

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CXCIV, terza serie, 7/II (2008)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Antonio Foscari

“GERMANICIS DICATUM”.

IL FONDACO DEI TEDESCHI, DOPO CINQUE SECOLI

“Nel più bel luogo e di maggior vista della città” – cioè ai piedi del Ponte di Rialto – si erge un edificio rinascimentale di straordinaria grandezza, diverso da tutti gli altri che sorgono lungo le rive del Canal Grande.

Al centro di esso, sulla facciata, appare una bella targa di pietra. È sorretta da due nastri (anch'essi di pietra, naturalmente) che sono ancorati a un modiglione classico di forma erudita, ed è affiancata, quasi custodita, da due putti che stanno seduti parte a parte di essa. Sotto l'insegna è disposto un festone di fiori e di frutta al cui centro sta, eretta e fiera, una aquila, con le ali spiegate, come essa da qui dovesse prendere il volo.

GERMANICIS appare scritto al centro di questa targa, con lettere incise nella pietra in caratteri epigrafici romani. Queste lettere, peraltro, risultano visibilissime perché sono formate con il piombo e quindi campeggiano nere su un fondo bianco. Poco più in basso appare una D.

Con questa iscrizione, i veneziani – in una congiuntura storica specialissima, in cui gli splendori rinascimentali cominciano a intrecciarsi con inquietudini moderne – dedicano dunque questa sorprendente *fabbrica* (questo è il senso di quella D, che sta per DICATUM) agli uomini della *nazione alemanna* (secondo l'espressione che allora è in uso a Venezia). Ma non si tratta solamente di un dono. Questa scritta è anche un appello, una chiamata che la Signoria veneziana rivolge “ai tedeschi”.

Cosa sia questa imponente costruzione al centro della cui facciata campeggia un messaggio così impegnativo è presto detto. È una struttura posta a servizio dei mercanti tedeschi che frequentano la “piazza” di Rialto, che a quell'epoca è ancora il maggior centro com-

merciale e finanziario del Mediterraneo, in quanto è la cerniera dei traffici fra Europa e Oriente.

Non è una invenzione di nuova concezione una simile struttura, che i veneziani chiamano *fontego* (in italiano "fondaco") usando una espressione tratta dalla lingua araba (*funduk*); già da secoli ne esisteva una, in questo medesimo sito, riservata ai tedeschi.

Sorprendenti però sono la misura e la forma di questo nuovo fondaco, e lo è anche il messaggio che esso offrirà alla città, quando le sue facciate saranno affrescate da Giorgione e da Tiziano, non appena il cantiere edilizio si sarà concluso.

È su questo problema storiografico – la novità e l'imponenza di questa architettura e il significato del ciclo decorativo che investe la sua facciata – che intendo fermare l'attenzione.

Per far questo conviene tralasciare ora di addentrarsi in problemi di natura storico-critica che sono per loro natura complessi e qualche volta inestricabili. Tornerò brevemente a essi solo più tardi, quando avremo raccolto qualche elemento che ci consenta di comprendere, un poco almeno, come questa complessità che ha così lungamente intrigato gli storici dell'arte altro non sia che un dato intrinseco alla storia di questo edificio: laddove per "storia" dobbiamo intendere quell'intreccio di problemi politici, economici e intellettuali su cui principalmente si incentra l'attenzione dei componenti del Senato veneziano, l'autorevole Magistratura che questo fondaco ha voluto nel 1505 – per reagire tempestivamente al disastro causato da un incendio che aveva distrutto il preesistente fondaco.

Marin Sanudo, un osservatore fra i più attenti di quanto si svolge sulla scena veneziana di questi anni, registra contestualmente nei suoi *Diarii* – come si trattasse di un'unica nefasta realtà – la notizia di questo incendio di cui non si sono ancora spente le fiamme nel momento in cui egli scrive, e le "nove de Calogut": cioè le novità che a Venezia giungono, in quello stesso giorno, da Calcutta.

