

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Giuseppe Barbieri

STORIA DELL'ARTE VENETA E SISTEMA DELLE MOSTRE:  
GLI ANNI OTTANTA

*Una palestra interessante in una fase di transizione*

In quella che mi sembra essere la logica di fondo di questo importante convegno, vorrei iniziare il mio intervento riprendendo un brano del mio Maestro, Lionello Puppi. Lo ricavo dalla sua *Premessa* alla mostra *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, la grande rassegna che la città marciana dedicò alla figura di Andrea Palladio nell'occasione del IV centenario della sua morte. Il passo – al solito, direbbero coloro che vantano una certa esperienza nel vastissimo repertorio di Puppi – appare appena ostico nella forma, e risulta invece molto chiaro nella sostanza:

Un'avventura (Palladio e Venezia), i cui contorni – qui – solo molto sommariamente si son tracciati, può intendersi solo alla condizione d'una coscienza quanto più possibile ampia e profonda del contesto cui si riferisce; e che ne fissa e sbalza il senso, ed il destino. E se il nodo significa lo slancio, ch'è l'ultimo, forse, per la costruzione, nella città di pietra, della redazione romana del mito della Serenissima, di contesto intricato, arduo, si tratta; carico di contrapposte tensioni, spesso di sedimentazioni, fitto di produzione culturale; e impersonato da uomini, animato – per dir così – da passioni. Chi scrive, nell'ideare e nell'articolare la mostra che Venezia a Palladio dedica nel quarto centenario della morte, ha inteso esplorare ed esaltare la trama dello sfondo, innestando in esso, e sciogliendola in esso, la presenza, evocata episodio per episodio, del maestro venuto da Vicenza...<sup>1</sup>.

Un artista, una città, un'avventura, una mostra. Parecchi altri elementi, per la verità: il destino, il mito e soprattutto, come vedremo, la «trama dello sfondo». Un buon viatico al punto di vista che vorrei

<sup>1</sup> LIONELLO PUPPI, *Premessa alla mostra*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), a cura di Id., Milano, Electa, 1980, p. 9.

presentare o, meglio, testimoniare. Che consiste nell'accompagnare con qualche breve osservazione l'esigente protocollo culturale che ha presieduto a una serie di esposizioni, principalmente ma non esclusivamente sull'arte della prima età moderna, che si sono disposte, a Venezia, nel corso del nono decennio del secolo scorso, tra due date, casuali quanto precise, il quarto centenario della morte di Palladio (1980) e il quinto della nascita di Tiziano (1990).

Attraverso la partecipazione ad alcune di queste mostre mi sono formato professionalmente (e culturalmente). Altre, cui non ho direttamente partecipato, non hanno avuto comunque un'influenza minore. In queste circostanze ho lavorato in *équipes* che annoveravano molti studiosi, ma che erano sostanzialmente coordinate, a vario titolo, da Lionello Puppi, da Manfredo Tafuri, da Giuseppe Mazzariol. Due di questi maestri, gli ultimi due, non ci sono più. Mazzariol muore nello stesso anno di Pallucchini (nel 1989), Tafuri cinque anni dopo. Sergio Bettini era scomparso nel 1986. Per la storiografia artistica sulla materia "veneta" (e non solo, naturalmente) si tratta insomma di un periodo di "ricambio", che non possiamo definire generazionale solo perché ci troviamo in presenza di biografie cronologicamente non sormontabili (Tafuri nasce nel 1935, Mazzariol dodici anni prima, Bettini nel 1905 e Pallucchini nel 1908), ma anche di "transizione". Di originale transizione, come vedremo.

Le mostre del successivo decennio saranno sensibilmente diverse (di volta in volta "grandi eventi", come quelle di palazzo Grassi sulle civiltà antiche, dai Celti ai Fenici, ovvero esiti di rapporti di scambio, o ancora *spot-show*, o mostre tematiche, come per esempio quella sui ritratti di Tintoretto ecc.) e sono in larga misura la matrice del sistema attuale, che presenta per la verità anche alcune altre più confuse aberrazioni. Quelle degli anni ottanta sono state una palestra molto interessante – spero non faccia aggio in questo giudizio la nostalgia di quella che, vista ora, mi appare una giovinezza piuttosto stimolante –, in cui generazioni di studiosi hanno condiviso davvero le responsabilità, si sono reciprocamente influenzate, hanno tra l'altro modificato sostanzialmente la struttura e la logica del catalogo di un'esposizione (la cui veste moderna in Italia si deve, e ritengo non casualmente neppure stavolta, a un veneziano come Giorgio Fantoni e alla sua casa editrice, Electa, a partire dalla mostra tiepolesca di Passariano del 1971), con

