

CASABELLA

dal 1928

data: 08 2016

CASABELLA

DAL 1928

Et

863-864

OMA

KOOLHAAS

IL FONDACO DEI TEDESCHI A VENEZIA

FRANCESCO DAL CO

ENIGMA HELVETIA

4/5 BASEL

CHRIST & GANTENBEIN

MEMORIE NASCOSTE

WERNER TSCHOLL / FRANCESCO

COLLOTTI - GIACOMO PIRAZZOLI /

CORRADO BINEL - EM2 ARCHITEKTEN

LA CASA BELLA

ALBERTO MORELL A NAIROBI

SEBASTIÁN IRARRÁZAVAL IN CILE

MIES VAN DER ROHE A BRNO

SECONDO EDOARDO PERSICO

ITALIAN-ENGLISH EDITION

MONDADORI & BIELLI MONDADORI 2016
ITALIAN € 19,90 AUST € 22,50 BEL € 21,70
CAN \$ 37,00 CHN ¥ 21,00 CHE CHF 27,50
DEU € 29,00 ESP € 24,40 FIN € 22,00 FRA € 20,00
GBR £ 17,00 IND (CONT.) € 20,00 USA \$ 31,50



9 770063 718009

GRUPPO MONDADORI



OMA-VENEZIA, L'ULTIMA RICOSTRUZIONE DEL FONTEGO DEI TEDESCHI

OMA, Fondaco dei
Tedeschi dopo il restauro,
veduta della terrazza
ricavata in copertura
OMA, Fondaco dei Tedeschi
after restoration, view of the
terrace created on the roof

OMA – Rem Koolhaas,
Ippolito Pestellini,
Silvia Sandor

**Fondaco dei
Tedeschi, Venezia**

foto: grafie
Alessandra Chemello

Dove danzano grilli mirabili. Venezia, il Fondaco dei Tedeschi, OMA: paradossi e reinvenzioni

Francesco Dal Co



L.

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* (1987). 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. La fisica contiguità del ponte e del Fondaco manifestava ciò che Rialto era, ovvero «di tutto il mondo la più ricchissima parte», patria eletta della mercanzia e della merce, «della robba», dove «non vi nasce alcuna cosa, ma di tutto se ne trova abbondantemente», osservò Marin Sanudo (*Diari*, 1496-1553). 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 si svolgeva ogni transazione tra veneziani e sudditi imperiali. Come altri, Manlio Dazzi (*Il Fondaco nostro dei Tedeschi*, 1941) e Gerhard Rösch (*Il Fondaco dei Tedeschi in Venezia*, 1986) ne hanno spiegato il funzionamento, che ne faceva, come ha scritto Ennio Concina (*Fondaci*, 1997), «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 duplice natura del Fondaco ne ha rafforzato il ruolo propulsivo che 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 fabbrica.

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

1 - Francesco Guardi, *Veduta del Canal Grande e del ponte di Rialto*, 1758, Fondation Bemberg, Toulouse. Sulla sinistra il Fondaco dei Tedeschi

- Francesco Guardi, *View of the Grand Canal and the Rialto Bridge*, 1758, Fondation Bemberg, Toulouse. On the left, Fondaco dei Tedeschi

2 - Jacopo de' Barbari, *Veduta prospettica di Venezia*, 1500, particolare dell'area di Rialto con il Fondaco dei Tedeschi

- Jacopo de' Barbari, *Perspective View of Venice*, 1500, detail of the Rialto area with Fondaco dei Tedeschi

3 - Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della Vera Croce*, 1494, Gallerie dell'Accademia, Venezia, particolare

- Vittore Carpaccio, *Miracle of the Relic of the True Cross*, 1494, Gallerie dell'Accademia, Venice, detail

4 - Sebastian Münster, *Veduta di Venezia*, da *Cosmographia*, 1544, collezione privata

- Sebastian Münster, *View of Venice*, from *Cosmographia*, 1544, private collection



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. 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 (Carpaccio, 1966).

Dopo quello del 1318, il 27-28 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 inusuale di soli tre anni, a dimostrazione dell'importanza economica e politica riconosciuta a questa «piccola città», come la definì Francesco Sansovino (1561). 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, come Elisabetta Molteni ha dimostrato.

Rinviando al saggio *Le ricostruzioni di un edificio nel cuore di una città*, d'imminente pubblicazione, in cui Molteni ha nuovamente affrontato il problema, non è questa la sede per discutere le diverse ipotesi che sono state avanzate circa la paternità del progetto per la ridefinizione 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, come anche Manfredo Tafuri





5
-Canaletto, *Il Canal Grande a Rialto*, 1750 ca., Museo del Prado, Madrid. Sulla sinistra il Fondaco dei Tedeschi con le tracce degli affreschi e la torretta angolare
-Canaletto, *The Grand Canal at Rialto*, 1750 ca., Museo del Prado, Madrid. On the left, Fondaco dei Tedeschi with traces of the frescoes and the corner turret
6
-prospetto sul Canal Grande del Fondaco dei Tedeschi in una fotografia del 1853 che mostra alcuni residui degli affreschi
-elevation on the Grand Canal of the Fondaco dei Tedeschi, in a photograph from 1853 that shows some remains of the frescoes