La notizia che i mercanti portoghesi si sono stabilmente insediati nell'India orientale viene percepita a Venezia, infatti, come il segno di una svolta epocale nella storia dei commerci con l'Oriente. È il segno che le rotte di circumnavigazione dell'Africa non solo insidiano le tradizionali vie del commercio veneziano – che erano prevalentemente carovaniere – ma sono in condizione, ormai, di svolgere una concorrenza capace, per la sua efficacia, di soppiantarle.

Per renderci conto della lucidità con cui il governo della Serenissima avesse cercato di contrastare una evoluzione dei traffici così dannosa per i propri interessi, basta portare la nostra attenzione a un episodio che gli storici tendono a sottovalutare, o addirittura a ignorare, come fosse un avvenimento stravagante.

Una delle ragioni principali, se non quella essenziale, per cui la Repubblica – retta allora dal doge Leonardo Loredan – si era disposta a stipulare solennemente una pace con il "gran Turco" nel 1503 è quella di avere mano libera per indurre il Sultano mamelucco d'Egitto – con finanziamenti straordinari e con il supporto degli ingegneri idraulici di cui, a quella data, la Repubblica veneziana ormai disponeva – a procedere nei tempi più solleciti al taglio dell'istmo di Suez. Attraverso questo varco – che sarà aperto solo dopo più di tre secoli – il Mediterraneo avrebbe potuto conservare un ruolo centrale nei commerci marittimi con l'Oriente.

Solo nel maggio del 1504 – otto mesi, dunque, prima dell'incendio che segna l'inizio della vicenda su cui stiamo portando la nostra attenzione – il Senato rinuncia a incalzare il Sultano con questa proposta che avrebbe cambiato, se avesse trovato attuazione, il corso stesso della storia europea.

Vedremo più oltre quale sia l'opzione politica che indurrà il governo veneziano ad accantonare prima e a sospendere poi questa straordinaria impresa che si sarebbe dovuta svolgere sul suolo africano.

Quel che ora merita d'essere considerato con una nuova attenzione è il procedimento logico e la procedura con cui le Magistrature veneziane, subito dopo aver espresso questa rinuncia, decidono di avviare una ristrutturazione urbanistica dell'emporio realtino e avviano un dibattito sull'ipotesi – anche questa veramente audace dal punto di vista tecnico – di costruire un ponte in pietra per congiungere, a Rialto, le due sponde del Canal Grande.

Sembrano essere concepiti, questi programmi, come una forma di risarcimento alle attese dei mercanti e dei tecnici, preoccupati i primi delle sorti dell'emporio veneziano che si fanno d'anno in anno più problematiche, e frustrati gli altri nel vedere sfumare una sfida imprenditoriale che avrebbe impegnato tutte le competenze tecniche che avevano accumulato negli ultimi decenni avendo condotto una riforma idrografica del Veneto che non è esagerato definire imponen-

te. Per dirla in altri termini, quella della Signoria – che si mostra anche in questo caso attenta alle opinioni che vengono espresse dai suoi ceti produttivi – sembra essere una risposta sul piano della politica interna a una aspettativa generale che solo sul piano della politica estera avrebbe potuto avere una soluzione soddisfacente.

È in uno scenario politico-culturale di questo tipo che deflagra – inquietante, prima ancora che devastante – l'incendio che distrugge il vecchio "fondaco dei Tedeschi" che sorgeva, a Rialto, ai piedi di quel ponte in legname di cui Vittore Carpaccio ci ha lasciato una immagine suggestiva in una celebre tela che è conservata alle Gallerie dell'Accademia.

Questo evento calamitoso produce una conseguenza che anche a distanza di secoli pare quasi scontata: le risorse finanziarie che le Magistrature veneziane si erano disposte a impiegare per la ristrutturazione dell'emporio e (forse) per la costruzione in pietra del Ponte di Rialto vengono stornate per procedere nei tempi più solleciti alla costruzione di un nuovo fondaco. In questa operazione si riversano, in tal modo, anche aspettative d'altro genere che meritano di essere registrate.