tempi di realizzazione di tale brevità da risultare – oggi come oggi – abbastanza incomprensibili, soprattutto se confrontati con i risultati scientifici attestati e con il fatto che molti di questi cataloghi a cui sto pensando (esporrò tra un momento un elenco succinto) restano ancor oggi una referenza difficilmente sostituibile, o aggirabile.

*Il protocollo scientifico: attenzione per l'individuale, trama dello sfondo*

Una delle principali novità rappresentate, a mio avviso, dalle mostre veneziane degli anni ottanta consiste nell'aver indicato e sperimentato una stretta sinergia, senza subalternità reciproche, tra storia e storia dell'arte. Di questa sinergia è possibile indicare le dinamiche di fondo (lo farò brevemente di seguito) ma occorre avvisare da principio che non si è trattato di un freddo esperimento da laboratorio – teoria, ipotesi, verifica – quanto piuttosto del concreto incrociarsi di sensibilità e di specifiche indagini. Come ha ricordato recentemente Paola Lanaro, «la microstoria [di cui parleremo tra un attimo] è una “pratica storiografica”»<sup>2</sup>, e non una teoria, secondo l'esplicita affermazione di uno dei suoi ispiratori, Giovanni Levi. Nella presente circostanza considererò soprattutto quelle dinamiche che si sono esplicitate attraverso delle esposizioni.

Ho promesso del resto di indicare, in questo senso, almeno i principali episodi della decade. Comincio dunque da quelli che mi hanno visto direttamente coinvolto: *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, a palazzo Ducale (1980), *Carlo Scarpa*, alle Gallerie dell'Accademia (1984), *Il Veneto e l'Austria* (1989), che pur non ebbe sede a Venezia, ma comunque vi fu progettata, e di molta Venezia ottocentesca si occupava. Ovvero altre rassegne che mi sembrano ugualmente importanti da un punto di vista metodologico: *Venezia e la peste* (1979-1980), *Da Tiziano a El Greco* (1981), *Le Venezie possibili* (1985), *Gli anni di Ca' Pesaro* (1987), *Tiziano* (1990).

Le condizioni di quella sinergia tra storia e storia dell'arte – possiamo dirlo – nascono in buona misura, metodologicamente, proprio

<sup>2</sup> PAOLA LANARO, *Microstoria. A venticinque anni da* L'eredità immateriale, in *Microstoria. A venticinque anni da* L'eredità immateriale, a cura di Ead., Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 7-8, qui p. 7.

a Venezia. Non credo sia possibile comprenderlo senza affiancare la lezione di Giovanni Levi (e in particolare il suo registro della “microstoria”) con la tenace volontà di Tafuri nel voler costruire allo IUAV un corso di laurea esclusivamente imperniato sulla storia dell’architettura. Dalla “microstoria” deriva una nuova e più calibrata attenzione per l’individuale – l’evento anomalo, l’emergenza, ma anche una rete di relazioni, una congiuntura, un sistema di credenze, una identità di gruppo –, che Mazzariol declinava sulle personalità degli artisti e che Tafuri e Puppi tradussero tra l’altro in un eccentrico dottorato di ricerca (di cui feci parte come allievo, con esiti desolanti, e tuttavia non imputabili, o solo in parte, alla struttura del corso) che si fondava su due *curricula* (“Renovatio Urbis” e “Il giardino come labirinto della storia”: brividi, al pensiero del recente DM 94/2013). Al quadro generale Puppi aggiunse, a condizione di garanzia, l’esigenza di saldare con rigore (anche di ricerca scientifica: archivistica e bibliografica) l’attenzione per l’individuale a quella «trama dello sfondo» che abbiamo incontrato in esordio di queste note, secondo una coerente impostazione che lo accompagnava da almeno vent’anni.

