostenere il lucernario con cui il velario venne protetto. Questa carpenteria è stata accuratamente restaurata e, ora che risulta visibile, consente di osservare con agio come venne realizzata una delle più significative trasformazioni subite dal Fondaco nel corso della sua storia recente.

OMA, il Fondaco dei Tedeschi dopo il restauro, particolare dell'ambiete ricavato sotto la copertura vetrata.

Conseguenza della decisione di rinunciare al posizionamento della prima rampa della scala mobile all'interno del cortile è stato anche il ridimensionamento dell'ampia apertura circolare, ora di superficie ridotta e dalla forma incerta, che nel primo progetto avrebbe dovuto lasciare intravvedere le rampe delle scale in corrispondenza del primo e del secondo piano. L'ultima rampa della scala mobile termina, però, in maniera inattesa e spettacolare: è inserita tra le capriate in cemento armato di quella che una volta era la sala dei telegrafi e ne completa la non banale configurazione appoggiandosi a una staffa rovesciata, un supporto apparentemente autonomo e in aggetto, dal punto di vista statico e costruttivo un elegante pezzo di bravura.

OMA, il Fondaco dei Tedeschi dopo il restauro, particolari dell'inserimento delle scale mobile e dell'arrivo dell'ultima rampa nell'ex sala telegrafi.

Come è accaduto in questo caso, anche le nuove scale e gli ascensori sono stati trattati in maniera tale da offrire al pubblico che visiterà il nuovo Fondaco la possibilità di godere di una esperienza ulteriore e diversa da quella che usualmente si può compiere aggirandosi in un grande magazzino. Seguendo i percorsi riconfigurati da OMA, infatti, si può ora compiere una sorta di viaggio attraverso la costruzione, che si conclude sulla terrazza in copertura, che ha finito per prendere il posto di quella che in origine era stata pensata come una piazza sospesa di fronte al ponte di Rialto. Compiendo questo tragitto breve ma vario, distogliendo l'attenzione dai "grilli danzanti" esposti nelle vetrine distribuite nei tanti vani del Fondaco, i visitatori più attenti avranno la possibilità di osservare gli innumerevoli strati, ampi in alcuni casi, solo frammenti in altri, che nei secoli si sono venuti depositando nel corpo dell'edificio, definendone la struttura. I progettisti, infatti, sembra abbiano dedicato un impegno particolare per metterli in mostra, alternando le ampie campiture dei nuovi rivestimenti murari, ispirati con una punta di ironia alla tradizione veneziana, a quelle ottenute con generosi interventi di scorticatura degli intonaci, conservan-

do anche il bunker e il caveau costruiti nel Novecento. In questo modo il Fondaco dei Tedeschi, non diversamente da tante costruzioni antiche, offre una prova tattile e visiva altrettanto sicura di quella fornita dalla sua storia, del ruolo che il tempo ha avuto nel configurarne la fabbrica.

OMA, il Fondaco dei Tedeschi, progetto per la sistemazione delle scale di sicurezza tra le murature ripulite dagli intonaci.

Più che di architetti e ingegneri, ignoti o conosciuti a seconda dei casi, il Fondaco è un'opera di quel "grande costruttore" che è il tempo, che ne ha adeguato l'organismo a seconda del mutare delle esigenze proprie di un luogo dove «non nasce alcuna cosa, ma dove tutto si trova abbondantemente», come osservò, abbiamo visto, Marin Sanudo parlando di Rialto.

A differenza, però, di quanto accadde in occasione delle prime due precedenti ricostruzioni, ora noi possiamo presupporre di poter attribuire senza ombra di dubbio la paternità del progetto del quarto Fondaco. Quanti però lo visiteranno, anche animati dal desiderio di giudicare e osservare i risultati del lavoro compiuto da OMA, è opportuno sappiano che dovranno farlo con molta attenzione. Il Fondaco dei Tedeschi, infatti, non ha perduto del tutto, nonostante il trascorre dei secoli, uno dei suoi tratti che vorremmo dire "caratteriali", derivato dalla scarsa attenzione prestata da coloro che lo hanno utilizzato a quanti hanno contribuito a definirne gli aspetti architettonici. Questa ruvidezza, però, è parte costitutiva della personalità di una costruzione nata per soddisfare una sola funzione, il commercio, lo scambio della "robba", il passaggio da una mano all'altra del denaro.

