

Spazi di creazione collettiva.

Le case museo di Giacomo Balla e di Lina Bo Bardi

Marc Barreto Bogo

Abstract. This work investigates two historic house museums dedicated to multidisciplinary creators: Casa Balla, Giacomo Balla's residence in Rome, and the Glass House, Lina Bo Bardi's home in São Paulo. Both individuals integrated their creative studios into their domestic spaces, sharing them with other enthusiasts of creativity and art. In both locations, two dimensions intertwine: living and creating, resting and working, family space and social space. Our research explores how these museums' spatial configurations embody the distinct creative visions of their former inhabitants. Methodologically, we have identified various plastic and spatial oppositions, as well as esthetic and rhythmic categories, that constitute the sensitive organization of the exhibition spaces. While the spatiality of Casa Balla reflects a mode of creation that is characteristic of an aesthetics of experimentation, the Glass House embodies a way of creating characteristic of a rational-functionalist aesthetic.

1. Introduzione: due creativi eclettici e le loro case museo¹

Tra le numerose istituzioni culturali di tutto il mondo che oggi ospitano oggetti di design e arte, due luoghi in particolare meritano la nostra attenzione per le loro particolari soluzioni plastiche e per la loro importanza storica nello sviluppo del design e della cultura visiva nei rispettivi Paesi. Mentre uno è un'istituzione culturale ubicata a Roma, l'antica residenza di un importante artista futurista, l'altro è un'istituzione culturale situata a San Paolo, l'antica abitazione di una nota architetta e designer modernista. Parliamo di due case museo che sono state le residenze di creativi ad ampio spettro: la "Casa Balla" di Giacomo Balla e la cosiddetta "Casa di Vetro" di Lina Bo Bardi. Questo lavoro propone uno studio comparativo tra questi due luoghi attraverso un'analisi della configurazione spaziale delle due case museo.

Le due case appartenevano a creativi innovativi. Il primo, Giacomo Balla, era un artista polifunzionale ed è spesso considerato una sorta di proto-designer, grazie alla sua importante influenza non solo sull'arte, ma anche nel campo del design in Italia. Balla era pittore, scultore ed è stato uno dei principali protagonisti del movimento futurista. Nato a Torino nel 1871, Giacomo Balla visse gran parte della sua vita a Roma, città dove infatti si trova la sua residenza, oggi diventata uno spazio culturale visitabile su appuntamento. La Casa Balla è un appartamento situato in un grande condominio della piccola-media borghesia, di dimensioni ridotte. Questo spazio è stato aperto al pubblico nel 2021, sotto la gestione del MAXXI, il Museo nazionale delle arti del XXI secolo. L'inaugurazione della casa museo ha ricevuto ampia copertura mediatica, ed è stata vista come un'opportunità unica per accedere a un luogo precedentemente privato e chiuso al pubblico².

A sua volta, Lina Bo Bardi era un'architetta e designer di grande rilievo, ed è un nome molto importante in Brasile in questi due campi. Nata a Roma nel 1914, si trasferì in Brasile nel 1946 e divenne cittadina

¹ Questo lavoro è uno dei risultati della ricerca di post-dottorato "Simulacri del design brasiliano e italiano in mostre di design a San Paolo e a Roma", che è stata realizzata con il sostegno del Consiglio Nazionale per lo Sviluppo Scientifico e Tecnologico del Brasile – CNPq (numero identificativo: 200405/2022-5).

² Come evidenziato dall'uso dell'espressione "scigno segreto" nel titolo: "Apre al pubblico Casa Balla, lo scigno segreto del grande futurista" (Crinò 2021).

brasiliiana naturalizzata, conducendo gran parte della sua attività professionale in territorio brasiliano. È responsabile della progettazione architettonica di importanti edifici modernisti, tra cui il MASP, il Museo di Arte di San Paolo situato sull'Avenida Paulista. La dimora di Bo Bardi è una casa da lei stessa progettata, di grandi dimensioni, con caratteristiche della villa privata. Mentre era ancora in vita, fu creato l'Istituto Bardi, un'organizzazione con lo scopo di preservare e diffondere il patrimonio artistico e culturale di Lina Bo Bardi e della sua famiglia. Poco dopo la sua scomparsa, la sua antica residenza a San Paolo è diventata museo sotto la gestione di questo istituto, ed è stata aperta al pubblico per visite nel 2015.