*Microstoria, visualizzazione del fatto storico e la nozione di contesto*

Nella versione italiana (1993) del suo saggio *On Microhistory*<sup>3</sup>, di due anni precedente, Levi sottolinea che in questo scenario la nozione di contesto acquista un significato

formale, comparativo, fatto dall’inserimento di un avvenimento, comportamento o concetto nella serie di avvenimenti, comportamenti, concetti simili, anche se lontani nello spazio e nel tempo. Una contestualizzazione che presuppone la comparabilità di strutture formalizzate ed esplicitate. Non è solo la contestualizzazione che prevede l’inserimento del membro di una classe nella classe caratterizzata da uno e più aspetti comuni, ma anche quella basata sulla classificazione analogica, di similitudini “indirette”. Il contesto è l’identificazione non solo dell’insieme di cose che condividono un carattere comune, ma può anche essere l’area di un’analogia, l’area cioè della similarità perfetta di relazioni tra cose anche notevolmente diverse, fra sistemi di relazioni in cui cose differenti sono inserite.

<sup>3</sup> GIOVANNI LEVI, *A proposito di microstoria*, in *La storiografia contemporanea*, a cura di Peter Burke, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 111-134, qui p. 128.

Sappiamo quanto questa impostazione sia risultata per alcuni anni fortemente propositiva, non solo a livello nazionale, nell'indirizzare una serie di ricerche e nello stabilire quelle positive collaborazioni tra storici e storici dell'arte. Basta pensare alle *Indagini su Piero* di Carlo Ginzburg del 1981 (pur condividendo allora personalmente, al riguardo, le obiezioni di Eugenio Battisti...<sup>4</sup>), a *L'armonia e i conflitti* di Tafuri e Foscarini di due anni successivo; *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento* di Giovanni Levi viene pubblicato nel 1985, lo stesso anno in cui, pur in un'altra collana ma presso lo stesso editore (Einaudi), appare il volume di Tafuri su *Venezia e il Rinascimento*<sup>5</sup>. Chi in quegli anni avesse letto anche Juri Lotman (la sua raccolta di saggi intitolata *Tipologia della cultura* era comparsa in Italia, da Bompiani, già nel 1975, ma l'ancora più pertinente *L'architettura nel contesto della cultura* è del 1987<sup>6</sup>) avrebbe trovato dei sinonimi per indicare un identico approccio. Invece che individuo "eroe" («L'eroe è un elemento mobile del testo»<sup>7</sup>), invece che contesto "ambiente dell'eroe" («Gli elementi fissi di un testo formano la struttura cosmogonica, geografica, sociale ecc. del mondo: tutto ciò che può essere riunito sotto il concetto di *ambiente dell'eroe*»<sup>8</sup>). Quando nel 1980 scrissi per l'appunto che nei *Quattro Libri* palladiani "cerco l'eroe"<sup>9</sup> ricevetti sferzanti rampogne, tra altri, da Neri Pozza, a certificazione che allora i lettori di Lotman non erano poi troppo numerosi. E adesso non molti di più, peggio per loro.

<sup>4</sup> Cfr. EUGENIO BATTISTI, *Indagine per Ginzburg*, «Alfabeta», 29 (1981), ottobre.

<sup>5</sup> Si veda nella *Premessa* (pp. XVII-XXI), qui p. XIX: «Si tratta di ricostruire i modi in cui decisioni politiche, inquietudini religiose, arti, scienze, *res aedificatoria* si allacciano indissolubilmente: specie a Venezia, le storie rigidamente disciplinari finiscono per mostrare la propria povertà». Esula da questo mio intervento un approfondimento – che reputo comunque ormai necessario, utile, non rinviabile – sull'approccio metodologico di Tafuri, sin qui scarsamente considerato nella sua curiosa impostazione e più spesso palleggiato tra panegirici e oblio.

<sup>6</sup> Cfr. JURI MICHAILOVIC LOTMAN, *Arhitektura v kontekste kul'tury*, «Architecture and Society Arhitektura i obščestvo», 6 (1987), pp. 8-15, ora in ID., *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti&Vitali, 1998, pp. 38-50.

