

Under the skin.
Giorgione “riscoperto” al Fondaco dei Tedeschi

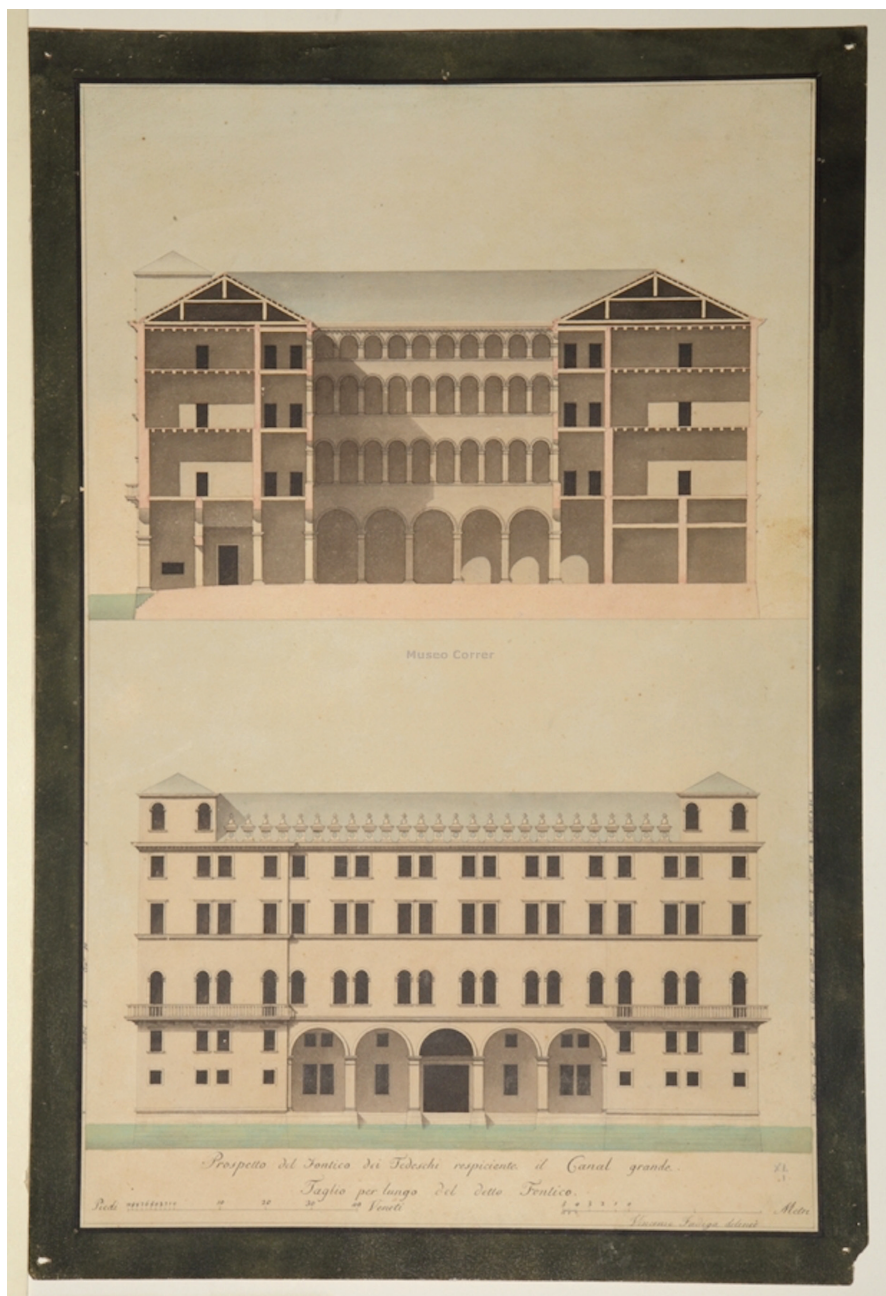
Giuseppe D’Acunto

Obbiettivo del presente lavoro di ricerca è lo studio del ciclo di affreschi di Giorgione (1478 circa-1510) che, insieme a quello eseguito da Tiziano (1488/1490-1576) sulla parete adiacente, originariamente ornavano il fronte sul Canal Grande del Fondaco dei Tedeschi a Venezia e che nel corso dei secoli, per motivi legati al degrado prodotto dall'umidità e dall'incuria umana, sono andati persi, a meno di qualche frammento superstite¹. L'obbiettivo è quello di proporre una ricostruzione filologica degli affreschi per via digitale, e una loro successiva proiezione sulla facciata del palazzo stesso, mediante procedure di *video mapping*. Attraverso un "gioco" di realtà aumentata, la superficie reale della fabbrica cinquecentesca si riveste di una seconda "pelle", fatta di luce, riappropriandosi, anche se solo per pochi minuti, dei colori e delle linee del ciclo di affreschi realizzato nel 1507 dal pittore di Castelfranco Veneto e che contribuì a rendere il Fondaco un gioiello dell'arte rinascimentale lagunare.

Infatti, il Fondaco dei Tedeschi, nella sua struttura architettonica, non è mai stato considerato un edificio di grande pregio: ciò che lo rendeva imponente e diverso da tutti gli altri palazzi prospicienti Canal Grande era la sua innovativa veste pittorica, estremamente complessa ed eterogenea che ricopriva interamente i suoi quattro prospetti. L'edificio originario, costruito negli anni Venti del XIII secolo, accoglieva i mercanti provenienti dall'Impero Romano Germanico e la sua funzione principale era quella di favorire e regolare commerci e transazioni finanziarie tra i paesi del nord Europa e il Levante. Il suo aspetto originario ci è noto grazie alla pianta prospettica del 1500 di Jacopo de' Barbari (1450-1516), che rappresenta il Fondaco sullo sfondo e il ponte di Rialto in primo piano. Lo stesso spaccato dell'area di Rialto lo ritroviamo anche nel telero del *Miracolo della reliquia della Vera