Sia Giacomo Balla che Lina Bo Bardi hanno fatto della loro casa uno spazio di creazione, con il loro atelier inserito all'interno dell'ambiente domestico. Entrambi condividevano lo spazio abitativo con altre persone appassionate di creatività e arte: il primo con le sue figlie pittrici Luce ed Elica Balla, la seconda con il marito curatore d'arte Pietro Maria Bardi. Le due case erano spazi di socialità creativa: mentre Giacomo Balla ospitava spesso artisti e collaboratori futuristi, Lina Bo Bardi accoglieva altri architetti, artisti e studenti. In entrambi gli spazi, quindi, si intrecciavano due dimensioni: vivere e creare, riposare e lavorare, spazio familiare e spazio sociale. In queste due case-laboratorio, creatori e creature condividevano lo stesso spazio privato di interazione quotidiana; persone e cose proiettavano insieme modi di vivere e, soprattutto, modi di creare. E, come abbiamo visto, nel XXI secolo, i due siti sono diventati case museo visitabili su prenotazione: la Casa Balla a Roma e la Casa di Vetro a San Paolo. Le visite a questi due luoghi sollevano questioni sulle dinamiche della convivenza tra persone, oggetti e spazio fisico nei mondi ibridi domestici.

La nostra domanda di ricerca, visitando questi luoghi, è: come la configurazione spaziale di queste case museo concretizza le due particolari visioni di modi di creare dei loro ex abitanti? Partiamo dall'ipotesi che sia Balla che Bardi manifestassero il loro modo di creare o progettare attraverso gli arredi, i materiali costruttivi e le finiture, in linea con il loro approccio plastico e la disposizione degli elementi nello spazio. Metodologicamente, abbiamo cercato di individuare le principali opposizioni spaziali plastiche, mettendole in correlazione con i formanti estesici e ritmici, per comprendere meglio come il processo creativo di ciascuno di questi soggetti si manifesti nell'organizzazione sensibile dello spazio espositivo-museale.

L'approccio teorico-metodologico segue la semiotica discorsiva di Algirdas Julien Greimas e dei suoi collaboratori (Greimas 1966, 1970, 1983, 1987; Greimas, Courtès 1979, 1986), così come la semiotica plastica (Floch 1985, 1995), la semiotica spaziale (Hammad 1986, 1987), la sociosemiotica (Landowski 1989, 1997, 2004, 2006, 2014, 2017) e gli studi sull'estesia (Oliveira 2004, 2010, 2021).

2. Approccio metodologico e dimensioni di lettura

Come analizzare uno spazio espositivo? Nel corso degli anni, il campo della semiotica ha sviluppato diverse analisi riguardanti lo studio delle mostre e dei musei.

In un articolo dal titolo "Modelli semiotici per lo studio del museo", Pezzini (2021) offre, appunto, una sintesi e una valutazione di diversi modelli semiotici dedicati allo studio del museo. Gran parte di questi contributi, infatti, è stata sperimentata dalla stessa autrice in una serie di analisi di musei contemporanei, i cosiddetti "nuovi musei" (Pezzini 2011). Secondo lei, indipendentemente dall'autore o dalla teoria presa in considerazione, il museo emerge sempre come un luogo polisemico e complesso, dove si verifica una sovrapposizione di linguaggi. Secondo Pezzini (2021, p. 116), il museo è composto da una serie di manifestazioni sincretiche (un particolare edificio, una collezione, giochi scenografici, ecc.) che lo istituiscono come un oggetto significativo attraverso una "competenza strategica" globale. Nel suo testo, Pezzini riassume vari modelli semiotici sviluppati da diversi ricercatori, per poi selezionare, infine, due strategie metodologiche che considera più "organiche" e a cui ha fatto maggiormente riferimento nel proprio lavoro: i modelli di Zunzunegui (2003) e di Hammad (2006).

