



Esporre due volte

Mostrare, in luoghi da vedere

testo di/text by Filippo Lambertucci, Pisana Posocco

Exhibiting twice. Exhibit, in places to be seen In the confrontation that the exhibition design inevitably enters into with the environments that host it, the value of the container poses specific questions on the methods of approach that will define the contours of the dialectic. If, in a hypothetical spectrum of the intensity of design engagement, one were to place at one extreme the confrontation with the so-called white cube, at the other end, one could instead place the range of problems raised by the spatial, formal, conservative and functional characteristics of strongly connoted spaces, both historical and contemporary. Two exhibitions offered the opportunity to measure the tools of contemporary exhibition design on three containers exceptionally characterised by exceptional historical and formal values in two cases and strong identity and now modern influences in the third case. These are the exhibition Manzù, Dialogues on Spirituality with Lucio Fontana, held in Rome, in Castel Sant'Angelo, and in Ardea in the Manzù Museum, and the exhibition Weapons and Power in Renaissance Europe held in Rome and distributed in the venues of Castel Sant'Angelo and Palazzo Venezia (Cinelli, 2017; Scalini, 2018) (1). The occasion offers the opportunity, even a short time apart, to measure oneself not only with spaces of exceptional value and characterisation, such as the rooms of the papal flats of Castel Sant'Angelo but also to verify in the same places the validity of an approach that had to stage very different materials in the two events.

Nel confronto che il progetto di allestimento inevitabilmente intavola con gli ambienti che lo ospitano, il valore del contenitore pone specifici interrogativi sulle modalità di approccio che definiranno i contorni della dialettica. Se in un ipotetico spettro dell'intensità di ingaggio progettuale si volesse porre ad un estremo il confronto con il cosiddetto white cube, all'altra estremità si potrebbe collocare invece la gamma di problematiche sollevate dalle caratteristiche spaziali, formali, conservative e funzionali proprie di spazi fortemente connotati, sia storici che contemporanei. Due mostre hanno offerto l'opportunità di misurare gli strumenti dell'allestimento contemporaneo su tre contenitori estremamente caratterizzati, non solo da eccezionali valori storici e formali in due casi, ma anche da forti condizionamenti identitari e ormai moderni nel terzo caso. Si tratta della mostra Manzù, dialoghi sulla spiritualità con Lucio Fontana, tenuta a Roma, a Castel Sant'Angelo, e ad Ardea nel museo Manzù, e della mostra Armi e Potere nell'Europa del Rinascimento tenuta a Roma e distribuita nelle sedi di Castel Sant'Angelo e Palazzo Venezia (Cinelli, 2017; Scalini, 2018) (1). L'occasione offre l'opportunità, anche a poca distanza di tempo, di misurarsi non solo con spazi di eccezionale valore e caratterizzazione, come le sale degli appartamenti papali di Castel Sant'Angelo, ma anche di verificare negli stessi luoghi la validità di un approccio che ha dovuto mettere in scena materiali molto diversi nei due eventi. In tutti e due i casi emerge la centralità del rapporto tra contenitore e contenuto, e tutta l'irriducibilità di una dualità destinata a non essere mai risolta una volta per tutte, ma condannata ogni volta a misurare i risultati di una dialettica segnata dalla prevalenza di scelte programmatiche. In questo caso, per entrambe le mostre si è scelto, con il benessere dei curatori, di calibrare il progetto coinvolgendo gli spazi ospiti nell'allestimento di una lettura concertata tra figura e sfondo, dove tuttavia i due termini non sono intesi in senso gerarchico, ma concorrono insieme alla definizione di un'offerta di contenuti più ricca e articolata. D'altra parte, la natura stessa degli ambienti non poteva suggerire un approccio diverso, sebbene in precedenza si fossero tenute altre mostre che non hanno esitato a far predominare l'allestimento sullo spazio, non senza risultati interessanti (2). Al di là del valore intrinseco degli spazi in questione, va tenuto in conto che si tratta, per Castel Sant'Angelo e palazzo Venezia, di due siti museali statali a pagamento, è bene sottolineare, compresi nei primi dieci più visitati a livello nazionale, e rispettivamente il terzo e il quinto tra i siti romani (3). Ciò comporta non solo un'importante indotto economico, ma anche un'aspettativa degli utenti interessati a visitare il monumento, a prescindere da eventuali mostre in corso, le quali certamente beneficiano dell'affluenza, ma che possono opportunamente agire a loro volta da ulteriore attrazione per il pubblico, chiamato peraltro al pagamento di un specifico supplemento. In ogni caso, si è voluto assicurare anche al visitatore più disattento la possibilità di visita al monumento e il suo apprezzamento quasi completo, adottando di fatto una strategia più

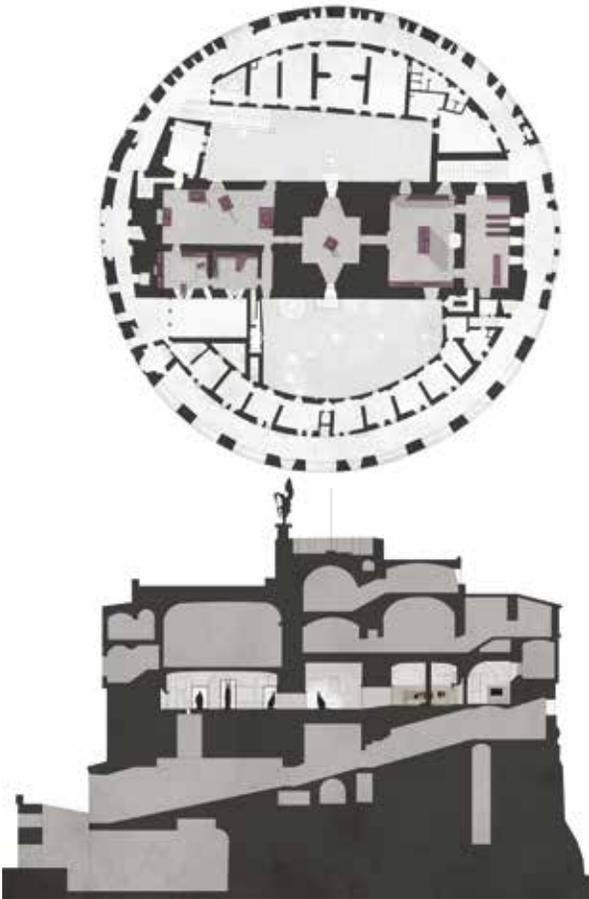
210

211

a sinistra/on the left: Castel Sant'Angelo, pianta e sezione degli appartamenti papali con disposizione dell'allestimento / Castel Sant'Angelo, plan and section of the papal flats with layout