Disponendosi a realizzare un'"opera bellissima", di grande evidenza architettonica, Venezia vuole dimostrare la sua capacità di reazione a fronte di un funesto accidente che ne aveva menomato in qualche modo l'immagine – quale era stato l'incendio –, ma vuole anche esprimere una opzione "politica".

La Repubblica Serenissima fonda il suo ragionamento sul presupposto che a subire le conseguenze negative di uno spostamento del baricentro dei commerci europei sulle coste atlantiche non è solo Venezia: è per molti versi, fatalmente, anche il centro-Europa, cioè l'area geografica in cui è insediata la *nazione alemanna*. Per cui la Repubblica – disponendo un ingente finanziamento per dar corso a una tempestiva ricostruzione del fondaco – esprime in modo solenne l'intento di legare a sé la *nazione tedesca*, in una strategia politico-commerciale di lungo periodo.

Nel dedicare "ai tedeschi" la costruzione di una imponente sede per il loro commercio, Venezia esprime la sua determinazione a stipulare con loro una alleanza.

La storia seguirà il suo corso, prescindendo dalle visioni strategiche della Serenissima. Ma allora – e per la breve congiuntura di

due anni (quanti bastano per portare a termine, sulle rive del Canal Grande, la costruzione del nuovo fondaco) – questa opzione politica esercita una forte suggestione su una fascia importante del patriziato e su molti imprenditori veneziani; ma non solo su questi.

Anche la decisione di Albrecht Dürer di venire prontamente a Venezia – lasciando a casa, da sola, la giovanissima, Agnes che solo da pochi mesi aveva sposato – è legata alle suggestioni e alle aspettative che una ipotesi di alleanza politico-culturale veneto-tedesca aveva sollevato anche a Norimberga, città mercantile che era raggiunta da una rete stradale così efficiente a quel tempo da essersi meritata, a buon titolo, l'appellativo di "cuore dell'Impero". (Del resto si vanno facendo così strette le relazioni fra Venezia e Norimberga, che questa si dispone, nel corso di questo stesso anno, ad adottare la legislazione veneziana in materia di diritto familiare).

Se inquadrriamo in uno scenario di tal genere la vicenda della costruzione del nuovo fondaco, alcuni aspetti di questo evento che sono apparsi finora poco comprensibili cominciano ad apparirci, per qualche aspetto almeno, meno oscuri.

Si può forse capire, per esempio, come la tipologia dell'edificio sia una sintesi fra precedenti mediterranei di tradizione islamica, esperienze tedesche e spunti suggeriti dalla cultura rinascimentale italiana.

Con un procedimento attento alla combinazione di istanze diverse, il progetto del fondaco è frutto infatti di una proposizione "alemanna" – quale è quella formulata da un architetto tedesco di nome Hyeronimus di cui conosciamo solo l'immagine del volto (perché questa ci è stata trasmessa da Albrecht Dürer con un suo disegno di grande suggestione) – della sapiente regia tenuta dal *proto* di una delle più alte magistrature veneziane (quale era la Procuratia di San Marco) e del contributo disciplinare, nel campo specifico della architettura, di un uomo di collaudata cultura umanistica e di grande esperienza tecnica, quale era fra' Giocondo (lo stesso frate domenicano in cui così radicato è il convincimento che sia necessario un rilancio del ruolo commerciale dell'emporio veneziano che, di lì a poco, produrrà un progetto di ristrutturazione dell'area realtina che suscita ancor oggi un senso di stupore per la forza visionaria di cui è animato).

È proprio della politica – e in particolare di una politica esperta nel comporre istanze culturali non sempre omogenee, come è quella in cui è maestra una Repubblica intrisa di cultura mercantile – la capacità di condurre mediazioni che possano produrre sintesi di questo genere.

Le altre “ragioni” che intervengono a connotare questa *fabbrica* singolare sono dettate dal procedimento logico che su questa sintesi si innesta.