Così anche OMA non ha potuto evitare di subire le conseguenze di questa spigolosità che le funzioni lì ospitate e gli uomini che lo abitarono hanno finito per trasferire al Fondaco, scandendo con le loro trasformazioni e i loro usi il passo della sua storia. Una volta concluso il lavoro di riconfigurazione e restauro del Fondaco, infatti, l'incarico affidato a OMA è giunto repentinamente a conclusione. Il committente ha dato in locazione gli spazi, come abbiamo ricordato, e l'affittuario, come peraltro normalmente avviene, ha incaricato altri progettisti di arredare gli ambienti del Fondaco. Seguendo un indirizzo che è immaginabile sia stato piuttosto preciso, questi hanno provveduto a stendere una congerie di impianti per il condizionamento e l'illuminazione, di arredi invasivi e di decorazioni, intorno, davanti, all'interno di gran parte degli spazi riconfigurati da OMA. L'effetto grottesco di questa situazione, giustificata dall'intento di rendere scontatamente piacevoli e attraenti gli spazi di vendita, è che ora risalire a ciò che il quarto Fondaco avrebbe potuto essere e forse è stato per un tempo brevissimo, prima dell'arrivo degli ultimi locatari specializzati nell'offrire al pubblico le merci più ricercate, comporta un difficile esercizio di osservazione.

Ma anche se si può essere tentati di cercare di immaginare come avrebbe potuto essere il grande magazzino progettato da OMA, a ben vedere a quanti hanno arredato l'ultimo Fondaco dei Tedeschi non si possono muovere troppi appunti. Il compito loro affidato non era facile e, come accade spesso quando i problemi sono complicati, le soluzioni trovate non sono all'altezza e risultano banali. Di solito non è troppo complicato inserire qualche orpello in uno spazio definito da altri, ma è davvero difficile evitare la trivialità quando si tratta di rendere irresistibilmente desiderabile ciò che in quegli spazi viene sistemato ed esposto per essere venduto, sottoponendoli a pervasive cosmesi per renderne quanto più gradevole l'aspetto e impercepibile la natura. Ma la merce lascia tracce ovunque, è pervasiva e, alla fine, si mostra sempre per ciò che è e produce. Perché, vale la pena di ricordarlo, come diceva Marx, la merce è «cinica e livellatrice dalla nascita, sempre pronta a fare scambio non solo dell'anima ma anche del corpo con qualunque altra merce, sia pur questa fornita di sgradevolezze ancor più di Maritorne».

OMA, Fondaco dei Tedeschi dopo il restauro, veduta della terrazza ricavata in copertura.

Progetto
OMA
Rem Koolhaas, Ippolito Pestellini Laparelli, Silvia Sandor

Conservazione
Alberto Torsello

Strutture
Gian Domenico Cocco, Luigi Cocco

Impianti
Politecnica Ingegneria e Architettura, Ranzato impianti srl

Infissi
Secco Sistemi spa

Illuminazione
Viabizzuno

Sicurezza e coordinamento
Antonio Girello

Antincendio
Sicurtecno

Controllo dei costi
GAD

Impresa
Rizzani de Eccher spa, Sacaim spa

Sviluppo del progetto
C+S, Duebarradue, Gianni Breda

Committente
Edizione srl

Dati dimensionali
9.159 mq superficie complessiva
4.078 mq spazi commerciali
2.657 mq spazi pubblici
2.424 mq servizi