sotto/below: Castel Sant'Angelo, presenza dei cardinali nella Sala di Apollo / Castel Sant'Angelo, presence of cardinals in the Hall of Apollo

a destra/on the right: Castel Sant'Angelo, il cardinale immerso nella penombra della Sala della Giustizia; sullo sfondo la porta di San Pietro nella sala finale / Castel Sant'Angelo, the cardinal immersed in the half-light of the Hall of Justice; in the background the door of St. Peter's in the final room



vicina a quella dell'allestimento permanente, almeno nella misura in cui l'interazione tra i due soggetti è improntata a una strategia di mutua promozione, al netto di soluzioni tecniche squisitamente proprie dell'allestimento temporaneo. Archiviando come falsa questione l'impossibile neutralità reciproca tra contenitore e allestimento, del resto inefficace sul piano comunicativo, il progetto ha esplorato le possibilità di una grammatica di elementi piuttosto ridotta sul piano delle forme e dei materiali, e invece ricca nel campo delle combinazioni compositive, senza per questo raffreddarsi nella combinatoria modulare o nella ripetizione. Questo ha consentito di disporre di una tavolozza controllata e coerente nel dispiegare un fraseggio sempre pronto a raccogliere spunti e vincoli provenienti dalle peculiarità degli ambienti e dei percorsi, verificandone la tenuta anche in relazione ai contenuti molto diversi messi in mostra nei due esempi.

Manzù, Fontana

I curatori della mostra (4) hanno voluto affiancare al tema relativo al confronto con il sacro la specifica e vasta produzione di Manzù con quella di Lucio Fontana; ciò ha comportato la scelta di articolare la mostra su due sedi molto distanti tra loro e con caratteristiche molto diverse. Il nucleo relativo all'opera di Manzù è stato infatti ospitato nelle sale degli appartamenti papali al quarto livello di Castel Sant'Angelo, mentre le opere di Fontana si è voluto collocarle in relazione diretta con il lavoro di Manzù all'interno del museo omonimo situato ad Ardea. Questa scelta ha subito sollevato profondi interrogativi in relazione alle diverse caratteristiche spaziali e d'uso dei due siti. A Castel Sant'Angelo gli ambienti a disposizione presentano caratteristiche formali e dimensionali estremamente eterogenee e sono normalmente ambienti vuoti facenti parte del percorso di visita del monumento. Il museo Manzù di Ardea è un edificio della fine degli anni '60, poi aperto al pubblico nel 1981, che ospita la cospicua donazione allo Stato dello scultore stesso. Da una parte, dunque, ambienti storici conformati nel tempo, sotto l'intervento di numerosi papi: accanto alla sala della Giustizia, ricavata addirittura nel nucleo murario centrale romano, si susseguono sale come quella di Apollo, voltata, edificata nel '400 e poi rivestita da decorazione pittorica a grottesche ad opera anche di Perin del Vaga, e ancora ambienti più semplici nella decorazione, ma caratterizzati da un'alta volumetria coperta a cassettoni lignei. Dall'altra parte il museo Manzù offre un contenitore spazialmente più semplice e prossimo al concetto del white cube: nei due grandi ambienti rettangolari, non gratificati da una buona illuminazione naturale e artificiale, il vincolo maggiore è stato opposto dalla necessità di incastonarsi, letteralmente, nell'allestimento permanente delle opere dello scultore, afflitto purtroppo da un impianto museologico e museografico attempati. La differenza sostanziale dei due contesti ha suggerito l'adozione di due registri formali radicalmente diversi, in grado di sintonizzare prima di tutto la mostra con i luoghi, piuttosto che perseguire un'unità non necessaria, non solo per la distanza, ma soprattutto per l'impianto narrativo. A Castel Sant'Angelo l'allestimento si avvale di un contrappunto tra materia piena e reticoli spaziali, a cui corrisponde una precisa identità materica espressa da pannelli MDF per la costruzione degli episo-

In both cases, the centrality of the relationship between container and content emerges, and all the irreducibility of a duality destined never to be resolved once and for all but condemned each time to measure the results of a dialectic marked by the prevalence of programmatic choices. In this case, for both exhibitions, the choice was made, with the curators' approval, to calibrate the project by involving the host spaces in the staging of a concerted reading between figure and background, where, however, the two terms are not understood in a hierarchical sense, but rather contribute together to the definition of a more prosperous and more articulate offer of contents. On the other hand, the very nature of the settings could not suggest a different approach, although other exhibitions had previously been held that did not hesitate to let the setting predominate over the space, not without interesting results (2). Apart from the intrinsic value of the spaces in question, it should be borne in mind that Castel Sant'Angelo and Palazzo Venezia are two state-owned museum sites; it should be noted, included in the top ten most visited nationwide, and respectively, the third and fifth most visited Roman sites (3). This entails not only an important economic inducement but also an expectation of the users inter-

sotto/below: Castel Sant'Angelo, ricostruzione in scala reale della porta di San Pietro con i bozzetti preparatori; l'altezza della porta è tagliata dalla volta della sala / Castel Sant'Angelo, full-scale reconstruction of St. Peter's door with preparatory sketches; the height of the door is cut from the vault of the room