Zunzunegui (2003) propone un approccio al museo in cui individua l'enunciazione dello spazio museale come un'azione intenzionale che porta i suoi visitatori a voler e dover comportarsi in determinati modi. Secondo l'autore, è possibile riconoscere nella configurazione spaziale di un museo sia una competenza del destinatario che predetermina le azioni dei soggetti destinatari (individuali o collettivi), sia la

costruzione di un enunciatario implicito, una sorta di fruitore modello di questo spazio formalizzato (Zunzunegui 2003, p. 26). In questo tipo di lettura del museo, le possibilità di azione e di percorsi di visita sarebbero già inscritte nell'organizzazione spaziale del museo.

Hammad (2006), d'altra parte, esamina principalmente la spazialità architettonica del museo. Nell'analisi del "discorso spaziale enunciato" di un museo a Roma, Hammad adotta una procedura metodologica in cui individua tre dimensioni di lettura: la dimensione degli oggetti, l'allestimento della mostra e l'architettura dell'istituzione culturale. Secondo l'autore:

(1) Il senso di ogni oggetto è modificato per il solo fatto di essere integrato nella collezione di un museo, presuppone criteri di selezione che possono apparire solo a posteriori. (...) (2) C'è allestimento solo in funzione degli oggetti della collezione. Per esempio, l'illuminazione ha senso solo se in rapporto a degli oggetti che mette in luce, i sostegni hanno senso solo in rapporto agli oggetti che ospitano. Di conseguenza, la categoria dell'allestimento presuppone la categoria degli oggetti. [...] (3) Nel corso della nostra analisi l'architettura è apparsa reggere la disposizione sia degli oggetti, sia dell'allestimento [...]. Essa è dunque investita di valori modali che rendono alcune azioni possibili (i vetri che introducono la luce) interdiciendone altre (non c'è passaggio laddove non c'è apertura) (Hammad 2006, pp. 271-273).

Le tre istanze coesistono nel museo e l'una presuppone l'altra: "la relazione fra le categorie degli oggetti, dell'allestimento e dell'architettura del museo è metalinguistica, regolatrice, enunciazionale. I livelli superiori si fanno carico dei livelli inferiori e li sovradeterminano" (Hammad 2006, p. 275).

Anche nelle case museo si osserva questa distinzione tra gli ambiti della scelta degli oggetti, della loro integrazione in un allestimento espositivo (che può riprodurre più o meno esplicitamente la configurazione spaziale del passato) e dell'istituzione culturale che li ospita (la dimensione architettonica). È per questo motivo che abbiamo deciso di adottare una strategia di lettura strutturata in dimensioni spaziali successive nell'analisi della Casa Balla e della Casa di Vetro.

Tuttavia, è stato necessario includere un quarto livello di osservazione: quello del territorio in cui è insediata l'istituzione culturale. Alcuni studi precedenti dedicati alla semiotica delle città (Oliveira 2017; Pezzini 2016) ci hanno fatto vedere come il percorso di visita nei musei spesso comprenda anche una circolazione nel territorio circostante a ogni museo. Le istituzioni culturali sono molto spesso organizzate in una relazione di prossimità geografica tra loro, in modo tale che i musei creino meccanismi di integrazione reciproca, come mostre o eventi congiunti, biglietti di visita integrati, ecc. (Buoro *et al.* 2013, 2014). Le pratiche artistiche e culturali che si svolgono all'interno delle istituzioni sono spesso legate in modo molto dinamico alle pratiche di vita dell'ambiente circostante: ci sono passaggi e transizioni tra l'interno e l'esterno, tra l'istituzione culturale e la città che la circonda. Questo è un punto essenziale da considerare anche nelle case museo; ovvero il modo in cui in questo caso si costruisce un rapporto con il territorio circostante.