<sup>7</sup> JURI MICHAILOVIC LOTMAN, BORIS ALEKSANDROVIC USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 153.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Cfr. GIUSEPPE BARBIERI, *La strategia della regola vivente: «I Quattro Libri dell'Architettura di Andrea Palladio»*, in *Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città*, Milano, catalogo della mostra (Vicenza, palazzo Leoni Montanati, agosto-novembre 1980) a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1980, pp. 35-41, segnatamente p. 35.

Da un lato il bipolarismo tra individuo e contesto (o tra “eroe” e “ambiente”, se preferite) diviene dunque la cifra sotterranea e profonda di alcune mostre veneziane degli anni ottanta: e non solo *Architettura e utopia*, da cui abbiamo preso le mosse, ma anche, per esempio, *Carlo Scarpa* (1984), prototipo e punto di riferimento di molte altre successive rassegne sull'architetto veneziano. E poiché la nozione di individuo è assimilabile, come abbiamo visto, anche a quelle di emergenza o congiuntura, o identità di gruppo, il polo dell'“individuo” si estende in realtà anche a quella, per esempio, di “atto mancato” – secondo l'emblematica proposta di Tafuri del 1980<sup>10</sup> – che transita poi all'altra, più generale, di “progetto”. In questo senso, a metà del decennio, la mostra *Le Venezie possibili* (forse non del tutto memorabile a livello espositivo, almeno con i criteri dell'oggi) diviene l'effettiva esplicitazione di una complessiva strategia di ricerca. E anche Giuseppe Mazzariol, magari meno dichiaratamente di Tafuri e di Puppi, la fa sua: non solo ricordando in quella circostanza i progetti mancati di Le Corbusier, Wright e Kahn per Venezia (che lo avevano visto in un ruolo di promotore insostituibile), ma in qualche modo sino alla fine della sua vita. La stesura della sua *Introduzione* “al femminile” alla mostra *Il Veneto e l'Austria*<sup>11</sup>, che è una delle pagine di più vivo ricordo della nostra amicizia, lo conferma: a emblemizzare un contesto, anche in questo caso «intricato, arduo», sono infatti tre opere, due sculture e un dipinto, e tre figure di donna.

<sup>10</sup> Cfr. MANFREDO TAFURI, «Sapienza di stato» e «atti mancati»: *architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1980, pp. 16-39, per la definizione, che riporto di seguito, p. 16: «A chi indaga la storia delle trasformazioni urbane e territoriali della Serenissima e dei suoi domini nel '500 si presentano due vie, non sempre attraversabili secondo tragitti paralleli. Da un lato, è il percorso compiuto dalle istituzioni nel loro uso – peraltro spesso niente affatto trasparente – del sapere tecnico e delle ricerche umanistiche; dall'altro, è la complessa dialettica che annoda, in una serie di “atti mancati” o di operazioni monche, singoli gruppi di potere e intellettuali di eccezione»: basta la chiusa del brano che è eloquentemente allineata con i principi ispiratori della Microstoria; con ciò che immediatamente segue nel testo di Tafuri: «All'interno delle stesse iniziative che sembrano ispirate a una massima evidenza programmatica, inoltre, si annidano indizi di “altre storie”, di contraddittorie prese di posizione, di tutt'altro che evidenti intenzioni».

<sup>11</sup> Cfr. GIUSEPPE MAZZARIOL, *Introduzione*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Maz-zocca, Milano, Electa, 1989, pp. 11-20.



*Storia, storiografia e storia dell'arte*

Dall'altro lato, questa impostazione generale garantisce il convinto apporto di molti storici a iniziative di carattere espositivo: ricordo disordinatamente i nomi di Gino Benzoni, Paolo Preto, Giuseppe Gulino, Alberto Tenenti, Pietro Del Negro; e con loro quello dell'amico Ennio Concina, che ha sempre saputo saldare con elevata competenza i due ambiti. In queste circostanze, non è neppure il caso di sottolinearlo, gli storici fanno gli storici, così come gli storici dell'arte, dell'architettura, della città. Non ci sono insomma sconfinamenti o ridondanti sovrapposizioni. Quello che colpisce è piuttosto un interesse comune a definire e a perlustrare nuovi tipi di contesto, il che passa attraverso nuove proposte di periodizzazione (l'età di Andrea Gritti, per esempio; o i più misteriosi anni dell'Accademia della Fama) e una diversa sensibilità nel misurare la "scala" tra attenzione per l'individuale e trama dello sfondo. Una rendicontazione attenta, pur indispensabile, di questi elementi esula di necessità dal presente contributo.