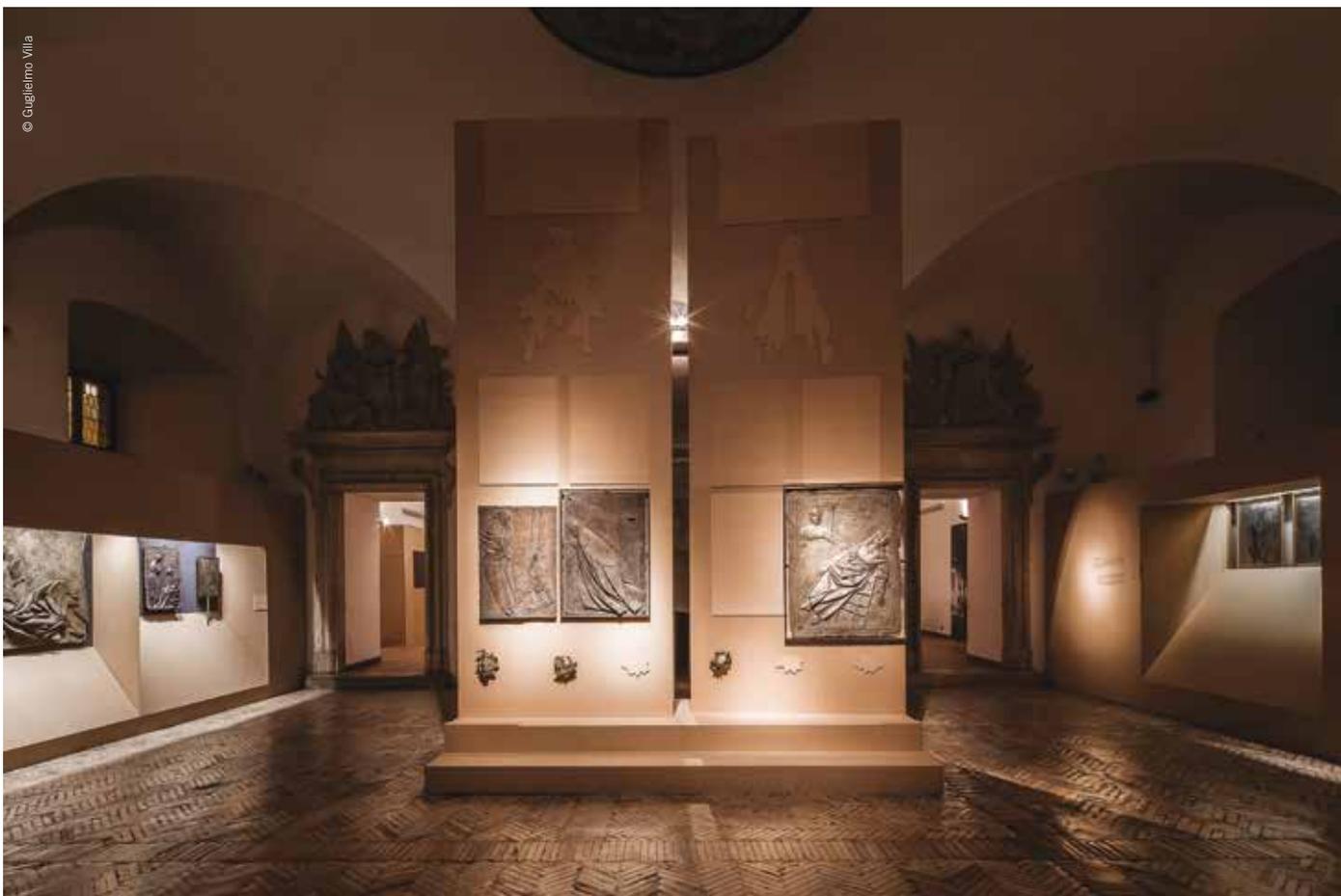
ested in visiting the monument, regardless of any ongoing exhibitions, which undoubtedly benefit from the attendance but which may conveniently act in turn as a further attraction for the public, which is moreover called upon to pay a specific supplement. In any case, the intention has been to ensure that even the most inattentive visitor can visit the monument and appreciate it almost wholly, adopting a strategy closer to that of the permanent exhibition, at least insofar as the interaction between the two subjects is marked by a strategy of mutual promotion, net of technical solutions exquisitely proper to the temporary installation. By dismissing as a false issue the impossible reciprocal neutrality between container and display, which is, in fact, ineffective at the communicative level, the project has explored the possibilities of a grammar of elements instead reduced in terms of forms and materials and instead rich in the field of compositional combinations, without however cooling down in modular combinatorics or repetition. This has made it possible to have a controlled and coherent palette in unfolding a phrasing, always ready to gather cues and constraints from the peculiarities of the environments and paths, verifying their resilience and the very different contents displayed in the two examples.



Manzù, Fontana

The curators of the exhibition (4) wanted to combine the theme relating to the confrontation with the sacred with the specific and vast production of Manzù with that of Lucio Fontana; this entailed the choice of articulating the exhibition over two venues very distant from each other and with very different characteristics. The nucleus relating to Manzù's work was hosted in the rooms of the papal flats on the fourth level of Castel Sant'Angelo. In contrast, Fontana's works were placed in Manzù's work in the same name museum in Ardea.

This choice immediately raised profound questions about the two sites' different spatial characteristics and use. At Castel Sant'Angelo, the rooms available present extremely heterogeneous formal and dimensional characteristics and are normally empty rooms forming part of the monument's visitor route. The Manzù Museum in Ardea is a building dating back to the late 1960s, later opened to the public in 1981, which houses the sculptor's conspicuous donation to the state. On one side, therefore, historical rooms shaped over time under the intervention of numerous



popes: next to the Hall of Justice, carved out of the central Roman wall core, there are rooms such as the vaulted Apollo room, built in the 15th century and then covered with grotesque pictorial decoration also by Perin del Vaga, and even simpler rooms in terms of decoration, but characterised by a high volume covered with wooden coffers. On the other hand, the Manzù Museum offers a spatially simpler container close to the concept of the white cube: in the two large rectangular rooms, which are not gratified by good natural and artificial lighting, the greatest constraint was the need to fit into the permanent display of the sculptor's works, unfortunately, plagued by an outdated museological and museographic layout. The substantial difference between the two contexts suggested the adoption of two radically different formal registers, capable of, first of all, tuning the exhibition with the places rather than pursuing an unnecessary unity, not only because of the distance but above all because of the narrative layout. At Castel Sant'Angelo, the installation makes use of a counterpoint between solid matter and spatial grids, to which corresponds a precise material identity expressed by MDF panels for the construction of the episodes, so to speak, stereometric and by tubular raw iron with a square cross-section for the definition of light frames. Both materials are used, leaving their raw nature visible, chosen precisely for their specific tactile and chromatic properties, particularly in tune with the earthy palette of the rooms and the low level of light adopted. The role of the materials' colour, far from abstract pretensions to authenticity, focuses on the richness of textures and natural shading to give greater depth to the surfaces and bring the tone closer to that of the temporal patina marking the surrounding spaces. The double register, stereotomic and tectonic, allows for versatility in dealing with the different scalar and display conditions dictated by the size of the works and the rooms. The happy agreement with the curatorial team and some fortunate coincidences have made it possible to construct an exhibition itinerary exploiting the specific potential of each room by the nature of the materials on display, allowing space for the dramatic modulation of the episodes, in counterpoint to the obligatory sequence of the rooms. The latter, in particular, has been emphasised, rather than resisted, by careful positioning of the works, capable of always activating a perspective link between one room and the next, even if constrained by the narrow passage of the doors, thus used as frames capable of knotting a continuity otherwise contradicted by the formal autonomy of the rooms. In the first two