Sulla base di queste considerazioni, possiamo stabilire una proposta di percorso analitico strutturato in dimensioni di lettura successive e gerarchiche. La nostra lettura sarà quindi organizzata in queste quattro dimensioni: (1) il territorio, (2) l'istituzione culturale, (3) l'allestimento della mostra e (4) gli oggetti esposti.

3. Il territorio

Dove si trovano le nostre case museo? La posizione geografica delle istituzioni culturali ci fornisce informazioni sulla vita dei loro ex residenti.

La Casa Balla di Giacomo Balla è situata nel quartiere della Vittoria (Fig. 1), una zona ampia e pianeggiante che in passato è stata utilizzata come accampamento per barbari e mercenari durante gli assedi a Roma. Il nome "Della Vittoria" fa riferimento alla vittoria nella Prima Guerra Mondiale, e le denominazioni delle strade in questo quartiere sono dedicate agli eroi della guerra. Commentando la biografia del pittore Giacomo Balla, Emanuele Trevi afferma: "nel 1929, quando il pittore si trasferì in via Oslavia, la densità e l'altezza delle costruzioni non erano nemmeno paragonabili a quelle di oggi. Dei capolavori concepiti e realizzati alla metà degli anni Sessanta, insomma, non c'era nemmeno

l'ombra" (citato da Dardi, Pietromarchi 2021). Lo scrittore e critico letterario fa riferimento, in questo passaggio, ad alcune opere architettoniche singolari che sono presenti oggi nel quartiere, come per esempio il palazzo della RAI. Quando Balla si trasferì in via Oslavia, nel quartiere della Vittoria, alla fine degli anni Venti, quella parte della città era ancora scarsamente popolata. Tuttavia, se a quel tempo il quartiere era poco sviluppato, oggi è diventato un quartiere residenziale molto denso e fa parte della seconda zona più ricca di Roma.



Fig. 1 – Posizione della Casa Balla nel quartiere Della Vittoria (© Google Earth).

La Casa di Vetro di Lina Bo Bardi, a sua volta, si trova nella via General Almério de Moura, nel quartiere del Morumbi (Fig. 2). Questo quartiere di San Paolo è un distretto situato nella zona ovest della città, formato dalla suddivisione di una vecchia azienda agricola. Il suo nome “Morumbi” è un termine di origine Tupi (un gruppo etnico indigeno brasiliano) che significa “mosca verde”. Il terreno acquistato da Lina e Pietro Bardi nel 1949 si trova in uno dei punti più alti della regione ed era circondato da un’abbondante vegetazione originaria della Foresta Atlantica³. A quel tempo, il quartiere era ancora scarsamente popolato e aveva poca infrastruttura, ma oggi è un quartiere residenziale noto per le sue sontuose ville e i suoi ricchi residenti.

³ Una breve storia della costruzione della casa, intitolata “A Casa de Vidro. A casa dos Bardi”, è disponibile sul sito dell’Istituto Bardi: institutobardi.org.br/a-casa-de-vidro/a-casa-dos-bardi/.



Fig. 2 – Posizione della Casa di Vetro nel Morumbi (© Google Earth).

Entrambe le case, la Casa Balla e la Casa di Vetro, sono situate in quartieri residenziali che oggi sono considerati costosi ed elitari, ma che in passato sono stati “esplorati” o “scoperti” da Lina Bo Bardi e Giacomo Balla.

Dall'esterno, la Casa Balla in via Oslavia appare come un normale palazzo residenziale, simile agli altri nelle vicinanze. Un passante distratto non potrebbe immaginare che all'interno di uno di questi appartamenti si trovi la casa museo di uno dei più grandi artisti italiani. Come osserva Emanuele Trevi (citato da Dardi, Pietromarchi 2021): “quello che ti aspetta al quarto piano di via Oslavia 39 [...] è innanzitutto un disorientamento di tipo spaziale, un'infinità tascabile, l'oceano rinchiuso nella più banale delle conchigliette.”