Molti si stupiscono di vedere abbandonata qui la tradizionale tipologia architettonica delle facciate veneziane, perché non è facile apprezzare quanto sia originale, e per molti versi geniale, l'idea di piazzare le sale di adunanza della *nazione alemanna* nei settori laterali dell'edificio, conformati lievemente a torre. E come sia innovativa la soluzione di porre sulle facciate di queste virtuali “torri” dei balconi di straordinaria ampiezza, che consentono a un numero considerevole di mercanti tedeschi di affacciarsi sul Canal Grande in occasione dei grandi eventi pubblici che attraversavano questa via d'acqua che è la spina dorsale della rete portuale formata dall'insieme dei canali veneziani. Altri mostrano di stupirsi dell'uso di finestre binate (giungendo a pensare che esse siano state così disposte per formare in facciata ampie campiture murarie su cui dipingere affreschi), senza considerare che questo edificio – con gli 80 vani che esso racchiude nei suoi tre piani di elevazione – non era un palazzo ma era, per i mercanti tedeschi, una sorta di residenza coatta (entro la quale anche il grande Jacob Fugger era tenuto a ritirarsi all'imbrunire, avendo come unico privilegio, in considerazione della sua immensa ricchezza, quello di poter disporre di due vani).

Era peraltro una “città nella città” questo fondaco, per dirla con una espressione che è stata coniata non appena esso è apparso sulla scena urbana di Venezia con la sua stereometrica volumetria, libero su tutti e quattro i lati (“in isola” avrà modo di dire un veneziano di allora) con due canali (uno a levante e uno a settentrione) che gli assicurano ogni comodità del trasporto acquico, e con due calli sugli altri due lati che saldamente connettono la *fabbrica* alla intera rete viaria di Venezia.

Questa costruzione – immensa per i suoi tempi – aveva, al suo piano terreno, verso il Canal Grande, al centro un portico coperto per lo sbarco delle merci; all'angolo di levante uffici amministrativi;

a quello di ponente una dogana e un servizio sanitario. All'interno esso aveva una specie di piazza, circondata sui suoi quattro lati da loggiati che (per dare all'osservatore una impressione di maggior altezza) hanno altezze digradanti mano a mano che salgono, di piano in piano, verso il cielo. Il “tempo del mercante” era scandito, in questa *piazza*, da un orologio non molto diverso per grandezza da quello montato non molti anni innanzi a servizio della piazza di San Marco. Sopra la cornice che conclude in sommità le sue facciate, questa enorme *fabbrica* aveva poi l'ornamento di una fastosa merlatura che, se pure non la faceva assomigliare al Palazzo Ducale, le conferiva una grande evidenza sulla scena urbana.

Il Senato veneziano non si preoccupa però solo delle caratteristiche tipologiche e distributive di questa costruzione. Esso assume anche un'altra decisione che merita attenzione. Decide che un'opera così imponente per la sua massa edilizia e così significativa per la sua concezione sia priva affatto di elementi figurativi “all'antica”, quali sarebbero stati quelli del repertorio linguistico della architettura rinascimentale.

Che anche questa sia una “opzione politica” è reso evidente dal fatto che il Senato stesso la sancisce con una deliberazione che non lascia spazio a quale che sia dubbio interpretativo. Insomma, il governo veneziano vuole scartare ogni forma di “romanismo” nel momento stesso in cui prefigura una alleanza politico-commerciale fra una Repubblica laica, quale è Venezia, e una nazione, quale è quella tedesca, che guarda a Roma, già a partire da questi anni, con diffidenza crescente.

Una decisione che induce una conseguenza per alcuni versi illuminante. L'organo politico – sorprendendoci per la modernità dei procedimenti mentali che usa – nel momento stesso in cui scarta l'ipotesi di ricorrere all'uso di un linguaggio architettonico aulico, come sarebbe stato quello “all'antica”, non rinuncia a esaltare la visione ideologica che presiede all'apparizione di questa *fabbrica* nel cuore stesso del suo emporio commerciale. E, per farlo, decide di usare un *medium* che è con tutta evidenza alternativo al linguaggio della architettura, ed a quale che sia prassi in uso nella città dei papi.