ha ipotizzato (*Venezia e il Rinascimento*, 1985), di Fra Giocondo. Il progetto da cui si presero le mosse, però, era stato elaborato 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 dell'edificio costruito dopo il 1505, come si evince da un'incisione più tarda, del 1616, di Raphael Custos ove è raffigurata la corte della *Teutsch Haus* ai piedi del ponte di Rialto, e dalle successioni delle aperture in facciata dove, per esempio, non compare alcuna polifora, un tema caratteristico dell'architettura veneziana. Anche la veduta di Venezia compresa nella *Cosmographia* di Sebastian Münster data alle stampe nel 1544, dove il Fondaco è individuato con un toponimo, dimostra come la *Teutith haus* fosse una costruzione emergente nel tessuto edilizio di Venezia, fatto questo che giustifica ulteriormente l'eloquente 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, svolgendo lì la funzione di archivista. Ciò spiegherebbe la decisione presa dopo il 1505 di riedificarlo secondo un progetto elaborato autonomamente e in tutta fretta 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 ingenua, però, come Concina ha 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 dalle funzioni che ospitava, ciò non significa che questo sia stato il risultato di una rinuncia da parte della Serenissima alla prima de-

liberazione presa dopo l'incendio di costruire un'opera «con maggior comodità d'abituri e di magnificenza e d'ornamento e bellezza» (Vasari), anzi. Il Fondaco, concepito per servire al meglio le necessità dei banchieri e dei mercanti, divenne per breve tempo *bellissimo* in virtù della decisione di farne decorare i prospetti, affidando 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 «non every level seems calculated to frustrate» ha scritto David Rosand (*Painting in Cinquecento Venice*, 1982), sono sopravvissuti, però, soltanto lacerti compromessi, alcune descrizioni, tra le quali quelle di Vasari, Dolce e Milesio, e qualche annebbiata immagine colta da Canaletto, Guardi e Marieschi, tra gli altri, e in seguito dall'obiettivo della macchina fotografica. Anche sulla scorta di quanto raccontato da Ludovico Dolce (1557), ciò che sappiamo 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». Milesio, però, riferì che queste figure, che all'inizio del Settecento poteva osservare ormai compromesse, 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

7

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

-Titian, *Justice or Judith*, 1508, fresco detached from the Fondaco dei Tedeschi, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Venice

8

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

-Jacopo Piccini, etching after Titian, *Justice or Judith*, from the Fondaco dei Tedeschi, 1658



tratte dall'affresco di Tiziano, una seicentesca 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 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 quattro frammenti del ciclo a noi pervenuti, conferma che il programma iconografico per le decorazioni del Fondaco era stato individuato con precisione, e induce a supporre che il motivo centrale fosse rappresentato dalla concomitante presenza delle figure della *Giuditta* e della *Nuda*, ovvero della *Pace*, come suggerisce anche una annotazione di Giovanna Nepi Scire (Giorgione a Venezia, 1978), 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 accompagnata, suggerite anche dalle contingenze storiche durante le quali il Fondaco venne ricostruito, dopo la stipula del Trattato di Blois (1504), la formazione nel 1508 della Lega di Cambrai nella quale le potenze europee si unirono per contrastare l'espansionismo veneziano e la pesante sconfitta subita da Venezia, nel 1509, ad Agnadello a opera dell'esercito francese. 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 resa plausibile da quanto sostenuto da Michelangelo Muraro («Gazette des Beaux

Arts», CXXXVI, 1975), in questa sede non può trovare la dovuta attenzione, ma induce a ripensare a quanto sostenuto da Seiro Mayekawa nel 1979 (Giorgione, atti). Mayekawa, infatti, ha ipotizzato che prima di assumere la decisione di affidare la realizzazione a Giorgione e Tiziano, si fosse pensato di commissionare gli affreschi ad Albrecht Dürer. Dürer, dopo essersi allontanato da Norimberga e trattenuto ad Augusta, la città dei Fugger, giunse a Venezia nel 1505. Qui dipinse la *Festa del Rosario*, commissionatagli dai suoi più diretti interlocutori veneziani, attivi, come i Fugger, nel Fondaco dei Tedeschi. Il dipinto venne ammirato anche dai massimi notabili della Serenissima, ed è quindi ipotizzabile che i protettori di Dürer avessero pensato di potergli affidare il compito di decorare, nei modi in cui avrebbe potuto 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. Paradossalmente, però, proprio questa ipotesi 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 e la giustizia, 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, come nel Consiglio dei Dieci non si mancò di notare, ancora molto giovani, erano veneziani e il Fondaco era un simbolo di potenza piantato nel cuore della città e una risorsa economica il cui valore, nel 1400, era ritenuto superiore a quello dell'intera città di Anversa (Dazzi).



9
-vista aerea della zona di Rialto a Venezia. In alto, sulla destra, il ponte di Rialto e il Fondaco dei Tedeschi, con la copertura in vetro della corte prima degli ultimi interventi
-aerial view of the Rialto zone in Venice. Upper left, the Rialto Bridge and the Fondaco dei Tedeschi, with the glass roof of the courtyard prior to the latest interventions

10
-Michele Marieschi, *Il Canal Grande con il Fondaco dei Tedeschi*, 1740 ca., collezione privata
-Michele Marieschi, *The Grand Canal with Fondaco dei Tedeschi*, 1740 ca., private collection
11
-Michele Marieschi, *Il ponte di Rialto da sud*, 1740 ca., collezione privata
-Michele Marieschi, *The Rialto Bridge from South*, 1740 ca., private collection



II.