Allo stesso modo, anche in via General Almério de Moura a San Paolo, dalla strada non si può vedere cosa ci aspetta all'interno della Casa di Vetro. Ciò che si nota, invece, sono solo alti muri e grandi alberi, che proteggono dagli sguardi curiosi la casa modernista progettata da Lina Bo Bardi. Pertanto, i territori in cui sono ubicate le case museo di Balla e Bo Bardi rivelano tratti semantici di salvaguardia dell'intimità e dell'ambiente privato, grazie alla configurazione plastica esterna che protegge la visibilità interna delle case.

4. L'istituzione culturale

La configurazione architettonica delle istituzioni culturali determina, attraverso le sue caratteristiche plastiche, estetiche e ritmiche, certi modi di percepire il senso del luogo e di circolare negli spazi.

In ogni casa museo c'è un percorso di visita che deve essere rispettato dai fruitori. In altre parole, è previsto un programma narrativo di visita molto strutturato e regolato. Alla Casa Balla, ad esempio, i visitatori devono arrivare esattamente all'orario prenotato per poter entrare nell'edificio. Successivamente, devono salire le scale fino al quarto piano (l'ascensore è riservato ai residenti) e accedere alla casa tramite l'unica porta d'ingresso. All'interno dell'appartamento (Fig. 3), l'itinerario comincia con una sosta obbligatoria nel soggiorno (che funzionava anche come atelier dell'artista), poi i visitatori seguono un percorso che passa accanto al bagno, arriva alla cucina, poi passa di fronte alle stanze delle figlie di Giacomo (le pittrici Elica e Luce), attraversa un piccolo ufficio (che viene chiamato “studiolo rosso”) e infine si conclude nello spazio che fungeva da stanza privata di Balla.

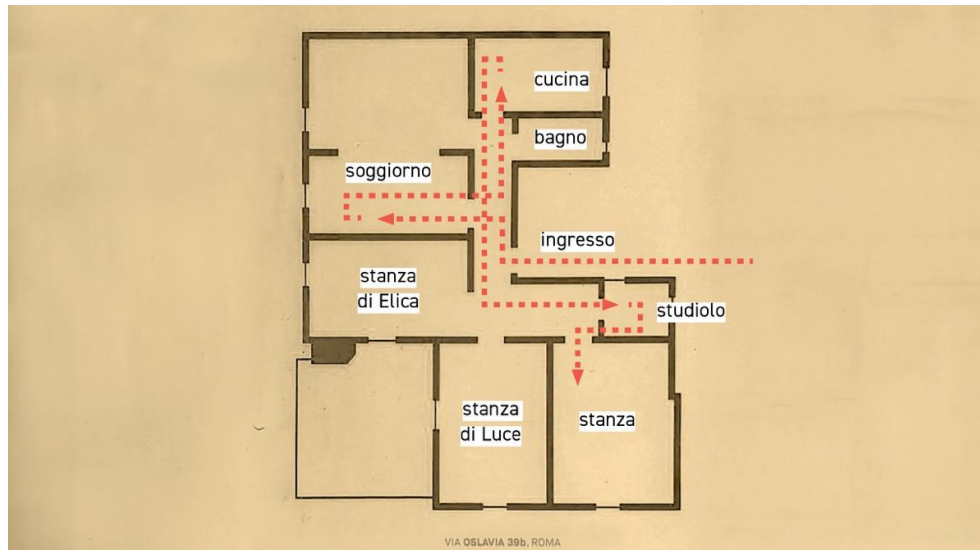


Fig. 3 – Itinerario a Casa Balla.