Croce* del 1494 di Vittore Carpaccio (1465 circa-1525/1526). Tra il XV e XVI secolo, il Fondaco ebbe un'importanza strategica e un ruolo propulsivo nel continuo processo di modifica dell'assetto urbano della città, ma nel gennaio del 1505 un incendio ne danneggiò gravemente la struttura. La ricostruzione avvenne in tempi brevissimi: infatti già nel 1508 venne inaugurata il nuovo edificio, a dimostrazione della



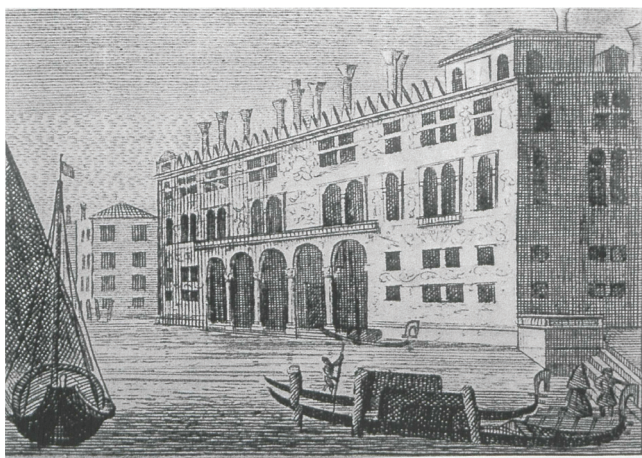
Vista del Fondaco dei Tedeschi dal Canal Grande.
Foto di G. D'Acunto



Vincenzo Fadiga, *Sezione e Prospetto sul Canal Grande del Fondaco dei Tedeschi*,
matita su carta, 1715, Museo Correr di Venezia, Cl. III n. 7773/1







Il Fondaco dei Tedeschi nell'incisione del Forestiere illuminato dell'Albrizzi

Jakob August Lorent, fotografia del Fondaco dei Tedeschi del 1853,
Museo Correr di Venezia

Nella pagina precedente: Anonimo Veneziano del XVIII secolo, *Veduta del Canal Grande con il Fondaco dei Tedeschi*, Pinacoteca Comunale di Ascoli Piceno

riconosciuta importanza economica e politica del Fondaco. In questo triennio diversi nomi si susseguirono nella progettazione e direzione dei lavori del Fondaco e su di essi ancora oggi esiste un dibattito aperto in sede critica²: l'autore del progetto originario è ignoto, ma ciò che sembra invece certo è che i lavori di ricostruzione furono affidati a Giorgio Spavento (1440 circa-1509), al tempo *Inzegnerius prothus dominorum procuratorum Sancti Marci*, e successivamente ad Antonio Abbondi, detto lo *Scarpagnino* (XV secolo-1549), con la probabile consulenza di Fra Giocondo³ (1433 circa-1515). L'intenzione dichiarata di ricostruire un edificio "bellissimo" andò da subito in conflitto con le disposizioni, in vigore in quel periodo nella città di Venezia e a cui il progetto doveva ottemperare, che imponevano il divieto di usare marmi e lavorazioni costose e di pregio. Questa condizione favorì sicuramente la scelta, da parte della committenza, di fare affrescare le pareti del Fondaco piuttosto che adorarle con lavorazioni e materiali pregiati.