La rappresentazione della magnificenza che la Repubblica volle impressa sugli alzati del Fondaco era effimera. Sessanta anni dopo la sua morte (1510), le decorazioni a fresco realizzate da Giorgione a Venezia erano «crudelmente» compromesse (Vasari) e non molto diverso deve essere stato il destino dei cicli stesi nel Fondaco, come attestano Milesio e Anton Maria Zanetti (1760). Ma proprio dagli anni in cui il Fondaco veniva ricostruito in tutta fretta, anche per far fronte alle pressanti richieste dei mercanti tedeschi, dopo la disfatta di Agnadello (1509) iniziava il lungo tramonto della Serenissima, le cui ombre non tardarono ad allungarsi anche sulla *Germanorum Domus*. Dalla fine del Cinquecento, inoltre, dopo il completamento della costruzione in pietra del ponte di Rialto, a tal punto ammirato da venire attribuito a Michelangelo (Morachiello), anche il vedutismo contribuì ad alimentare le leggende che ben presto ne accompagnarono la fama crescente. 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, privilegiando, però, la vista da sud, che consentiva di cogliere una prospettiva più ampia e ricca di scorci pittoreschi. Le immagini del ponte, pertanto, finirono per sovrapporsi a quelle del Fondaco, spesso rappresentato come un profilo interrotto e indefinito, a denuncia della scarsa rilevanza della sua configurazione architettonica. Relegato al ruolo di quinta laterale, privato della magnificenza delle decorazioni pittoriche, 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

12
-il Fontego dei Tedeschi,
2000 ca.
-the Fontego dei Tedeschi,
2000 ca.
13, 14
-Fontego dei Tedeschi,
lavori di consolidamento
realizzati nel 1938
-Fontego dei Tedeschi,
reinforcement work done in
1938

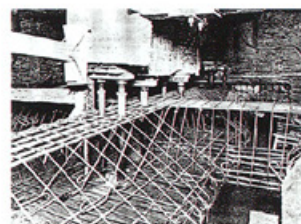


dell'Ottocento, l'attenzione si concentrò prevalentemente su i resti degli affreschi, che nel 1938 vennero staccati per essere conservati presso le Gallerie dell'Accademia, nel momento stesso in cui si poneva mano al restauro radicale dell'edificio (Giovanna Nepi Scirè e Francesco Valcanover, *Giorgione e Venezia*, 1978).

Pertanto, essendo stata presa una decisione in apparenza assurda, ma in una certa misura inevitabile, le ultime tracce della magnificenza del Fondaco vennero erase in concomitanza del compimento dei lavori intrapresi per riportarlo al suo originario splendore e l'involucro, nel Cinquecento coloratissimo, venne reso incongruamente monocromo, una scelta, questa, che non era inevitabile e da cui è derivata una irreversibile manomissione. Questa contraddizione non fu registrata quando le opere di restauro vennero 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 e, 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.

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, il regime fascista venne configurando un progetto che mirava a trasformare radicalmente il sistema delle comunicazioni globalmente intese, integrando telecomunicazioni, poste e trasporti, come scrisse nel 1933 Co-

stanzo Ciano, che ne fu il promotore iniziale. Le tante stazioni ferroviarie e i non meno numerosi uffici postali, costruiti in diverse città italiane a partire 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. Adattandolo al contempo per ospitare un servizio pubblico efficiente e moderno, lo scopo perseguito dalla pubblica amministrazione era di ridare al Fondaco «il suo nobile aspetto originario», come dichiarò Giuseppe Pession, allora Direttore Generale del Ministero, presentando il volume curato da Dazzi al ministro Giovanni Host, insediato nel 1939. Di quanto realizzato nel Fondaco, timidamente 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 (Dazzi). Il «grandioso restauro» del Fondaco consentì di ridare all'edificio «le linee cinquecentesche e il suo originario splendore», sostenne Emilio Padoan, che diede così voce a convinzioni e credenze diffuse («Emporium», n. 540, 1939). A questo fine 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 ingabbatura 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 son-



15



15

-Fondaco dei Tedeschi, sala telegrafi dopo il 1939
-Fondaco dei Tedeschi, telegraph room after 1939

16

-OMA, Fondaco dei Tedeschi, progetto preliminare, planimetrie dei cinque livelli dell'edificio
-OMA, Fondaco dei Tedeschi, preliminary project, plans of the five levels of the building
17, 18
-OMA, Fondaco dei Tedeschi, progetto preliminare, sezioni est-ovest edificio esistente e proposta di progetto
-OMA, Fondaco dei Tedeschi, preliminary project, east-west sections: existing building and project proposal

daggi compiuti in occasione dell'avvio del terzo rifacimento del Fondaco hanno messo in luce la pervasiva presenza, peraltro ben documentata dalla relazione elaborata dal direttore dei lavori compiuti negli anni Trenta, Guido Gerbino (*Il Fondaco nostro dei Tedeschi*, 1941). Tuttavia, l'uso dei materiali e delle tecniche puntualmente elencati da Gerbino, mentre venivano esibiti negli ambienti destinati ad accogliere le funzioni più moderne ospitate nel Fondaco, come la sala per i telegrafi, vennero accuratamente mimetizzati negli spazi ritenuti più rappresentativi. Ma grazie all'impiego di quei materiali e al ricorso a diffusi interventi di cosmesi fu possibile reinventare i caratteri distributivi e formali dell'edificio, come Molteni ha dimostrato, con l'intento di riportarlo a una primitiva, ma in realtà supposta o idealizzata, configurazione rinascimentale, a una sontuosità che soltanto i magnifici, effimeri affreschi di Giorgione e Tiziano gli avevano garantito durante un breve tratto della sua storia.