Anche nella Casa di Vetro di Lina Bo Bardi c'è un itinerario preciso. Dopo aver superato i cancelli, il visitatore ha accesso a un piccolo ufficio situato nel vecchio garage, dove dovrà attendere l'orario prenotato per la sua visita. Da lì, si prosegue attraverso la collina del giardino fino alla parte anteriore della costruzione, dove si trova la scala di accesso alla casa (Fig. 4). La visita inizia con questa scalinata, che funge da ingresso e conduce il visitatore all'ampio soggiorno con pareti in vetro (sala in cui si svolgevano celebrazioni diverse e in cui si tengono ancora oggi certi eventi culturali). Successivamente, si percorre il corridoio per vedere la stanza di Lina e Pietro Bardi, poi si procede verso la cucina e una piccola zona di servizio, e infine la visita si conclude nel giardino dietro casa.

In entrambe le case museo la visita inizia dalla parte esterna della casa, attraverso gli spazi interni più sociali e conviviali (l'atelier dell'artista, dove arrivavano artisti e galleristi; la sala in cui si svolgevano eventi sociali) e infine esplora gli spazi più intimi e privati. In entrambe le istituzioni culturali si richiede uno sforzo da parte del visitatore per raggiungere le case museo: è necessario salire molte scale a Casa Balla, così come affrontare una ripida collina alla Casa di Vetro.

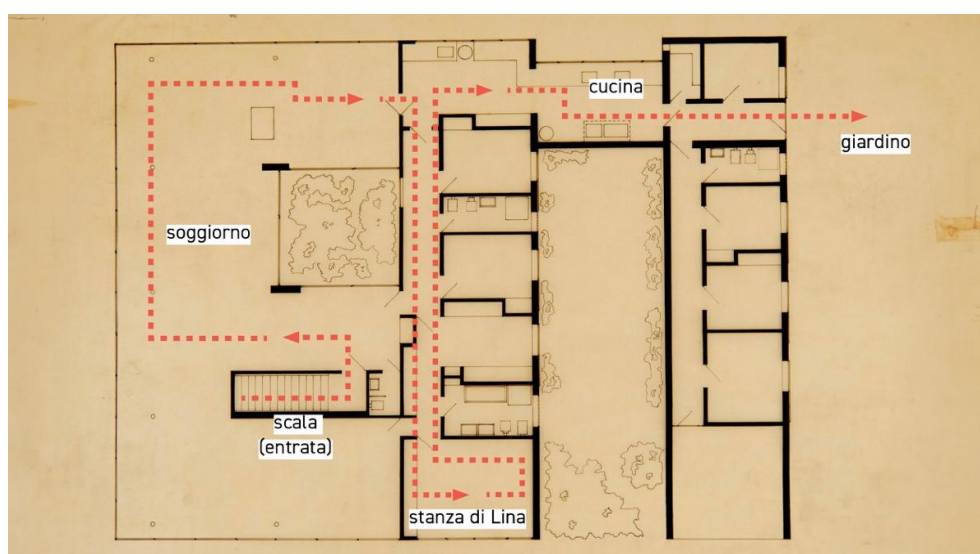


Fig. 4 – Itinerario alla Casa di Vetro.

Le visite ad entrambe le case museo devono essere prenotate e si svolgono in piccoli gruppi, sempre accompagnati da un responsabile dell'istituzione. La visita produce così un effetto di un senso di intimità,

con una sorta di rievocazione delle pratiche di vita del passato, ossia l'abitudine degli ex residenti di accogliere nelle loro case altri creativi, artisti, studenti, ecc.

Il ritmo della visita è lento, intensificando così il tempo di contatto con le opere e lo spazio. Nei termini dei regimi di interazione e di senso di Landowski (2006, 2014), c'è una prevalenza del regime della *programmazione* nell'itinerario controllato e pieno di regole della visita, ma si osserva pure il regime dell'*aggiustamento* dei corpi, sia dei visitatori che delle opere d'arte e degli arredi, nello spazio privato domestico.