Cronologia
2009—16: progetto e completamento

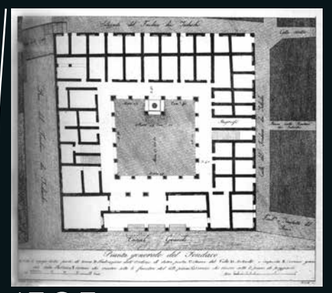
2009—10 Analisi e concept

Veduta del sito

1727 Dipinto di Giovanni Antonio Canal, detto il Canaletto

1494 Dipinto di Vittore Carpaccio; sullo sfondo il Fondaco in una delle sue prime configurazioni

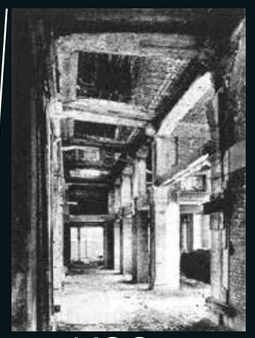
1500 Veduta planimetrica di De' Barbari; l'edificio è organizzato intorno a due corti

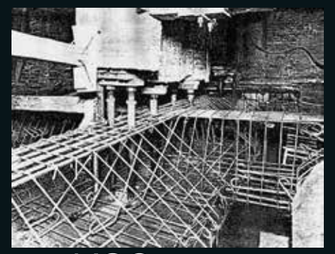

1505 Ricostruzione. Pianta del piano terra

1616 Incisione di Raphael Custos. Commerci al Fondaco

1507 Affresco di Giorgione all'interno del Fondaco

1742 Dipinto di Canaletto; sono visibili gli affreschi della facciata principale del Fondaco

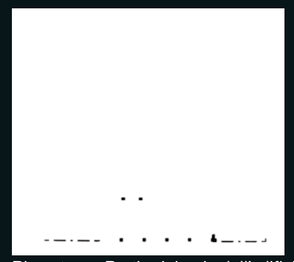

anni '30 Ricostruzione delle volte della loggia


anni '30 Ricostruzione delle fondazioni esistenti

1940 La sala telegrafi dopo la trasformazione; travi in cemento

1940 Dopo il restauro

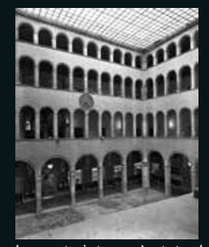
Piano terra. Trasformazioni dopo il 1900
Demolizioni (giallo) e ricostruzioni (rosso)


Piano terra. Parti originarie dell'edificio
Muri esistenti documentati prima del 1815 e rimasti dopo il 1900 (fonte: Selva)

2009, visita al sito
L'ufficio delle Poste occupava solo i primi due piani dell'edificio

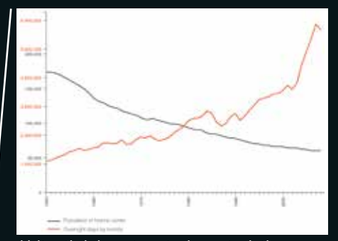
Gli interni dell'ufficio delle Poste in stato di abbandono

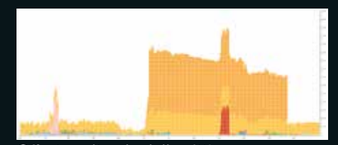
Gallerie


La corte interna è stata dotata di copertura alla fine del XIX secolo

Copertura

Interno della copertura


Abitanti del centro storico e turisti con permanenza media di una notte

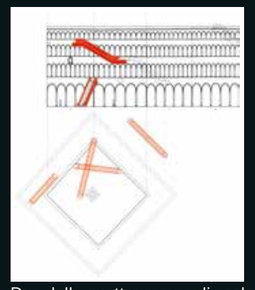

Offerta culturale della città

Il grande magazzino come luogo dotato di una funzione urbana consolidata che offre valori culturali e commerciali

Rivista delle manifestazioni culturali
Il Fondaco combina valori culturali e commerciali

2010–12 Concept e progetto preliminare

07.2010 Scale mobili

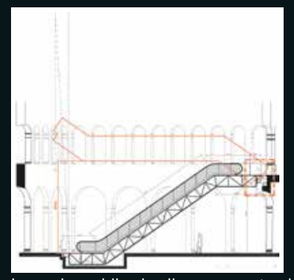


Due delle quattro rampe di scale mobili attraversano la corte interna per garantire la massima visibilità e il minimo impatto in termini di demolizioni