di, per così dire, stereometrici, e da tubolare in ferro crudo a sezione quadrata per la definizione di telai leggeri. Entrambi i materiali sono impiegati lasciando a vista la loro natura grezza, scelti proprio per le specifiche proprietà tattili e cromatiche, particolarmente in sintonia con la palette terrigna degli ambienti e il basso livello luminoso adottato. Il ruolo del colore proprio dei materiali, lungi da astratte pretese di autenticità, punta piuttosto alla ricchezza delle texture e delle stonalizzazioni naturali per attribuire maggiore profondità alle superfici e avvicinare il tono a quello della patina temporale che segna gli spazi circostanti. Il doppio registro, stereotomico e tettonico, consente di affrontare con versatilità le diverse condizioni scalari ed espositive dettate dalla dimensione delle opere e degli ambienti; il felice accordo con la parte curatoriale e qualche fortunata coincidenza hanno consentito di costruire un percorso espositivo sfruttando il potenziale specifico di ogni ambiente in accordo alla natura dei materiali esposti, concedendo spazio alla modulazione drammatica degli episodi, in contrappunto con la sequenza obbligata delle stanze. Quest'ultima, in particolare, è stata enfatizzata, più che combattuta, da un attento posizionamento delle opere, in grado di attivare sempre un legame prospettico tra una stanza e l'altra, per quanto costretto nello stretto andito delle porte, usate così come inquadrature atte ad annodare una continuità altrimenti contraddetta dall'autonomia formale degli ambienti. Nelle prime due sale, la dimensione contenuta, ma sempre tridimensionale, delle opere, è incastonata in una costruzione dell'allestimento più presente nello spazio; i basamenti si fondono nel colore delle pareti e ne plasmano un'inattesa tridimensionalità, mentre i telai in ferro, con geometrie volutamente instabili, accennano a volumi virtuali, riportando sulle opere una un'altezza conforme rispetto alla volumetria poderosa che può sfumare verso l'alto. Attraverso le prime sale si accede finalmente nella sala di Apollo, grande ambiente voltato e interamente e finemente decorato con motivi a grottesche incastonati in un preciso reticolo geometrico che misura la spazialità della stanza. Qui hanno trovato posto i celebri cardinali in bronzo, di cui si è voluta in primo luogo riconoscere la dimensione stereometrica, che è stata messa in stretto rapporto con le geometrie della sala, in cerca di un valore di dislocazione elo-

a sinistra/on the left: Museo Manzù, inserimento dei dispositivi di allestimento delle opere di Fontana nel contesto delle opere di Manzù / *Manzù Museum, setting Fontana's works in the context of Manzù's works*

sotto/below: Castel Sant'Angelo, allestimento della mostra Armi e Potere nella Sala di Apollo / *Castel Sant'Angelo, Arms and Power exhibition in the Hall of Apollo*

rooms, the contained but always three-dimensional dimension of the works is embedded in a construction of the layout that is more present in the space; the plinths merge into the colour of the walls and shape an unexpected three-dimensionality, while the iron frames, with deliberately unstable geometries, hint at virtual volumes, bringing the works to a height that conforms to the mighty volumetry that can fade upwards. Through the first rooms, we finally enter the Apollo Room, a large vaulted room that is entirely finely decorated with grotesque motifs set in a precise geometric grid that measures the spatiality of the room. This is where the famous bronze cardinals found their place, whose stereometric dimension was first and foremost recognised and which was placed in close relation to the geometries of the room, in search of an eloquent dislocation value in itself and, as such, capable of minimising the arrangement devices. Therefore, each of the cardinals has been framed in its frame to emphasise its proportions and hinge on the reference system suggested by the geometric grids of the pictorial decoration. The room is substantially left free to be inhabited by only four characters, who take a position in the space, made precise by the geometric correspondence with the walls, except a single character who, with his exceptional height, departs from the system of relations to establish a relationship with the visitor entering the room and at the same time activating a perturbation in the static solemnity of the environment. In the same way, to establish a connection with the last two rooms, a further solitary cardinal is called upon to inhabit the sturdy Hall of Justice: with his only position, out of sight and not hinged with any geometric axis, but no less precise, he lets the visitor sense, already from the previous room, a mysterious presence, immersed in a deliberately dramatic shadow that at the same time intrigues and induces a circumspect and respectful passage through the room. The threading of the tiny doors is the opportunity to construct a final sequence of the visit made up of compressions and dilations, underlined by a volumetric light direction that alternates rooms with different densities of penumbra. The backdrop of the visitor's axis, already visible from the middle of the exhibition, activates a wait that is rewarded by a device that wants to conclude the itinerary in a crescendo in the form of a farewell. The full-scale reconstruction of the doors of St. Peter's makes Manzù's sketches clearer when relocating them to their intended position. It plays with the room's dimensions, inadequate to contain it, engaging in an unexpected relationship of proportions and ironic incongruity. In the museum in Ardea, the environmental