Decide di dispiegare su queste facciate, altrimenti laconiche, un immenso ciclo pittorico. La pittura è operazione più economica di una ornamentazione architettonica (soprattutto di una architettura – come quella rinascimentale – che pretende sofisticate lavorazioni

di taglio e di intaglio della pietra); è di esecuzione rapida se è eseguita "a fresco"; offre figurazioni meno astratte di quanto non siano gli ordini architettonici, e certamente più eloquenti per un pubblico eterogeneo. È messaggio artistico sublime la pittura, poi, se essa viene eseguita – come avverrà su queste facciate – da pittori del calibro di Giorgione e di Tiziano.

È una avventura intellettuale e artistica, questa, che Dürer – conscio delle sue capacità – avrebbe voluto condividere ponendosi al lavoro con il suo pennello al fianco di Giorgione e di Tiziano, che peraltro era giovanissimo anche lui, a questa data. E forse questo gli sarebbe stato possibile se Hyeronimus – l'architetto cui già prima abbiamo fatto cenno – non se ne fosse partito da Venezia, quando il cantiere edilizio non era ancora concluso, contrariato a quanto pare dalla circostanza che la gestione della operazione edilizia fosse stata monopolizzata dai *proti* veneziani che ne dovevano assicurare la più rapida esecuzione).

Dell'apparato pittorico che Giorgione dispiega sulla facciata principale, incalzato da Tiziano che lavora con l'impeto dei suoi vent'anni sulla facciata laterale, non sono sopravvissuti che pochi lacerati; ma rimangono delle annotazioni su cui non possiamo non fermare la nostra attenzione.

Da un documento antico sappiamo, per esempio, che alcune figurazioni erano inquadrare in partiture architettoniche. È un dato per molti aspetti intrigante, questo, perché richiama alla mente il precedente dell'intervento che Donato Bramante aveva condotto sulla facciata del Podestà di Bergamo nei brevi mesi della sua permanenza nei territori della Repubblica. Evoca insomma quella singolarissima congiuntura, che è insieme culturale e politica, in cui la novità della architettura rinascimentale si manifesta in modo virtuale laddove essa, per molte ragioni, non può esprimersi nella sua concreta materialità.

L'altra annotazione su cui conviene fermare l'attenzione è quella stessa che Giorgio Vasari registra, quando cerca di descrivere di questo sorprendente apparato decorativo, già in occasione della sua prima visita a Venezia.

Egli ci dice che esso risulta, anche ai suoi occhi, incomprensibile. Insomma, nemmeno lui, che di queste cose se ne intende, riesce a decifrare il senso del programma iconografico sulla base del quale era stata "ordinata" una così imponente operazione figurativa.

Quella donna nuda la cui carnagione ha un colore rosa così acceso, quella imponente Giuditta che si vede lassù, quella singolare figura di Giustizia che ci stanno a fare, lì? Che messaggio intendono trasmettere?

Gli storici dell'arte si sono spesso cimentati nel tentativo di dare risposta a queste domande. Non si sono dati la risposta più convincente, nella sua semplicità. La "incomprensibilità" del messaggio che queste figure dovevano, per così dire, declamare, dipende dal fatto che il programma politico che aveva ispirato la costruzione di un fondaco così imponente è andato in crisi, in tempi sorprendentemente rapidi.

Alla strategia di rilancio delle sorti mercantili di Venezia che si sarebbe dovuta attuare con l'escavo dell'istmo di Suez oppure, alternativamente, con una alleanza strategica con la *nazione alemanna* si erano opposti, evidentemente, altri interessi, altre forze, anche all'interno della classe politica veneziana. Forze che, paventando la crisi dei commerci marittimi (su questo l'analisi dei due fronti politici che si contrapponevano anche in Senato era concorde), ritenevano che a questa si potesse, anzi si dovesse, replicare – più che con intese con il "gran Turco" che non erano prive di rischi – assicurando a Venezia una espansione territoriale nel suo immediato entroterra, fino a garantire alla Repubblica il controllo della valle padana (e, attraverso di questo, una egemonia sulla scena italiana). Si noti la coincidenza delle due azioni concorrenti: precedendo di pochi giorni l'esito dell'azione diplomatica di Andrea Gritti che continua indefesso le trattative con il Sultano (e riesce a migliorare perfino le condizioni dell'accordo di cooperazione stipulato pochi mesi innanzi), si viene a formare in Senato una maggioranza che decide l'occupazione militare di terre soggette all'autorità pontificia (a meridione) e all'autorità imperiale (a settentrione).