Qui il discorso del resto potrebbe o meglio dovrebbe proseguire anche in una dimensione più ampia: occorrerebbe cioè confrontare questa esperienza con altre parallele, spettanti a un più vasto scenario internazionale di *cultural* e *visual studies*, almeno sino al pieno esplicitarsi, con il volume di Freedberg sul *Potere delle immagini* (1989), di quella che poi è stata definita la *Iconic Turn*, sulla base delle ricerche di W.J. Thomas Mitchell<sup>12</sup> e della pressoché parallela *Ikonische Wendung* di Gottfried Boehm<sup>13</sup>; in secondo luogo andrebbe affrontato più dettagliatamente il problema della visualizzazione del fatto storico, su cui proprio ancora Lotman avrebbe qualche elemento utile da offrirci<sup>14</sup>.

Torniamo dunque al nostro assunto iniziale. Le mostre veneziane

<sup>12</sup> Cfr. W.J. THOMAS MITCHELL, *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

<sup>13</sup> Nei saggi ora contenuti in ID., *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte, Roma, Meltemi, 2009.

<sup>14</sup> Cfr. JURI MICHAILOVIC LOTMAN, *Problema istoričeskogo fakta [Il problema del fatto storico]. Il problema del fatto storico è il capitolo di una monografia, Vnutri mysljaščich mirov [Dentro i mondi pensanti]*, pubblicata nel 1990 a Londra e apparsa poi in russo a Mosca nel 1999 per la casa editrice Jazyki russul kul'tury. Una traduzione in italiano, di Silvia Burini, è stata condotta su un'edizione del testo riveduta e corretta proveniente dall'archivio di Lotman e apparsa in russo come *Semiosfera* (Sankt-Peterburg, «Iskusstvo-SPb», 2001, pp. 335-338) e compare nella miscellanea in onore di Jorge Lozano: cfr. SILVIA BURINI, *Jurij Lotman y el problema del hecho*



degli anni ottanta nascono da un profondo e aggiornato rispetto per la storia, anche per quella della storiografia. Si rilegga in questo senso l'*Introduzione a Tiziano* di Francesco Valcanover per la mostra del 1990<sup>15</sup>, un testo che esordisce ricordando i 55 anni intercorsi dalla precedente rassegna a Ca' Pesaro del maestro cadorino, e prosegue restituendo il fitto percorso di studi che conduce a quella di palazzo Ducale. Sono esposizioni, quelle degli anni ottanta, che effettivamente "mostrano la ricerca". Per cui i cataloghi possono accogliere senza infingimenti punti di vista plurali, e i comitati scientifici delle iniziative non risultano affatto pletorici. Esiti siffatti risultavano agevolati altresì dalle intense sinergie allora riscontrabili tra le principali istituzioni culturali veneziane: non era infrequente che una mostra fosse anche il tema di un corso di Alta Cultura alla Fondazione Cini, di più corsi universitari, ecc. Il dibattito insomma non si esauriva sui giornali, coinvolgeva pubblici più ampi e più attenti.

#### *L'esportazione di un modello*

Spetta a Manfredo Tafuri, a mio avviso, la maggiore capacità di esportazione di questo originale *format*. A Venezia non dirige direttamente alcuna mostra ma ne diffonde altrove un impianto largamente ispirato e condiviso: *Raffaello architetto* (1984), *Giulio Romano* (1989), *Francesco di Giorgio architetto* (1993) lo mostrano con evidenza. Pure su questo non posso soffermarmi come dovrei: mi limito anche stavolta a suggerire una possibile direzione di indagine. Ma vorrei almeno riportare un passaggio significativo della pur breve *Introduzione* al catalogo pippesco del 1989, che appare a firma collettiva (*Gli autori*) ma è indubitatamente da assegnare a Tafuri:

Gli studi sull'arte della fine del Quattrocento e degli inizi del Cinquecento vanno dimostrando da tempo la fragilità delle storie lineari, implicanti pienezze e crisi, conseguenti a letture ingenue dei contenuti storici. E i più attenti tentativi di "storia a tutto campo" mostrano, per le vicende del cosiddetto Ri-

*historico*, in *La exuberancia de los límites. Homenaje a Jorge Lozano*, a cura di Marcello Serra e Pablo Francescutti, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 23-28.