quente di per sé e, come tale, in grado di ridurre al minimo i dispositivi di allestimento. Ciascuno dei cardinali è stato perciò incorniciato in un proprio telaio, per sottolinearne le proporzioni e incardinare al sistema di riferimento suggerito dai reticoli geometrici della decorazione pittorica. La sala, infatti, è sostanzialmente lasciata libera di essere abitata da soli quattro personaggi, che prendono una posizione nello spazio, resa precisa dalla corrispondenza geometrica con le pareti, ad eccezione di un solo personaggio che, con la sua altezza eccezionale, scarta dal sistema di rapporti per stabilire un rapporto con il visitatore che entra nella sala e attivare al tempo stesso una perturbazione nella statica solennità dell'ambiente. Allo stesso modo, per stabilire una connessione con le due ultime sale, un ulteriore cardinale solitario viene chiamato ad abitare la robusta sala della Giustizia: con la sua sola posizione di sguincio e non incardinata con alcun asse geometrico, ma non per questo meno precisa, lascia intuire al visitatore, già dalla sala precedente, una presenza misteriosa, immersa in un'ombra volutamente drammatica che al tempo stesso incuriosisce e induce a un passaggio nella sala circospetto e rispettoso. L'infilata delle piccolissime porte è l'opportunità per costruire una sequenza finale di visita fatta di compressioni e dilatazioni, sottolineata da una regia luminosa volumetrica che alterna ambienti con differenti densità di penombra. Il fondale dell'asse di visita, visibile già da metà mostra, attiva un'attesa che viene ricompensata da un dispositivo che vuole concludere in crescendo il percorso, in forma di congedo. La ricostruzione in scala reale della porta di San Pietro non rende solo più chiari i bozzetti di Manzù nel ricollocarli nella posizione prevista, ma gioca con le dimensioni della sala, inadeguata a contenerla, ingaggiando un rapporto inatteso, di proporzioni e ironiche incongruità. Nel museo di Ardea le condizioni ambientali sono completamente diverse. La collezione dello scultore occupa i due grandi ambienti con una notevole densità e un ordinamento non troppo chiaro che risente di una certa stanchezza e di risorse non adeguate. Si tratta perciò di farsi spazio, fisicamente, tra le opere, non solo per inserire quelle di Fontana, ma anche per riannodare un filo logico nel confronto tra le due espressioni artistiche. Date le condizioni degli ambienti, si è ritenuto opportuno non impiegare per continuità materiali e modi adottati a Castel Sant'Angelo, ma definire piuttosto un registro nuovo, in accordo con la semplice spazialità dei due ambienti finiti a pittura bianca e con una generale luminosità fredda. Sono stati perciò individuati dei nuclei intesi come grandi prismi, ambienti o nodi in cui concentrare le opere di Fontana piuttosto che disperderle in quelle di Manzù che, con l'occasione, sono state in parte riorganizzate per raggiungere una maggiore leggibilità dell'ordinamento. L'allestimento si inserisce quindi con figure nette, sottolineate da una gamma cromatica neutra, ma non neutrale nell'indirizzare il percorso, agendo paradossalmente come struttura ordinatrice del museo nel suo complesso piuttosto che come elemento ospite. Sarà stato forse anche per la penuria di mezzi, ma l'allestimento temporaneo, pensato per opere esterne alla collezione, non è stato poi smontato ma adottato come supporto del nuovo ordinamento permanente che, non solo ha raccolto gli spostamenti di riordino, ma ha anche confermato l'efficacia dei dispositivi di allestimento per le stesse opere di Manzù, che ora occupano, non certo con la stessa precisione, ma onorevolmente, gli alloggiamenti già pensati per Fontana.

conditions are completely different. The sculptor's collection occupies two large rooms with a considerable density and a not-too-clear arrangement that suffers from a certain tiredness and inadequate resources. It is, therefore, a matter of making space, physically, between the works, not only to include Fontana's but also to reconnect a logical thread in the comparison between the two artistic expressions. Given the conditions of the rooms, it was deemed appropriate not to use the materials and methods adopted in Castel Sant'Angelo for continuity but rather to define a new register in accordance with the simple spatiality of the two rooms finished in white paint and with a general cold luminosity. Nuclei have, therefore, been identified as large prisms, environments or nodes to concentrate Fontana's works rather than dispersing them in Manzù's, which have been partially reorganised for the occasion to achieve a more readable arrangement. The layout, therefore, fits in with clear figures, emphasised by a neutral chromatic range, but not neutral in directing the path, paradoxically acting as an ordering structure of the museum as a whole rather than as a host element. It may also have been due to the scarcity of means, but the temporary arrangement, designed for works outside the collection, was not dismantled but adopted as support for the new permanent arrangement, which not only took up the rearranging displacements but also confirmed the effectiveness of the arrangement devices for Manzù's works themselves, which now occupy, not with the same precision, but honourably, the housings already designed for Fontana.

Weapons and Power

Within a short time, the opportunity presents itself to return to exhibit in the same places, but with a completely different programme: in this case, it is a question of exhibiting weapons and armour, essentially designing objects that are not very large in size when placed to the monumental spaces of Palazzo Venezia. The occasion is doubly stimulating, not only because it allows us to verify the validity of an approach in the same place but also because the peculiarity of the theme resonates with a past common to the two museum venues. They have previously hosted the permanent exhibitions of the arms collections at Castel Sant'Angelo, which for a time housed the Military Engineering Museum, and, above all, the famous Odescalchi collection at Palazzo Venezia, which still constitutes one of the museum's main funds. From this point of view, it may be interesting to measure the differences in disciplines that have occurred almost a century later, thanks pre-



Armi e potere

Nel giro di poco tempo si presenta l'opportunità di tornare ad esporre negli stessi luoghi, ma con un programma completamente diverso: in questo caso si tratta di esporre armi e armature, sostanzialmente oggetti di design di dimensioni non grandi, se messi in relazione con gli spazi monumentali di Palazzo Venezia. L'occasione è doppiamente stimolante, non solo perché consente di verificare la bontà di un approccio nello stesso luogo, ma anche perché la peculiarità del tema entra in risonanza con un passato che è comune alle due sedi museali. Esse, infatti, hanno ospitato in precedenza gli allestimenti permanenti delle collezioni di armi di Castel Sant'Angelo, in cui ha trovato posto per un periodo il Museo del Genio Militare e, soprattutto, della celebre collezione Odescalchi a Palazzo Venezia, che costituisce ancora uno dei fondi principali del museo. Da questo punto di vista può essere interessante misurare gli scarti in termini disciplinari intercorsi a distanza di quasi un secolo, proprio grazie alla ricorrenza di temi e di spazi. Nel Castello l'istituzione del museo risente a lungo dell'impostazione militare impressa dal primo direttore, il generale Mariano Borgatti, mentre a Palazzo Venezia la vicenda è più complessa, e divisa dal periodo di occupazione mussoliniana in un primo periodo contraddistinto da prevalenti atteggiamenti di ambientazione e un secondo tra il dopoguerra e gli anni '80, caratterizzato da sistemazioni concentrate sugli oggetti, ma meno efficaci nel rapporto con le proporzioni a volta colossali degli ambienti. Le foto d'epoca restituiscono per i due siti la prevalenza del gusto antiquario, che caratterizza gli anni '20/'30 del secolo scorso, nella composizione delle panoplie che riempiono l'ambiente e lo decorano alla maniera che si può vedere ancora nelle sale del museo Stibbert a Firenze, mentre ancora alla fine degli anni '60 l'allestimento curato da Nolfo di Carpegna confronta a fatica la dimensione di convenzionali vetrine con le proporzioni eccezionali della sala delle Battaglie già del Concistoro (5). Sulla base di questa premessa è stato adottato lo stesso schema impiegato per la mostra di Manzù, misurandolo sulla specificità delle opere esposte; la conferma dei due materiali, MDF grezzo per le parti stereometriche e ferro nero per i telai spaziali, ha dimostrato la versatilità di un sistema che, senza ripetizioni, ha consentito il dispiego di episodi spaziali e narrativi molto articolato. Anche in questo caso il percorso obbligato dalla sequenza di stanze è stato reso eloquente dalle legature prospettiche, che hanno innescato efficaci relazioni di continuità e reso fluido lo scorrere della narrazione. A Castel Sant'Angelo la verifica più impegnativa, si ingaggia nelle sale di Apollo e della Giustizia: laddove con i cardinali di Manzù si era costruita una atmosfera sospesa e drammatica, ancorché rigorosamente dislocata con il racconto delle armi l'allestimento deve misurarsi con oggetti più piccoli e meno evocativi. Nella sala di Apollo, tuttavia, il criterio di interazione con il partito della decorazione parietale sembra definire ancora la chiave giusta per un principio di dislocazione che tiene insieme, senza cedimenti all'ambientazione, la chiarezza del percorso, la metrica giusta per le opere, la leggibilità sinestetica dell'ambiente. La sala della Giustizia non costituisce più un intermezzo atmosferico, ma attraverso un percorso più complesso che avvicina maggiormente ai ricchi dettagli delle opere, si approda an-