12.2010 Scale mobili

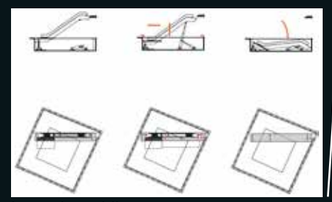
Tre delle quattro rampe di scale mobili attraversano la corte interna

07.2011 Scala mobile incernierata



La scala mobile si solleva consentendo di liberare lo spazio della corte

11.2012 Scala mobile manovrabile



La scala mobile scorre e scompare sotto il pavimento della corte

Comunicazione intesa come trasparenza virtuale

Il negozio come una piccola wunderkammer

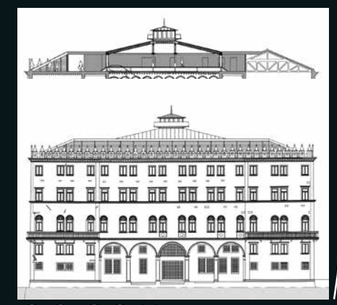
07.2010 Progetto della copertura

Terrazzo su due lati della copertura

07.2010 Progetto della copertura

Spazio per gli eventi sotto la copertura

07.2010 Terrazzo su due lati del tetto



06.2011 Terrazzo su un lato del tetto

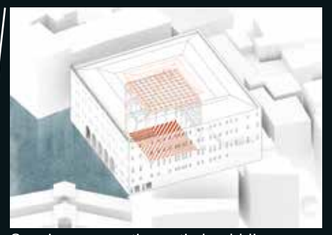
07.2010 Terrazzo su due lati del tetto

06.2011 Terrazzo su un lato del tetto

06.2011 Grande altana

06.2011 Altana su due lati

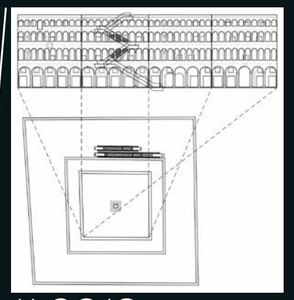
2013–16 Progetto definitivo


Spazio per eventi aperti al pubblico

Eventi aperti alla città

11.2013 Rendering del cortile

11.2013 Nuove aperture nelle gallerie


11.2013 Configurazione finale delle scale mobili

Le quattro rampe di scale mobili sono situate sul retro delle gallerie, in una zona dell'edificio che ha subito ampi interventi negli anni trenta

Inserti strategici

I nuovi inserti sono trattati come parti scavate nell'edificio esistente e rivelano la stratificazione di impianti e materiali

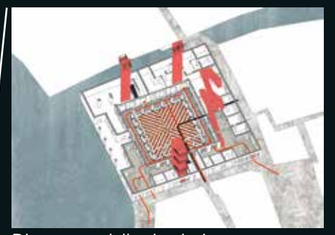


Diagramma della circolazione del piano terra

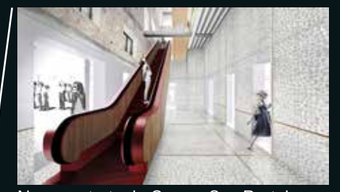
Modello della pavimentazione del cortile in pietra d'Istria e marmo rosso di Verona

Nelle gallerie si sostituiscono le porte esistenti con cancelli

Nuovi tagli e aperture nelle gallerie

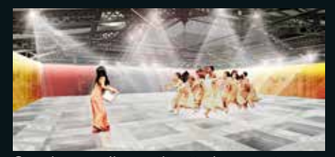
Modello di studio per la vetrina di un negozio

Veduta dalla Calle del Fontego dei Tedeschi. Progetto di nuove vetrine e cancelli esterni al piano terra


Nuova entrata da Campo San Bartolomeo

Sala Telegrafi, terzo piano. L'arrivo della scala mobile poggia su una trave esistente

Sezione della nuova copertura rialzata di 1,5 m per renderla accessibile; in rosso il profilo originario della copertura


Spazio per gli eventi sotto la copertura

Ottone ossidato. Scala cromatica

11.2013 Altana

Vista dall'altana

On Fondaco

Rem Koolhaas
Ippolito Pestellini Laparelli

112

Venice is an extreme case of a phenomenon common to many other historical cities in Europe. Akin to Amsterdam, Paris or Florence, the local population is overwhelmed by the hordes of tourists on which it depends economically; the invasion affects the authenticity of those places, which is the reason why people want to travel there in first place. The delicate labyrinth of history is violated by the number of visitors.