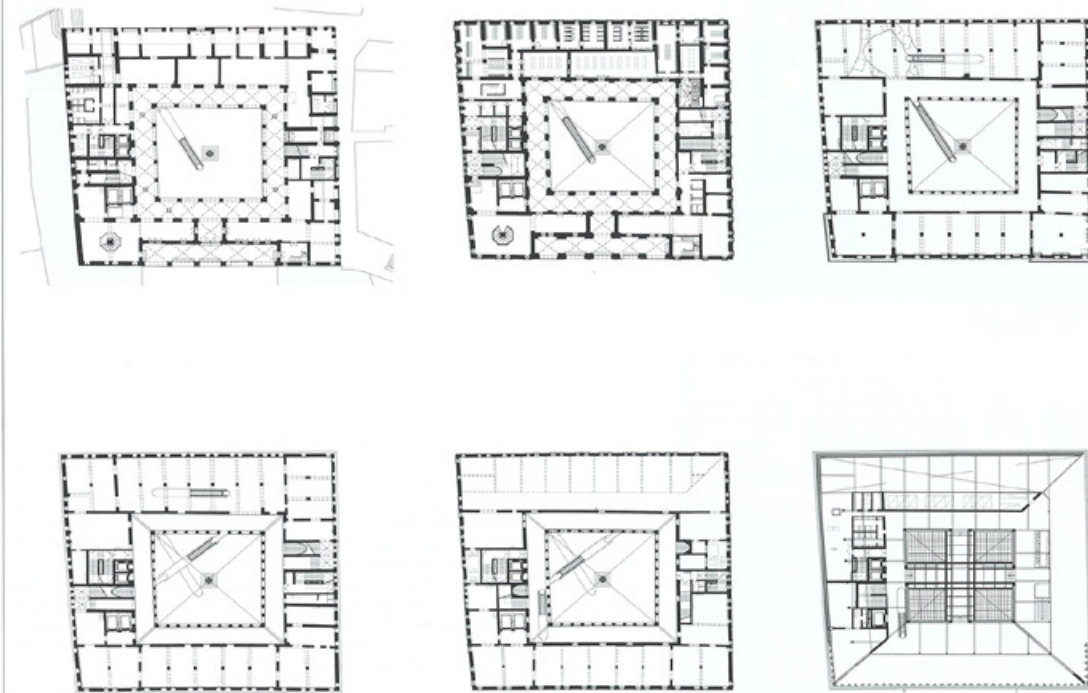
Non è un caso che così come rimane indefinita la paternità della ricostruzione cinquecentesca del Fondaco, nonostante la determinazione messa in campo da Dazzi nel chiamare in causa la figura di Fra Giocondo, probabilmente anche al fine di nobilitare l'impresa compiuta con il restauro, anche quella del progetto realizzato tra il 1938 e il 1939 sia incerta. 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. «In un fervore di pareri, di collaborazione, di interventi» (Dazzi), chiare direttive politiche trovarono il sostegno dell'elevata professionalità all'epoca presente nell'apparato burocratico e, soprattutto, 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, alla «folla, varia, mossa, non inceppata, modernissima che lo rinsangua e ne fa sentire viventi l'utilità e la bellezza» (Dazzi) 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 una consolante reinvenzione di 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 di Venezia, 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 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.

➔

16



DATI DEL PROGETTO

-PROGETTO
Rem Koolhaas, Ippolito Pestellini Laparelli

-PROJECT ARCHITECTS
Francesco Moncada, Silvia Sador

-CONCEPT TEAM
Marco De Battista, Andrew Chau, Paul Feeney, Alica Grégoire, Ricardo Guedes, Andreas Kofler, Kayoko Ota, Pietro Pagliaro, Miriam Roure Parera, Carlos Pena, Ciprian Rasoiu, Agustín Pérez Torres

-DESIGN DEVELOPMENT TEAM
Giacomo Ardesio, Paul Feeney, Alica Grégoire, Ricardo Guedes, Konny Kim, Giulio Margheri, Pietro Pagliaro, Cecilia del Pozo, Ciprian Rasoiu, Jan de Ruyver, Miguel Taborda

-CONSTRUCTION TEAM
Aleksandar Jokimovic, Leonardos Katsaros, Francesco Moncada, Federico Pomignoli

-CONSERVAZIONE
TA Architettura srl

-STRUTTURE
Iconobrevetti srl

-IMPIANTI
Politecnica Ingegneria e Architettura

-SICUREZZA E COORDINAMENTO
Antonio Girello

-ANTINCENDIO
Sicurteco

-CONTROLLO DEI COSTI
GAD

-IMPRESA
SACAIM spa

-EXECUTIVE ARCHITECT
C+S, Duebarradue

-ILLUMINAZIONE
Viabizzuno

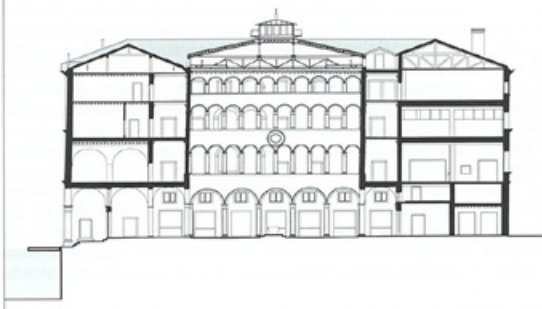
-COMMITTENTE
Edizione srl

DATI DIMENSIONALI
9.159 mq superficie complessiva
4.078 mq spazi commerciali
2.657 mq spazi pubblici
2.424 mq servizi