a sinistra/on the left: Mostra Armi e Potere, criterio di allestimento della Sala di Apollo in relazione al partito decorativo / Weapons and Power Exhibition, Criteria for the Layout of the Hall of Apollo in Relation to the Decorative Party

sotto/below: Palazzo Venezia, rimando visivo al fregio pittorico dei dispositivi di allestimento / Palazzo Venezia, visual reference to the pictorial frieze of the fittings

cisely to the recurrence of themes and spaces. In the Castle, the establishment of the museum was for a long time influenced by the military approach imprinted by the first director, General Mariano Borgatti, while in Palazzo Venezia, the story is more complex and divided by the period of Mussolini's occupation into a first period marked by a prevalent attitude of setting and a second between the post-war period and the 1980s, characterised by arrangements concentrated on objects, but less effective in their relationship with the vaulted proportions of the rooms. Period photographs show for the two sites the prevalence of the antiquarian taste, which characterised the 1920s and 1930s, in the composition of the panoply that fills the room and decorates it in the manner that can still be seen in the rooms of the Stibbert Museum in Florence, while still in the late 1960s the layout curated by Nolfo di Carpegna hardly compares the size of conventional display cases with the exceptional proportions of the Sala delle Battaglie formerly in the Concistoro (5). Based on this premise, the same scheme employed for the Manzù exhibition was adopted, measuring it against the specificity of the works on display; the confirmation of the two materials, raw MDF for the stereometric parts and black iron for the spatial frames demonstrated the versatility of a system that, without repetition, allowed for the deployment of highly articulated spatial and narrative episodes. In this case, the path forced by the sequence of rooms was also eloquent by the perspective ligatures, which triggered effective relations of continuity and made the flow of the narrative fluid. At Castel Sant'Angelo, the most challenging test is engaged in the rooms of Apollo and Justice: where with Manzù's Cardinals, a suspended and dramatic atmosphere had been constructed, albeit rigorously dislocated with the narrative of arms, the set-up had to measure itself with smaller and less evocative objects. In the Hall of Apollo, however, the criterion of interaction with the party of the wall decoration still seems to define the right key for a principle of dislocation that holds together without yielding to the setting, the clarity of the path, the right metrics for the works, the synaesthetic legibility of the environment. The Hall of Justice no longer constitutes an atmospheric interlude, but through a more complex itinerary that brings one closer to the rich details of the works, one once again arrives at the final room, equipped in an avowedly scenographic key, for a moment of narratively intense farewell. At Palazzo Venezia, the theme of size becomes central in the dialectic between the small size of the works and the vastness of the spaces: the curatorial choice to distribute few materials in



cora una volta alla sala finale, attrezzata in chiave dichiaratamente scenografica, per un momento di congedo narrativamente intenso. A Palazzo Venezia il tema della misura diventa centrale nella dialettica tra la piccola dimensione delle opere e la vastità degli ambienti: la scelta curatoriale di distribuire pochi materiali nelle varie sale ha oltretutto reso ancora più impegnativo il ruolo dell'allestimento, chiamato anche a confronti estremi come quello immaginato inizialmente dal curatore per l'immensa sala delle Battaglie, destinata nei piani ad ospitare cinque o sei volumi. La modalità adottata per Castel Sant'Angelo si è rivelata, così, efficace proprio in un ruolo di intermediazione dimensionale, permettendo di costruire intorno alle opere una condizione proporzionata nel dettaglio alla individualità delle opere e, nell'insieme, alla spazialità delle sale. Anche nel caso di Palazzo Venezia, la collocazione nelle stanze dell'appartamento Barbo e nelle grandi sale del Mappamondo e delle Battaglie, ha sollecitato un sistema di legatura prospettica attraverso gli stretti varchi delle porte che costituiscono la classica struttura di infilata. Il sistema si è rivelato efficace anche nella costruzione di un crescendo verso le sale maggiori, collocate in coda, oggetto di una più esplicita messa in scena di sapore scenografico. Resta in ogni caso centrale la volontà di consentire sempre la lettura simultanea della mostra e degli ambienti, in qualche caso addirittura indispensabile da un punto di vista scientifico; il rapporto tra contenuto e luogo non è solo, però, di tipo sinestetico. Infatti, una parte consistente della collezione è coeva agli edifici che le albergano, e forse gentiluomini così abbigliati si sono aggirati tra queste stanze. I luoghi nei quali l'esposizione si svolge raccontano proprio una parte delle storie che la mostra vuole spiegare. In particolare, questo cortocircuito avviene nella sala delle Fatiche di Ercole, che testimonia proprio l'importanza simbolica del mito di Ercole, che prenderà corpo in un importante filone iconografico, il quale informerà di sé non solo l'arte figurativa, ma anche le armature dei grandi signori dell'epoca. Così il fregio pittorico collocato all'estremità superiore delle alte pareti che delimitano una sala relativamente piccola è messo in evidenza non solo da un'appropriata sottolineatura luminosa, ma dalla conformazione stessa degli elementi prismatici che organizzano lo spazio del visitatore, pensati come oggetti erratici, ma sagomati incisivamente per spingere lo sguardo verso l'alto e incorporare il fregio nell'esposizione. Per risolvere alcuni confronti estremi tra l'esiguità dei materiali e la loro collocazione inderogabile nelle due sale più grandi del palazzo, è stato inevitabile ricorrere ad espedienti di sapore teatrale, che hanno riscosso il favore del pubblico. La destinazione di una trentina di alabarde e picche e di un'armatura alla sala del Mappamondo ha suggerito la messa in scena di un confronto tra un drappello di picchieri e un cavaliere, dando modo di allestire un episodio di proporzioni sufficienti per misurarsi con le dimensioni della sala, lasciandola divenire un aulico scenario dell'azione. Analogamente, la necessità di collocare pochi volumi all'interno della sala delle Battaglie, peraltro episodio conclusivo dell'intera mostra, ha spinto a convincere in extremis il curatore a mettere in scena una sorta di gran ballo finale, aggiungendo in mostra, in forma di figuranti, costumi provenienti da importanti allestimenti teatrali, insieme agli scrigni ideati per dare corpo ai volumi esposti.