<sup>15</sup> Cfr. FRANCESCO VALCANOVER, *Introduzione a Tiziano*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (palazzo Ducale, giugno-settembre 1990) a cura di Id., David Alan Brown, Giovanna Nepi Scirà, Giandomenico Romanelli, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 3-28.

nascimento, una complessità da affrontare con strumenti sempre più raffinati. Era pertanto necessario avvicinarsi a Giulio Romano in modo spregiudicato, interrogandone l'opera senza cedere al fascino delle interpretazioni precedenti e stabilendo una dialettica con il contesto di cui essa è parte integrante: ambienti di corte, mentalità, pensiero religioso, costumi e convenzioni...<sup>16</sup>.

Chi osserva nel suo complesso quel catalogo – ma il criterio funziona anche negli altri episodi che ho segnalato – non trova tracce particolarmente evidenti di un approccio “spregiudicato”: *Giulio a Roma, Giulio a Mantova, La fortuna di Giulio Romano* sono le tre sezioni in cui il catalogo si articola. E anche le ulteriori e interne suddivisioni, per esempio per la fase di attività mantovana di Pippi, sembrano ripercorrere, nella cornice generale dell'attenzione per l'antico presso la corte gonzaghesca, gli episodi salienti e le tradizionali partizioni di disegno, pittura, architettura, urbanistica. Chi vide la mostra non trattiene nella memoria un'impressione di brusca soluzione di continuità con soluzioni espositive precedenti, e invece piuttosto ricorda l'eleganza insieme rattenuta ed eloquente delle soluzioni dello studio Albini, Helg, Piva. Bisogna addentrarsi nel lunghissimo saggio di Tafuri<sup>17</sup>, che prende avvio dai perduti disegni di Giulio per i *Modi* di Marcantonio Raimondi (per cui eros e potere, e poi sprezzature e paradossi), per comprendere fino in fondo i collegamenti metodologici con la parallela esperienza veneziana, “attenzione per l'individuale” e “trama dello sfondo”, che dobbiamo sempre intendere, come ho sottolineato, non come ricetta ma come l'esito di un concreto incrociarsi di sensibilità e di specifiche indagini.

#### *Studiosi, curatori, allestitori*

Un'ultima considerazione riguarda l'interazione, in queste mostre, tra studiosi/curatori e architetti/curatori, nel decennio che sulla scena veneziana ci si inizia a confrontare con l'attività di Harald Szeemann (*Aperto*, con Achille Bonito Oliva, è del 1980) e una nuova concezione curatoriale di una rassegna artistica. Per gli episodi che ho ri-

<sup>16</sup> *Introduzione*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te e palazzo Ducale, settembre-novembre 1989) a cura di Manfredo Tafuri, Milano, Electa, 1989, p. 9.

<sup>17</sup> Cfr. MANFREDO TAFURI, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, ivi, pp. 15-63.

cordato non ci troviamo di fronte a forme di particolare protagonismo museografico ma, di nuovo, a un “contesto” di relazioni, infittito di rapporti reciprocamente esigenti, talvolta conflittuali e non agevoli, ma sempre – alla fine – assai produttivi. Elenco anche qui alla rinfusa, come ho fatto per gli storici, i nomi di Giorgio Bellavitis, Mario Botta, Luciano Gemin, Boris Podrecca<sup>18</sup>. È inutile chiedersi cosa sarebbe successo se fosse stato ancora vivo Carlo Scarpa.

<sup>18</sup> Non mi pare del tutto casuale che il catalogo della mostra *Il Veneto e l'Austria* si apra, prima del *Sommario* e della ricordata *Introduzione* di Mazzariol con una nota sull'allestimento di Boris Podrecca: i tre termini che la rubricano (“Ambivalenza”, “Temporalità” e, soprattutto, “Contestualità”) sintetizzano efficacemente, pur attendendo ad altri obiettivi, quanto ho rammentato sin qui.