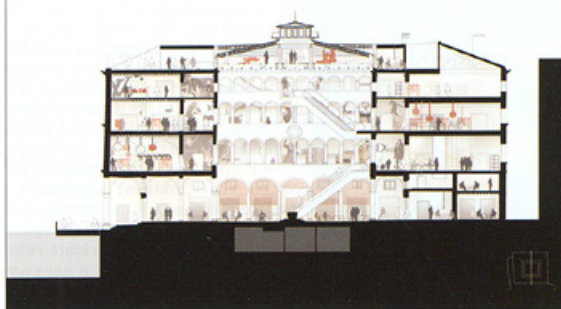
-CRONOLOGIA
2009-16: progetto e realizzazione
2016: completamento

-LOCALIZZAZIONE
Forstego dei Tedeschi, Venezia

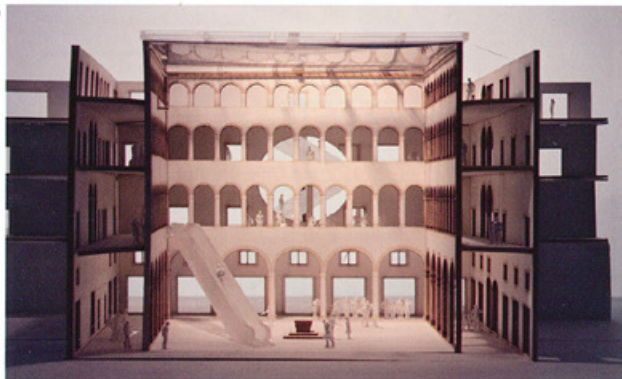
17



18



19



19

OMA, Fondaco dei Tedeschi, progetto preliminare, sistemazione della prima rampa della scala mobile nella corte
OMA, Fondaco dei Tedeschi, preliminary project, position of the first ramp of escalators in the courtyard

L'opera realizzata differisce da quanto ipotizzato dal progetto iniziale, per un aspetto non secondario. Come sappiamo, l'utilizzazione e l'accesso ai più di duecento vani (F. Sansovino) che si trovano nel Fondaco, ricostruito nel Cinquecento, erano regolamentati da una disciplina, non sempre rispettata in maniera ferrea, e da orari d'apertura e chiusura rigidi. 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. Questa scelta progettuale avrebbe comportato la trasformazione del piano terra del Fondaco in una piazza, articolata intorno alla corte coperta suscettibile di venire utilizzata per le più diverse iniziative, essendo chiaro l'intendimento dei progettisti di conservare la vetrata sovrastante la corte, radicalmente risistemata nel corso dei lavori eseguiti alla fine degli anni Trenta, e di sfruttarla per garantire l'accesso alla copertura dell'edificio. 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 e nei campi di Vene-

zia. 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 spazi commerciali distribuiti nei piani superiori. Le successive tre rampe separate avrebbero poi consentito al pubblico di raggiungere la copertura, dopo aver attraversato ambienti affollati da «cose imbroglia-tissime, piene di sottigliezze metafisiche e di capricci teologici, soltanto a prima vista triviali», ossia la merce, come Marx diceva.

Senza nulla concedere alla nostalgia e, soprattutto, ben conscio che l'edificio che doveva riprogettare era il risultato di una profonda opera di camuffamento e arbitraria reinvenzione, come abbiamo avuto modo di vedere, OMA ha immaginato il Fondaco come una arteria commerciale, 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

20, 21, 22
-OMA, Fondaco dei
Tedeschi, progetto
preliminare, usi possibili
della corte coperta per
manifestazioni politiche,
sfilate di moda e mostre di
architettura
-OMA, Fondaco dei
Tedeschi, preliminary project,
possible uses of the sheltered
courtyard for political events,
fashion shows, architecture
exhibitions

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. 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, 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.

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 nello stesso 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 ha consentito di liberare completamente la corte, sulla quale affacciano i tre ballatoi con archi sovrapposti dai quali si accede agli ambienti retrostanti, al cui centro, nel 1938-39, era stata incongruamente ricollocata, rendendone enfatica la presenza, una vera da pozzo, che assai difficilmente, peraltro, sarebbe stato possibile riportare nella posizione occupata originariamente, dati i pregiudizi e i luoghi comuni diffusi anche nella pubblica opinione con i quali una simile decisione si sarebbe inevitabilmente scontrata. Si può supporre, pertanto, che una volta preso atto che la monumentalizzazione a cui la corte era stata sottoposta nell'intento di

→



20



21



22



23, 24, 25
-Fondaco dei Tedeschi, la corte vetrata, la sala telegrafi e la copertura del velario prima del restauro
-Fondaco dei Tedeschi, the glazed courtyard, telegraph room and roof of the velarium prior to restoration



riconducendo a un aspetto aulico e ritenuto originale, ma che mai questo spazio, nel passato affollato e animato dalla continua movimentazione delle merci, aveva avuto. OMA abbia deciso di impreziosirla con un velario a lacunari. Questa soluzione, di fattura ricercata poiché la copertura sembra galleggiare sulla corte essendo invisibili i suoi appoggi alla struttura muraria, ha però permesso di ricavare un piano percorribile, con il pavimento in vetro, che consente di accedere a un ambiente suggestivo, ora fruibile sotto la bella carpenteria in ferro realizzata nel Novecento per sostenere la vetrata con cui il cortile 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.