the various rooms has, moreover, made the role of the exhibition design even more demanding, also called upon to make extreme comparisons such as the one initially imagined by the curator for the immense Sala delle Battaglie, destined on the floors to house five or six volumes. The modality adopted for Castel Sant'Angelo thus proved to be effective precisely in the role of dimensional intermediation, allowing a condition to be constructed around the works that were proportionate in detail to the individuality of the works and, as a whole, to the spatiality of the rooms. Also, in the case of Palazzo Venezia, the placement in the rooms of the Barbo flat and the large rooms of the Mappamondo and the Battaglie called for a system of perspective binding through the narrow doorways that make up the classic threaded structure. The system also proved effective in constructing a crescendo towards the larger halls at the rear, the object of a more explicit staging of scenographic flavour. In any case, the desire to always allow a simultaneous reading of the exhibition and the rooms remains central, in some cases even indispensable from a scientific point of view; the relationship between content and place is not only synaesthetic, however. A substantial part of the collection is coeval with the buildings that house it, and perhaps gentlemen dressed like this wandered through these rooms. The places where the exhibition takes place tell precisely part of the stories the exhibition aims to explain. In particular, this short-circuit occurs in the room of the Labours of Hercules, which testi-

fies precisely to the symbolic importance of the myth of Hercules, which was to take shape in an important iconographic vein, which would inform not only figurative art but also the armour of the great lords of the time. Thus, the pictorial frieze placed at the upper end of the high walls bordering a relatively small room is emphasised not only by appropriate luminous underlining but by the very conformation of the prismatic elements that organise the visitor's space, conceived as erratic objects but incisively shaped to push the gaze upwards and incorporate the frieze into the exhibition. In order to resolve some extreme comparisons between the narrowness of the materials and their unavoidable placement in the two largest rooms of the building, it was inevitable to resort to expedients with a theatrical flavour, which met with public approval. The allocation of thirty or so halberds and pikes and a suit of armour to the Sala del Mappamondo suggested the staging of a confrontation between a squad of pikemen and a knight, making it possible to stage an episode of sufficient proportions to measure up to the dimensions of the room, allowing it to become a courtly setting for the action. Similarly, the necessity of placing a few volumes inside the Hall of Battles, the concluding episode of the entire exhibition, prompted the curator to convince the exhibition curator in extremis to stage a sort of final grand ball, adding costumes from important theatre productions to the exhibition in the form of figurines, together with the caskets designed to give substance to the volumes on display.

Exhibiting twice

Every installation, by its very nature, is an intervention on a pre-existing condition, however, it is a site-specific operation inevitably linked to the characteristics of a space, even in its desire to deny it. The confrontation with places that are particularly talkative demands taking charge of the qualities and constraints expressed in participating in these or in the infinite range of obliterations that the intervention may entail. Beyond the contingent opportunity of maintaining legibility in the function of a tourist fruition independent from the occasionality of exhibitions, the theme of the nature and modalities of a dialectic not always taken for granted and often made difficult by the nature of the places remains inescapable. Spaces of historical, artistic or functional value, created for other purposes and performances, oppose difficulties not only of a conceptual order but also of a more prosaic one, such as inadequate technical and plant engineering or safety performance. These aspects are capable of significantly affecting the outcome of the exhibition, especially when the latter, as in the cases illustrated, chooses a bare, non-disguising guise for the space that hosts it; both Castel Sant'Angelo and Palazzo Venezia, for example, do not offer an electrical system adequate to the performance typical of an exhibition site, placing a serious mortgage on the possibilities of lighting. The adoption of the open frames allowed not only a more extraordinary spatial richness but also a substantial solution to support the orchestration of the lights. The

a sinistra/on the left: Palazzo Venezia, allestimento della Sala del Mappamondo in forma di giostra di corte / Palazzo Venezia, setting up the Sala del Mappamondo in the form of a court joust

design of the frames not only pursues a formal intent but also favours the most appropriate positions for pointing the lights and hiding the wiring. Indeed, it is impossible to evade the problem of light or fall back on compromise solutions in those places that demand even greater sensitivity precisely because they are part of the narrative and, therefore, require the lighting of both the work and the frame. The increasingly narrative and performative character of contemporary staging demands increasingly complex and demanding storytelling structures in scenography and digital and multisensory implementation. In soliciting an increasingly immersive experiential dimension, the exhibition design cannot fail to reckon with the potential of an atmospheric narrative in which the very characteristics of the architecture are called upon to express their charge in terms of sensory properties, whereby the geometry and sequence of spaces, as well as their colour, texture, light, and even sound can and in some cases must, enter into the narrative structure of what is increasingly decisively a staging. From this point of view, the recognition of places and their involvement, all the more so when they are themselves bearers of intrinsic value, indeed introduces a greater degree of difficulty in defining a relationship that is not merely compatible but at the same time implements an invaluable resource for the depth of the narration, which is thus made responsible, about the works and the place, to exhibit twice.