Il prospetto principale sul Canal Grande della nuova fabbrica cinquecentesca, così come ancora oggi visibile, è tripartito: al centro un grande portico a cinque arcate a tutto sesto, incorniciato da due ali laterali segnate da piedritti in pietra d'Istria che ne segnano il profilo. Due lunghi balconi al piano nobile avvolgono gli angoli del palazzo ai lati del loggiato d'ingresso, evidenziando in facciata la presenza di due sale collettive e di rappresentanza: la *sala d'Inverno* o *sala della Stufa* verso il rio del Fontego, e la *sala d'Estate* verso il ponte di Rialto. La pianta quadrata dell'edificio non è regolare per meglio adattarsi alle preesistenze, mentre le altezze dei piani in facciata diminuiscono proporzionalmente fino alla cornice del tetto. La disposizione funzionale degli ambienti interni era originariamente organizzata intorno ad un ampio cortile quadrato, delimitato da quattro ordini di logge che diminuivano proporzionalmente in altezza, coperte a volta e sostenute da pilastri quadrati. Al piano terreno si trovavano gli spazi per le operazioni quotidiane, come gli uffici di controllo (posti verso il Canal Grande), i magazzini per lo stoccaggio delle merci e i locali degli inservienti. Una serie di botteghe correva lungo i due lati del piano terra con apertura verso l'esterno nelle calli e accesso negato all'interno del cortile, una soluzione adottata per sfruttare al massimo l'edificio e caratteristica delle aree poste tra Rialto e San Marco, ad elevata concentrazione di funzioni commerciali. Ai tre piani superiori erano distribu-

iti gli alloggi, circa ottanta camere, sistemate secondo una gerarchia di importanza, sottolineata dal digradare progressivo delle altezze dei loggiati. Infine, due torrette laterali coronavano gli spigoli della facciata principale, ben documentate nelle vedute settecentesche.

La storia del Fondaco nel Settecento e nell'Ottocento è di decadenza: nel 1797 l'edificio perse la sua originaria funzione di struttura commerciale per venire assorbito nei beni demaniali e diventare sede di uffici amministrativi tra i quali, a partire dal 1870, anche gli uffici postali. In occasione del restauro del 1938, gli affreschi esterni vennero staccati per essere custoditi presso le Gallerie dell'Accademia e alla Ca' d'Oro. Alla fine del secolo scorso, tutte le funzioni postali erano state ricollocate in altri luoghi e l'edificio venne completamente dismesso: solo dopo un lungo periodo di abbandono e degrado, nel 2008 venne venduto al gruppo Benetton che ne finanziò il restauro e nel 2016 venne inaugurato un grande centro per lo shopping di lusso cittadino.

Come accennato in precedenza, per contrastare l'eccessiva sobrietà e monotonia dei prospetti della fabbrica cinquecentesca del Fondaco, vennero commissionati due cicli di affreschi a Giorgione e Tiziano, approssimativamente nel 1507: al primo vennero affidate le facciate d'acqua, ovvero quella principale sul Canal Grande e quella sul rio del Fontego insieme alla decorazione della corte interna; mentre a Tiziano, allora giovanissimo, fu affidata la decorazione delle facciate di terra, ovvero quelle prospicienti sulla calle del Fontego.

La prima fase della ricerca si è quindi concentrata sullo studio delle fonti scritte, contenenti descrizioni dettagliate degli affreschi ad opera di diversi trattatisti dal Cinquecento fino ai giorni nostri; sul reperimento del materiale iconografico e dei teleri dei vedutisti settecenteschi, in particolare quello di un anonimo veneziano, conservato presso la Pinacoteca Comunale di Ascoli Piceno, che meglio di altri mostra la facciata del Fondaco sul Canal Grande con l'intero ciclo di Giorgione e dal quale è stato possibile risalire anche ai diversi colori usati dal maestro veneto.