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 intravedere 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. 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 breve tragitto, 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 a quelle ottenute con generosi interventi di scorticatura degli intonaci. 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 configurare la fabbrica. 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 Marin Sanudo.

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 l'opera di OMA, è opportuno sappiano che dovranno farlo con molta attenzione. Il Fondaco dei Tedeschi, infatti, non ha perduto del tutto, nonostante il trascorrere 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 "roba", il passaggio da una mano all'altra del denaro.

Così anche OMA non ha potuto evitare di su-

26, 27, 28

OMA, il Fondaco dei Tedeschi dopo il restauro, particolari della copertura vetrata della corte, della scala mobile vista attraverso gli archi dei ballatoi all'interno della corte, dell'ambiente ricavato sotto la copertura vetrata più esterna

OMA, Fondaco dei Tedeschi after restoration, details of the glass roof of the courtyard, the escalator seen through the arches of the balconies inside the courtyard, the spaces created below the outermost glass roof

bire le conseguenze di questa connaturata spigolosità. Una volta concluso il lavoro di riconfigurazione e restauro del Fondaco, l'incarico affidato allo studio 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 cortina fatta di impianti per il condizionamento e l'illuminazione, di arredi e di apparecchiature, intorno, davanti, all'interno di gran parte degli spazi riconfigurati da OMA. L'effetto grottesco di questa situazione 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 difficile 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, sottoponendolo a pervasive cosmesi per renderne quanto più gradevole l'aspetto e impercettibile la natura. Ma la merce lascia pervasive tracce ovunque e, alla fine, si mostra sempre per ciò che è. Perché, come diceva quella buonanima di Marx ed è opportuno ricordarlo, 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».

26



27

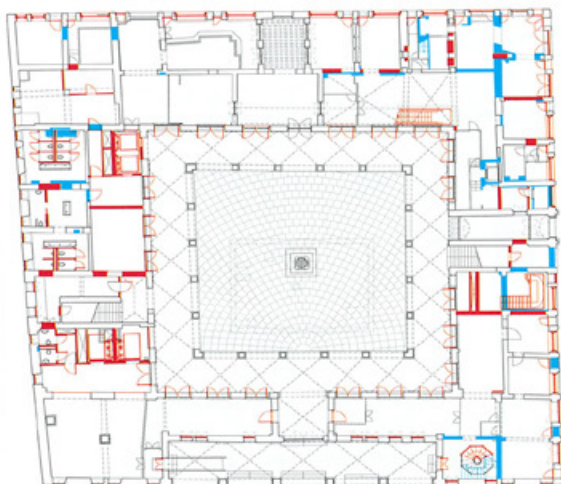


28



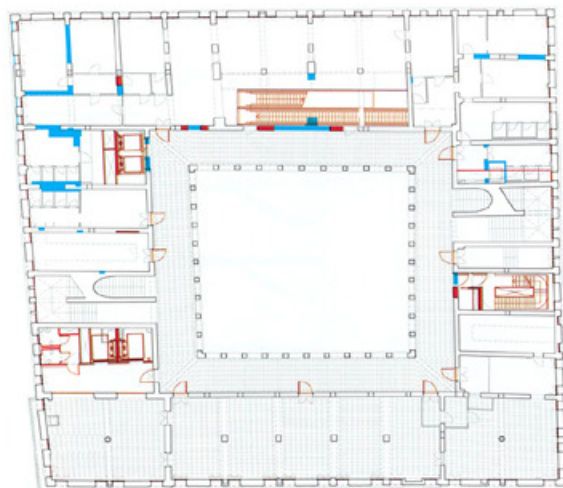


30

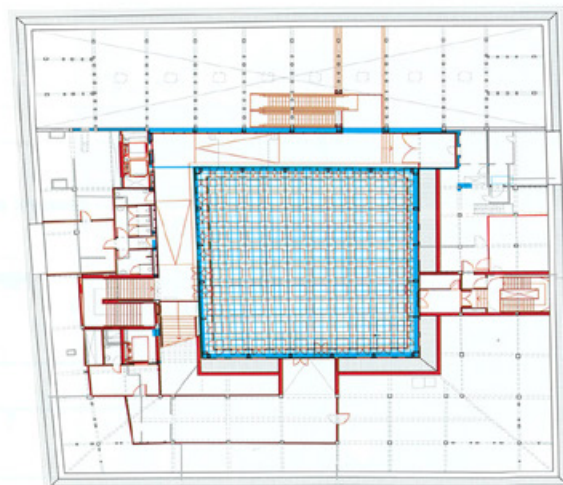


29
-vista dall'interno della
corte coperta; sullo
sfondo, dietro i ballatoi,
l'apertura che precede lo
spazio occupato dalla
scala mobile; di scorcio il
velario a lacunari
-view from the interior of the
covered courtyard; in the
background, behind the
balconies, the opening before
the space occupied by the
escalator; view of the
coffered velarium