NOTE

(1) Progetti di allestimento realizzati da Filippo Lambertucci e Pisana Posocco, con Sonia Martone per il MIC, nel quadro di convenzione conto terzi tra MIC – Polo Museale del Lazio e DIAP – Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza, Roma. Mostra Manzù. Dialoghi sulla spiritualità con Lucio Fontana, Castel Sant'Angelo - Roma, Museo Manzù - Ardea, 7.12.2016 - 5.03.2017, con Leo Viola e la collaborazione di Irene Romano, Giulia Simeoni, Giuditta Avossa. Mostra Armi e Potere nell'Europa del Rinascimento, Castel Sant'Angelo – Palazzo Venezia, Roma, 26.07.2018 – 17.01.2019, con Edoardo Marchese, Irene Romano. / *Exhibition design projects carried out by Filippo Lambertucci and Pisana Posocco, with Sonia Martone for the MIC, in the framework of a third-party agreement between MIC - Polo Museale del Lazio and DIAP - Department of Architecture and Design, Sapienza, Rome. Exhibition Manzù. Dialogues on spirituality with Lucio Fontana, Castel Sant'Angelo - Rome, Museo Manzù - Ardea, 7.12.2016 - 5.03.2017, with Leo Viola and the collaboration of Irene Romano, Giulia Simeoni, Giuditta Avossa. Exhibition Arms and Power in Renaissance Europe, Castel Sant'Angelo - Palazzo Venezia, Rome, 26.07.2018 - 17.01.2019, with Edoardo Marchese, Irene Romano.*

(2) Si veda ad esempio la mostra Sebastiano del Piombo, a cura di C. Strinati, allestimento di Margherita Palli con Luca Ronconi, 2008. / *See for example the exhibition Sebastiano del Piombo, curated by C. Strinati, installation by Margherita Palli with Luca Ronconi, 2008.*

(3) Ministero della Cultura, Ufficio di Statistica: Rilevazione 2023, Musei, Monumenti e aree archeologiche statali, Top 30 Visitatori Istituti a pagamento. / *Ministry of Culture, Statistics Office: Survey 2023, State Museums, Monuments and Archaeological Sites, Top 30 Visitors Fee-paying Institutions.*

(4) Barbara Cinelli e Davide Colombo. / *Barbara Cinelli and Davide Colombo*

(5) <https://castelsantangelo.beniculturali.it/index.php?it/4/storia-del-museo>; <https://vive.cultura.gov.it/it/palazzo-venezia/storia>

Esporre due volte

Ogni allestimento per sua natura, in quanto intervento su una condizione preesistente comunque data, è un'operazione site specific inevitabilmente legata alle caratteristiche di uno spazio, anche nel suo volerlo negare. Il confronto con luoghi particolarmente parlanti reclama una presa in carico delle qualità e dei vincoli che si esprimono, nella scelta di partecipare di questi o nella infinita gamma di obliterazioni che l'intervento può comportare. Al di là della contingente opportunità di mantenerne la leggibilità in funzione di una fruizione turistica indipendente dalla occasionalità delle mostre, resta ineludibile il tema della natura e delle modalità di una dialettica non sempre scontata e spesso resa ardua dalla natura dei luoghi. Spazi di valore storico, artistico o funzionale, nati per altri scopi e prestazioni, oppongono difficoltà di ordine non solo concettuale, ma anche di ordine più prosaico, come le inadeguate prestazioni tecniche e impiantistiche o di sicurezza. Sono aspetti in grado di incidere significativamente sugli esiti dell'allestimento, soprattutto quando questo, come nei casi illustrati, sceglie una veste scarna e non dissimulatrice dello spazio che lo ospita; tanto Castel Sant'Angelo quanto Palazzo Venezia non offrono, ad esempio, un impianto elettrico adeguato alle prestazioni proprie di un sito per esposizioni, mettendo una seria ipoteca sulle possibilità di illuminazione. L'adozione dei telai a giorno ha consentito non solo una maggiore ricchezza spaziale, ma anche una sostanziale soluzione di supporto all'orchestrazione delle luci. Il disegno dei telai, infatti, non insegue solo un intento formale ma, asseconda le posizioni più opportune per il puntamento delle luci, oltre che nascondere i cabling. Non è infatti possibile eludere il problema della luce o ripiegare su soluzioni di compromesso in quei luoghi che reclamano invece una sensibilità ancora maggiore, proprio perché parte della narrazione e richiedono per questo l'illuminazione tanto dell'opera che della cornice. Il carattere sempre più narrativo e performativo dell'allestimento contemporaneo reclama strutture di racconto sempre più complesse ed esigenti sul piano della scenografia e dell'implementazione digitale e multisensoriale. Nel sollecitare una sempre più coinvolgente dimensione esperienziale il progetto di allestimento non può non fare i conti con il potenziale di una narrazione atmosferica in cui le caratteristiche stesse dell'architettura sono chiamate ad esprimere la loro carica in termini di proprietà sensibili, per cui la geometria e la sequenza degli spazi, così come il loro colore, la tessitura, la luce, e perfino il suono possono, e in alcuni casi devono, entrare nella struttura narrativa di quella che è sempre più decisamente una messa in scena. In quest'ottica, il riconoscimento dei luoghi e il loro coinvolgimento, tanto più laddove siano a loro volta portatori di un valore intrinseco, introduce certo un grado di difficoltà maggiore nella definizione di una relazione che non si limiti ad essere solo compatibile, ma implementa al tempo stesso una risorsa inestimabile per lo spessore della narrazione, che viene così resa responsabile, nei confronti delle opere e del luogo, di esporre due volte.

References

- Atelier Brückner (2011). *Scenography – Making spaces talk*. Atelier Brückner 2002-2010, Basel: Birkhauser.
- Atelier Brückner (2019). *Scenography 2 – Staging the space*, Basel: Birkhauser.
- Böhme, G. (2010). *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Böhme, G. (2013). *The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres*, *Ambiances*, <http://journals.openedition.org/ambiances/315>.
- Borsotti, M. (2017). *Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto di allestimento*, Milano: Mimesis Edizioni.
- Cinelli, B., & Colombo, D. (2017). *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità*, con Fontana, Milano: Electa.
- De Matteis, F. (2019). *Vita nello spazio. Sull'esperienza affettiva dell'architettura*, Milano: Mimesis Edizioni.
- Lambertucci, F. (2021). *Fare sempre di più con sempre di meno. Lo spazio narratore negli allestimenti di Achille e Pier Giacomo Castiglioni*, in: *Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico*, Zaparaín, F., Ramos, J., Bocchi, R. (editores), Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Pérez-Gómez, A. (2016). *Attunement. Architectural meaning after the crisis of modern sciences*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Scalini, M. (2018). *Armi e Potere nell'Europa del Rinascimento*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Zumthor, P., & Lending, M. (2018). *A Feeling of History*, Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess AG.