Fino alla data della inaugurazione ufficiale del fondaco (1 agosto 1508) i due fronti politici si continuano a confrontare, con alterne fortune. Nel 1507 si crea una maggioranza che è talmente aliena all'idea di una alleanza strategica con la *nazione alemanna* da respingere l'ipotesi stessa di stipulare una tregua militare con Massimiliano. Pochi mesi dopo una maggioranza alternativa si dispone ad avviare una nuova trattativa con il Turco, che si svolge questa volta a Venezia. Quando mancano solo poche settimane alla inaugurazio-

ne del fondaco assistiamo a un nuovo rovesciamento di fronte: Venezia si dispone a stipulare una tregua (però solo triennale) con Massimiliano.

È nel corso di vicende che si alternarono così rapidamente nello scenario politico veneziano che viene redatto il programma iconografico per la decorazione della facciata del fondaco. È dunque ovvio che il messaggio che essa intendeva trasmettere sarebbe diventato incomprensibile di lì a poco.

Il primo a valutare l'entità della "minaccia veneziana" è Giulio II. Questo singolare personaggio che salendo al soglio di Pietro aveva scelto di portare come pontefice il nome di Cesare e di tenere la corazza di condottiere sotto il bianco mantello papale non tarda a comprendere che se Venezia, scartata "l'opzione Suez", avesse riversato nel suo entroterra e quindi nello scenario continentale le ricchezze di cui disponeva, avrebbe scosso alle radici l'assetto politico europeo, e certamente non a favore di Roma.

Si rende conto, del pari, del rischio rappresentato dalla laicità e dalla autonomia di una Repubblica il cui Senato non esita, nel 1507, ad avviare il cantiere di una grande chiesa dedicata al nome del Salvatore nel momento stesso in cui viene a sapere che il pontefice sta concependo di procedere alla ricostruzione della basilica dedicata a Pietro, l'apostolo su cui si fonda l'autorità della chiesa romana.

Giulio II – mosso dal convincimento che Venezia costituisce una minaccia per l'autorità del Papato stesso – riesce ad attrarre a sé Massimiliano, dunque, e organizza una alleanza di tutte le potenze dell'Europa – come dire del mondo intero di allora – per punire la "superbia" di questa Repubblica che pur di mantenere e promuovere i suoi traffici marittimi verso Oriente si sarebbe alleata (anzi si stava alleando) con il "gran Turco".

Dürer, a malincuore, deve decidersi a lasciare Venezia dove aveva provato un senso esaltante di libertà (secondo quanto lui stesso scrive), e si pone al servizio di Massimiliano, le cui *lance* invadono i territori della Repubblica e di lì a poco si accampano sul bordo della laguna, a poca distanza da Venezia.

Gli affreschi di Giorgione e di Tiziano erano stati concepiti per celebrare una strategia che la storia si è curata di vanificare al suo nascere per cui – nel momento stesso in cui essi appaiono – diviene impolitico il messaggio ideologico che essi avrebbero dovuto tra-

smettere. Il pensiero di cui questi affreschi altro non dovevano essere che l'espressione figurativa non può più essere detto e così – avvolto nel silenzio – il loro contenuto iconografico diventa rapidamente incomprensibile. Il tempo a poco a poco cancella, oltre che il loro messaggio, le figure stesse.

Ma quella targa rimane lì, e i caratteri neri della scritta antica spiccano ancora evidenti, dopo mezzo millennio, sul biancore della pietra.

Nota bibliografica

RINALDO FULIN, *Il canale di Suez*, «Archivio Veneto», II, p.te I, 1879, pp. 175-213.

HENRY SIMONSFELD, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen. Quellen und Forschungen*, Stuttgart 1887.