31

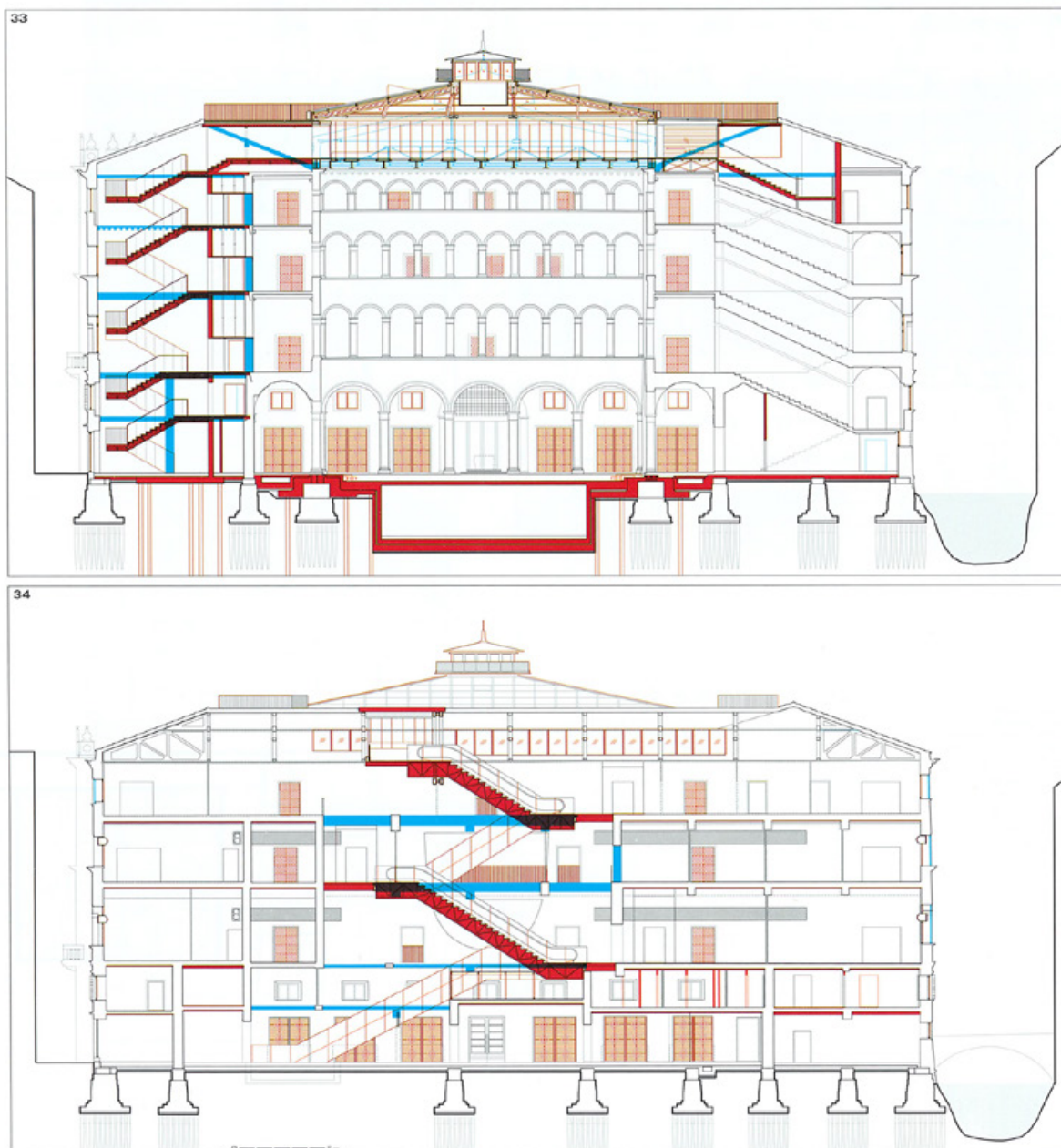


32



0 10m

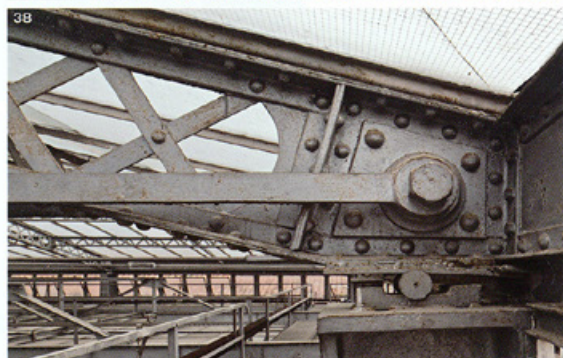
30, 31, 32
-pianche dei livelli 0, 1, 4; in
rosso le nuove costruzioni,
in ciano le demolizioni
strutturali, in grigio le
demolizioni non strutturali
-plans at levels 0, 1, 4;
new constructions in red,
structural demolition in cyan,
non-structural demolition in
gray



33, 34
-sezioni trasversali,
parallele al fronte sul
Canal Grande: in rosso le
nuove costruzioni, in ciano
le demolizioni strutturali,
in grigio le demolizioni non
strutturali
-cross-sections parallel to the
front on the Grand Canal:
new constructions in red,
structural demolition in cyan,
non-structural demolition in
gray