The lethal combination of the market economy and the increasingly strict regime of preservation has generated in Venice two opposing and strangely complementary tendencies. On the one hand, the proliferation of tourist facilities – hotels, informal rentals, Airb&b listings, cheap restaurants, outlets for fake and authentic merchandise – perpetuates the commodification of an often fabricated version of history; on the other, a growing presence of museums and cultural foundations contributes even further to the notion of "museum city". The rapid and massive decline of the Venetian population is among the most tangible consequence of these processes.

Venice suffers from another common European condition: an immense heritage that has to be maintained, supported or reinvented at a time of scarce public resources. Strategies that are not dependent on subsidies, that at the same time do not exploit or reduce the accumulated value of historical heritage are urgently needed.

Initially, our project for the Fondaco dei Tedeschi tried to offer an answer to such dilemmas.

Confronted by the client with the idea of turning the building into a luxury hotel, we suggested a different solution, one that echoes the commercial history of the Fondaco: a contemporary department store, as part of a modern urban tradition that has shaped cities since the second half of the 19th century.

Our proposal was for the Fondaco not to become a tourist trap, but rather to serve both the local population and the visitors, with various commercial areas and public spaces. Not a public building per se, but a building physically and functionally connected to its context and open to the public. Not a parasite but, rather, an urban device, for all, offering a differentiated range of activities for the city's daily needs.

The beginning of our involvement with the Fondaco coincided with the peak of our theoretical investigation into preservation, which we presented at the 2010 Venice Architectural Biennale. The exhibition, named *Cronocaos*, on the one hand explored the exponential increase in preservation on a global scale, on the other, the absence of tools to manage its effects and negotiate the coexistence of radical change and radical stasis. *Cronocaos* showed the consequences of a nostalgic surrender

to the past, as opposed to a more dynamic relationship with history and the contradictions that can be generated. It cast light on our growing fascination with the "authentic", not as a historical and objective category, but, rather, as a reengineered version of history.

With the Fondaco, we faced the challenge of transforming a former 16th century German trading warehouse – which became an 18th century customs office, and later a 1930s post office – into a contemporary department store. Almost entirely reconstructed using modern concrete technology during the fascist regime, the Fondaco is in fact a historical palimpsest of modern substance, its preservation spanning five centuries of construction techniques.

Regardless of the history of its adaptations and the objective lack of authenticity of its structure, its legal status as a "monument" placed it under a severe regime of preservation, forbidding almost any change. Dealing with it meant facing this paradox, raising questions about the general perception and politics of preservation and historical heritage, directly echoing some of our observations from *Cronocaos*.

The project in its final shape is the outcome of a complex process of dialogue and compromise with the local authorities based on the interpretation of preservation norms: a specifically designed legal apparatus for the protection of heritage, which is at the same time extremely rigid but also open to vague and subjective applications...

After years of negotiation with the city, national heritage institutions and defensive citizens, the project has now materialized. It is based on a number of permanent interventions and vertical distribution devices, culminating in a new roof terrace space. Each intervention is conceived as an excavation through the existing mass, liberating new perspectives and unveiling the real substance of the building to its visitors. New components serve to show the stratification of materials and construction techniques. The preservation of the Fondaco is the history of its change: it avoids nostalgic reconstructions of the past and it demystifies the "sacred" image of the historical monument.