Il Vasari, dopo aver ammirato gli affreschi del Fondaco in occasione di un suo viaggio a Venezia nel 1566, nella seconda edizione del suo *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* del 1566⁴ sostenne che Giorgione avesse dipinto gli affreschi "a sua fantasia per mostrare l'arte". Un'interpretazione piuttosto superficiale e distorta del valore



Prima sequenza del video mapping: ricostruzione dell'impalcatura prospettica
che incornicia i diversi settori del ciclo di Giorgione.
Elaborazione digitale di V. Carpani

pittorico degli affreschi veneziani, frutto di “Una cultura specifica, un’incapacità a leggere dei codici non familiari oppure, se si vuole, una prospettiva toscana sul mondo impedì al Bartoli e al Vasari un’interpretazione attendibile dell’iconografia e quindi del significato del ciclo”⁵.

Una più attenta analisi iconografica del ciclo del Giorgione rivela invece una notevole complessità del programma pittorico e suggerisce come gli affreschi⁶ siano il risultato di una scelta ben studiata dall’autore, i cui valori simbolici e metaforici furono determinati dalle esigenze di autorappresentazione della Repubblica di Venezia che, grazie all’importanza dell’edificio affacciato sulla principale via di comunicazione della città, avrebbe avuto una risonanza internazionale. Ad una prima analisi, è evidente che l’impalcatura degli affreschi del Fondaco sembra staccarsi dalle consuete decorazioni geometriche documentate sulle facciate dei palazzi della laguna, come testimoniano, in questo caso, i teleri di Vittore Carpaccio e di Gentile Bellini. Nonostante ne siano rimasti pochissimi esempi, la “maniera” pittorica del Fondaco ebbe molta fortuna nei palazzi veneziani coevi: un caso esemplare è quello di Palazzo Pisani sul Canal Grande a San Beneto, dove la facciata affrescata da Giovanni Antonio de’ Sacchis detto il *Pordenone* (1483-1539) riprende, chiaramente, lo stile del Fondaco⁷.

Per ricostruire l’impianto iconografico del ciclo del Giorgione possiamo basarci sulla testimonianza del Vasari che nel 1550⁸ descrisse gli affreschi dapprima accennando a teste e pezzi di figure, successivamente nel 1568 ampliandone la descrizione e aggiungendo la presenza di una figura di donna e di uomo in varie attitudini e di un angelo a forma di Cupido. Carlo Ridolfi⁹, ottant’anni più tardi, preciserà che negli angoli vi comparivano geometri che “misurano la palla del mondo”, affermazione convalidata anche da Anton Maria Zanetti che nel 1771¹⁰ parla di filosofi che misurano un globo e che, soprattutto, accenna a un telaio architettonico composto da colonne dipinte in prospettiva, che incornicia figure di uomini a cavallo e altre fantasie. Anche Milesio nel 1715¹¹ riporta la presenza di colonnati corinzi che sottolineano ed esternano i valori configurativi delle due sale d’angolo del piano nobile e quelle collocate nel mezzo alla facciata.

Sempre Milesio conferma la presenza di vaghe figure colorate disposte tra le finestre su tutti i registri, separate da fregi continui con figure, e aggiunge che ognuna era collocata in una propria nicchia. Giovanni



Seconda sequenza del video mapping: ricostruzione dei diversi soggetti figurativi
nel ciclo di Giorgione mediante fotoraddrizzamento
della Veduta del XVII secolo e la foto di Lorent.
Elaborazione digitale di V. Carpani

Terza ed ultima sequenza del video mapping: ricostruzione generale del ciclo
di Giorgione con resa cromatica originale recuperata
dalla Veduta del XVII secolo.
Elaborazione digitale di V. Carpani

Battista Albrizzi, nella sua incisione settecentesca, disegna le figure gigantesche sulle pareti del piano nobile e dei piani superiori, mentre arabeschi e ornati decorativi corrono tra i piani e sulle superfici parietali del piano terreno ai lati del porticato. Un'altra testimonianza rilevante è l'incisione di Hendrick van der Borch del 1614-1676, nella quale una figura femminile coronata dal lauro, che stringe fronde di palma e ulivo, è seduta sul corpo abbandonato di un guerriero che ha esalato l'ultimo respiro: si sarebbe trattato della cosiddetta *Candida Pax*, attribuita a Giorgione, simboleggiante una pace vittoriosa sui tumulti e i lutti della guerra. Insieme alle descrizioni letterarie e alle vedute, un'altra testimonianza molto importante sulle tracce degli affreschi cinquecenteschi è rappresentata da una fotografia del 1853 di Jakob August Lorent; successivamente ne seguono altre, del 1908 e del 1920-30, dove la condizione degli affreschi appare pressoché immutata prima del distacco del 1938.