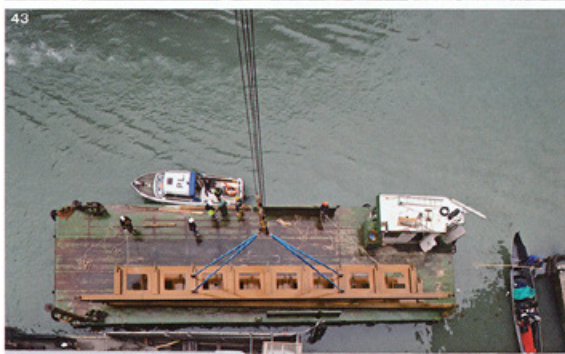
35, 36
-il cantiere all'inizio dei lavori
-the worksite at the start of construction
37, 38
-il cantiere all'inizio dei lavori: il sottotetto e un dettaglio della struttura di sostegno della copertura vetrata di protezione del velario sulla corte
-the worksite at the start of construction: the attic and the detail of the support structure of the glass roof protecting the velarium of the on the courtyard
39, 40
-il cantiere all'inizio dei lavori: stemmi e decorazioni in pietra
-the worksite at the start of construction: stone coats of arms and decorations



41, 43, 45
-lavori per la sistemazione
del vano tecnico sotto la
pavimentazione della
corte; posizionamento
delle travi a lacunari per il
nuovo velario
-works for the insertion of the
technical space under the
floor of the courtyard;
positioning of the coffered
beams for the new velarium

42
-inserimento delle rampe
delle scale mobili
-insertion of the escalator
ramps

44, 46
-riposizionamento, dopo il
restauro, della struttura in
ferro della copertura di
protezione del velario
-repositioning after
restoration of the iron
structure of the roof
protecting the velarium

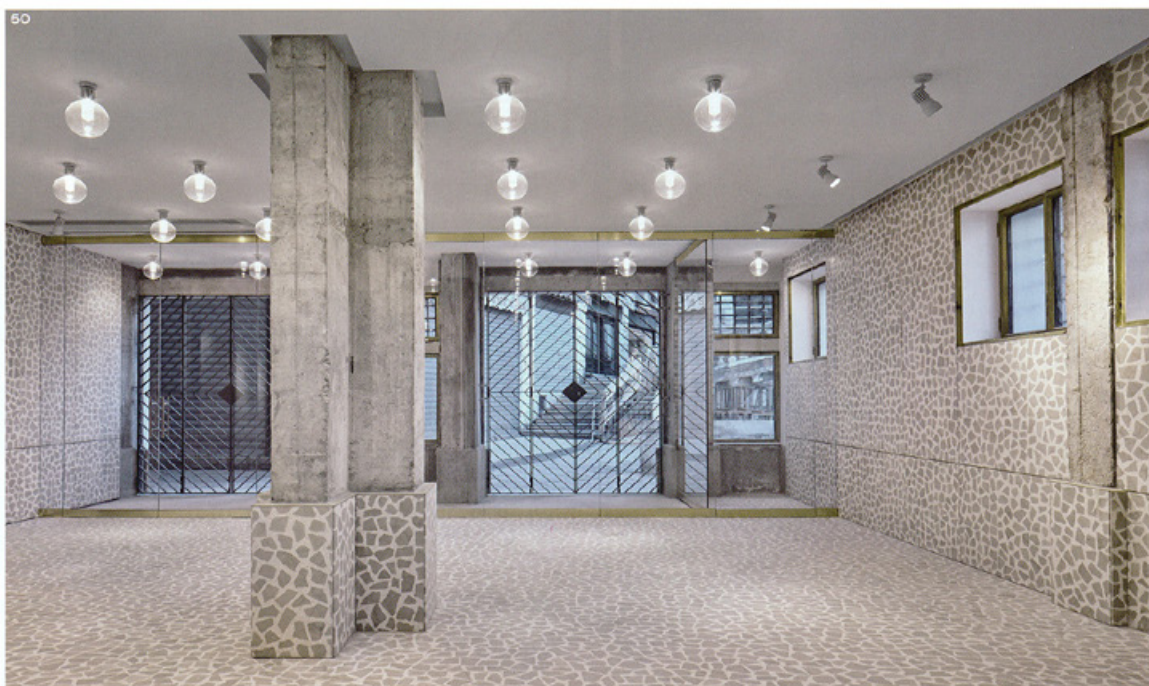




47, 48, 49
-i fronti sul Rio del Fontego
dei Tedeschi e della Calle
del Fontego; il nuovo
ingresso alla fine della
Calle del Fontego
-the fronts on Rio del Fontego
dei Tedeschi and Calle del
Fontego; the new entrance at
the end of Calle del Fontego



50, 51, 52
-gli interni in
corrispondenza degli
ingressi dalla Calle del
Fontego e dalla Salizzada
del Fontego
-the interiors at the position
of the entrance from Calle del
Fontego and Salizzada del
Fontego





53, 54
-ingresso e veduta della
corte coperta
-entrance and view of the
covered courtyard

55, 56
-la prima e la seconda
rampa della scala mobile
-first and second ramp of the
escalator
57
-la scala mobile vista
attraverso gli archi dei
ballatoi all'interno della
corte
-the escalator seen through
the arches of the balconies
inside the courtyard





58, 59
-l'arrivo della scala mobile
tra le capriate in cemento
armato della copertura
dell'ex sala telegrafi
-the landing of the escalator
between the reinforced
concrete trusses of the roof
of the former telegraph office

60, 61
-l'ambiente ricavato sotto
la copertura vetrata
esterna
-the space created under the
outer glass roof
62, 63
-le scale di sicurezza
-emergency staircase
64, 65
-l'ambiente ricavato sotto
la copertura vetrata
esterna
-the space created under the
outer glass roof