There is a strange contradiction embedded in the meaning of preservation. The act of preservation suggests that history is a stable entity and does not acknowledge change; but the truth of the matter is than preservation means change – it is a form of adaptation or evolution through technique. It is not the opposite of modernity – it is its product. (Quite literally so: it was invented in Europe after the start of the Industrial Revolution.)

The category of "modern" applies to our intervention at the Fondaco. Preservation here is made into an authentic record of all the developments and phases of the building, without hierarchical distinction. The array of tectonic conditions and materials – restored ancient stones from the 16th century, scraped walls from the 19th century, exposed concrete structures from the 1930s, generic brick patches from the 1960s, and new steel construction and diverse degrees of oxidized brass from the latest manipulation – serves as forensic evidence of the complex evolution of the building.

All moments of its history are equally authentic.

The Fondaco is a robust construction. Its proportions were conceived for the storage and trading of goods. Its spatial structure worked as an urban market, incorporating multiple functions around a large public square.

With the adaptation to modern retail came its most quintessential and symbolic element – the escalator. The story of the escalator at the Fondaco is a complex one. Meant to define a public path from the ground floor, up the building, to the new rooftop, and finally onto a public terrace open to the city, we initially planned an escalator to be placed diagonally within the central courtyard. It was developed as a machine able to connect or disconnect, occupy or liberate – a true evolution of a modern invention.

But the common escalator's occupation of a Renaissance courtyard was considered by local and national authorities a subversive act of extreme obscenity.

Now, as constructed, the escalator has been pushed back in an orderly manner, relegated to the east side of the Fondaco, still within the building but outside of the courtyard, the image of which has remained intact despite the extensive demolition needed to fit the mechanical system within the architectural mass. Image prevailed over substance, and a new, extreme vertical space emerged around the escalator, visually connecting (for the first time in the Fondaco's history) the ground floor to the roof structure.

The seclusion of the escalator was compensated by excising a shield-shaped chunk from an interior wall spanning the first and second floors, the hole from which opens onto the gallerias and into the courtyard. It is a moment of disruption – introducing new permeability through privileged perspectives, framing the diagonal movement of the escalator in a sequence of theatrical planes. *Subtraction through destruction* is a form of preservation in this case, a deliberate attack on the Fondaco's compactness, unlocking new spatial and programmatic potential.

There is no ambiguity in this reconstruction of the Fondaco. Each new element is conceptually and architecturally separated from the existing mass. Stairs, elevators and escalators float in between the existing

walls, working as observation decks for the building's history and present.

The new rooftop was created by renovating the 19th century pavilion, and by adding a new steel and glass floor which hovers above the central courtyard; the latter is a precise insert of a modern structure – an orthogonal grid of Miesian memory – carefully detached in space and time from the historical arches.

After meandering through the intricate spaces of the Fondaco, the pavilion reconnects one with the Venetian sky – filtered by the web of steel beams, bolts and joints of its structure – and like a crescendo, it leads to a large new terrace above the Venetian landscape, both a device for touristic voyeurism and the final stage of an urban and transformative experience, from the dark passages of the historical city, through the excavated spaces of the Fondaco, to a rare and expansive panorama...

From a mute, hermetic icon of a past mercantile era to a porous urban system marked by the inevitable flows of global tourism, the Fondaco has unveiled its secret brutality, offering through its windows and terraces a privileged point of view for the understanding (and consumption) of Venice.

* * *

Our project did not reach its maximum potential. The change in tenant through the process has questioned not only the original architectural project, but also its mission for the city. While the presence of shopping in historical centers seems to be an inevitable condition, the real question for us today is to investigate an alternative model of retail: one more specific to its context, open and diversified, curated and less invasive. This would have required a level of experimentation and courage that the dogmas of the luxury system do not allow for.

The intervention we have realized – modified, adjusted, adapted multiple times from its original intentions – has been overwritten by a series of "extravagant" installations, a thick layer of contemporary yet nostalgic retail paraphernalia, supposedly at the service of rich tourists' imagination. It will be necessary to look past this layer if one is to grasp and read our design intentions.

Concept book Cultural masterplan FdT Journal

OMA*AMO