Il ciclo di Tiziano sul prospetto di terra, del quale restano ampi frammenti distaccati, è descritto con dovizia di particolari da Milesio: *Giuditta con la spada* in mano collocata sul il portone d'ingresso, e sopra questa un fregio a chiaroscuro che cinge tutta la facciata, con animali, arabeschi e altre fantasie. L'autore descrive inoltre una *Venere nuda* nell'angolo dell'edificio rivolto verso il ponte di Rialto e dalla parte opposta del prospetto un'altra *Venere nuda*, un levantino e un cavalier della Calza. Molto probabilmente *Giuditta* costituiva il nodo iconografico del ciclo di Tiziano¹². Le numerose ipotesi sul significato del programma iconografico di tutto il Fondaco possono trovare un punto d'accordo, considerando come chiave interpretativa d'insieme le due principali figure del ciclo degli affreschi, *la Pace* di Giorgione – forse presente sulla facciata, dato l'equivoco col disegno de il Pordenone – e la *Giuditta* di Tiziano o, se si accetta il parallelo, *Nuda-pace* e *Giuditta-giustizia*. Tentando una sintesi delle numerose ipotesi interpretative dei cicli degli affreschi perduti, la *Giuditta* raffigurata da Tiziano, emblema dell'eroica virtù delle libere repubbliche, è la raffigurazione di Venezia e, al tempo stesso, rappresenta un monito per coloro che intendessero attentare alla libertà della Repubblica¹³. Soffermandoci su questa ipotesi, anche alla luce del nuovo assetto politico nella quale le potenze europee si unirono per contrastare l'espansione veneziana, la presenza della giustizia e della pace sulle due facciate alludeva alle virtù su cui si fondava la libertà della città e alla determinazione

per difenderla. La prima parte del lavoro di ricerca si è concentrata sull'analisi e la restituzione della sola facciata dipinta da Giorgione sul Canal Grande, tralasciando quella affrescata da Tiziano su calle del Fontego perché, **anche se si disponeva di partizioni più ampie e documentate** dell'affresco, queste non davano la possibilità **di coprire interamente** tutta la superficie della facciata, rendendo in tal modo meno efficace l'operazione di anastilosi digitale garantita dal *video mapping*. Completata quindi la ricostruzione filologica del ciclo di Giorgione, mediante le descrizioni degli affreschi lasciate dai diversi trattatisti dal Cinquecento ad oggi, e procedendo poi allo studio del materiale iconografico giunto fino a noi, la ricerca si è quindi concentrata sulla resa grafica della ricostruzione, utilizzando software di progettazione (Autocad) e di grafica (Illustrator e Photoshop), per ri-disegnare le partizioni della facciata e parte degli affreschi. Nello specifico, partendo dalle parti visibili sulla fotografia di Lorent del 1853 e cercando il suo *punctum optimum* di ripresa, sono stati ricostruiti – mediante restituzione prospettica – i colonnati in prospettiva che rappresentano l'impalcatura scenografica dell'intero ciclo, successivamente completato con i dettagli figurativi ricavati dalla veduta dell'anonimo Veneziano del XVIII secolo, e infine integrate con figure visibili nelle stesse vedute o ri-disegnati per analogie su soggetti analoghi dipinti dal Giorgione in altre occasioni.

Dalla veduta del XVIII secolo è stato anche possibile campionare i diversi valori cromatici in alcune aree significative del ciclo, che riportati sul modello digitale generale del Fondaco hanno permesso di proiettare il ciclo di Giorgione, completo dei suoi colori originali. La proiezione, mediante il *video mapping*, che costituisce l'*output* finale della ricerca, intende andare ben oltre l'aspetto ludico ed emozionale offerto dalla realtà aumentata in cui l'esperienza immersiva dell'osservatore diventa, anche e soprattutto, un momento di conoscenza e riscoperta di uno degli episodi più felici dell'arte veneziana del Cinquecento.

1. Parte di questo lavoro di ricerca è stato estratto dalla tesi per l'esame finale del Master di II livello MI-Heritage dell'Università Iuav di Venezia intitolata *Giorgione in Luce al fondaco dei Tedeschi*, autrice dott.ssa Veronica Campani, relatore prof. Giuseppe D'Acunto, a.a. 2016-17.

2. In merito alle varie ipotesi sulla paternità del progetto architettonico della fabbrica cinquecentesca del fondaco dei Tedeschi si rimanda al testo D. Romanelli, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in B. Aikema, B. L. Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Bompiani, Cinisello Balsamo 1999, p. 77.

3. Sull'incarico allo Scarpagnino, che il 13 ottobre 1505 si vide riconosciuto un salario di cinquanta ducati l'anno a partire dal 16 agosto precedente, un dato a favore di un suo coinvolgimento assai precoce nei lavori del Fondaco, si veda P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Ongania-Naya, Venezia 1893, p. 261, nota 8.

4. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. IV, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1976, p. 44.

5. A. Nova, *Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte*, in K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova (a cura di),

atti del convegno "Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione", 13 - 17 febbraio 2008, Marsilio, Venezia 2010, pp. 1-8.

6. Cfr. A. Nova, *Giorgione e Tiziano al fondaco dei Tedeschi*, in S. Ferino-Pagden (a cura di.), *Giorgione entmythisiert*, Brepols Publisher, Turnhout 2008, pp. 71-104.

7. Cfr. F. D'Arcais, *Le facciate del Veneto*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Luoghi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, Temi, Trento 1988, pp. 38-39.

8. G. Vasari, *op. cit.*

9. C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato (Venezia 1648)*, a cura di D. F. von Hadeln, vol. I, Multigrafica, Roma 1965, p. 100.

10. A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, stamperia di Giambattista Albrizzi, Venezia 1771, p. 93.

11. "Prescelti pertanto Giorgione e Tiziano; al primo toccò di dipingere la facciata sopra il Canal Grande, che mira il Ponente e l'altra sopra il Rio detto del Fontico situata verso Tramontana (così volle il Doge Loredano, di cui esso Giorgione fatto aveva il Ritratto di sua Serenità). A Tiziano quella del Portone di Strada che guarda il mezzogiorno e l'altra della parte di Levante sopra la Strada, che conduce al ponte suddetto dall'ogho. Prima facciata di Levante. In questa non vi sono quei graziosi comparti come nell'altra, à Mezzogiorno, per la molteplicità delle finestre, e ferriate, che vi sono

in ogni appartamento di essa. Seconda Facciata a Ponente sopra il Canal Grande. Quanto di maestoso e vago può far l'Architettura civile, tanto fu dimostrato con le due lontananze di Colonnati Corintej, davanti le due Sale del primo appartamento, e nel mezzo di detta Facciata dall'insigne Pennello di Giorgione da Castel Franco con ripartite e proporzionate vaghe figure colorate, a nicchi proprij col solito suo ardito Ingegno, naturale decoro, et eccellente maestria nell'arte [...] da lui tanto perfettamente appresa da Gio. Bellini [...] ma ora molto consumate, e quasi rese invisibili dalla Pioggia e dal Tempo." da G. B. Milesio, *Fabbrica del Palazzo del Fontico de'Tedeschi* (circa 1715), pubblicato da G. M. Thomas, *Giovanni Battista Milesios Beschreibung des deutschen Hauses in Venedig, in Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, I.CL, XVI, II, Munchen 1881, p. 43.

12. Cfr.: G. Nepi Scirè, *Giorgione. Nuda*, in A. Augusti Ruggeri (a cura di), *Giorgione a Venezia*, Electa, Milano 1978, pp. 117-129. F. Valcanover, *Tiziano Vecellio. "Giuditta" (La Giustizia), Combattimento di uomini e mostri, Tritone e putto, Combattimento di un putto con un mostro, Stemma*, in A. Augusti Ruggeri (a cura di), *Giorgione a Venezia*, Electa, Milano 1978, pp. 130-142.

13. E. Concina, *Fondaci. Architettura e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 145-217.