Se le pratiche di visita e i ritmi di circolazione sono simili nelle due case museo, c'è però una differenza evidente nella plasticità degli ambienti, nelle forme e nei materiali interni. A Casa Balla tutto è opaco e visivamente complesso, con pareti piene di dettagli e ornamenti (Fig. 5). Gli ambienti sono piccoli e scuri, e la dimensione plastica presenta diverse sovrapposizioni e creazioni policromatiche. Nella Casa di Vetro, invece, tutto è chiaro e visivamente semplice, con ambienti luminosi e l'effetto di trasparenza offerto dal vetro (Fig. 6). Le superfici delle pareti e degli arredi nella Casa di Vetro sono spesso monocromatiche e c'è molto spazio libero per circolare tra i mobili e gli oggetti d'arte e di artigianato raccolti dagli ex residenti. La plasticità della parte interna delle due case museo indica esplicite differenze nei modi di creare dei rispettivi residenti.



Fig. 5 – Plasticità architettonica della Casa Balla (fotografie dell'autore).

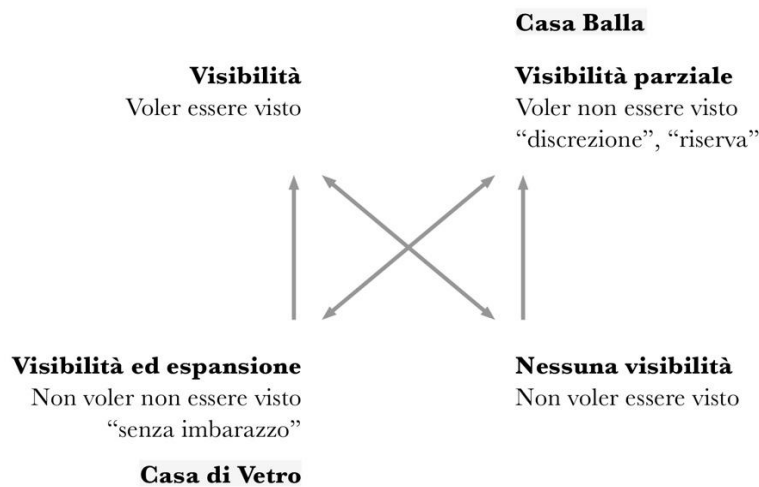


Fig. 6 – Plasticità architettonica della Casa di Vetro (fotografie dell'autore).

Visitando le due case museo, si osserva anche una differenza nei regimi di visibilità di questi spazi. In altre parole, c'è una differenza nell'intensità con cui ogni luogo si fa visibile al visitatore e allo spazio circostante. Mentre la Casa Balla è una sorta di “tesoro” nascosto, uno spazio molto chiuso verso l'esterno, la Casa di Vetro è uno spazio esposto (almeno al proprio giardino e ai giardini delle case vicine), con una trasparenza e visibilità tra l'ambiente interno e l'area esterna.

Entrambi sono spazi che, nel passato, sono stati esibiti agli ospiti e fungevano da sorta di vetrina per il lavoro di questi due creativi. Mentre Giacomo Balla mostrava le sue opere a potenziali acquirenti, galleristi e altri artisti, Lina Bo Bardi esibiva i suoi progetti a studenti, potenziali clienti ed altri architetti e designer. Secondo Di Monte (2021, p. 14), “quando un luogo è pensato fin dalla sua origine per la fruizione pubblica, benché ciò possa apparire contraddittorio, la casa si trasforma d'incanto in un luogo che racchiude e sintetizza il *genius loci* del suo abitatore”.

Queste case-laboratorio, così come le vetrine, organizzano nel loro spazio oggetti diversi che vengono esposti agli spettatori. È quindi possibile paragonare queste case-laboratorio alla logica delle vetrine, in particolare utilizzando il quadrato semiotico delle tipologie di vetrine, sviluppato da Oliveira (1997) sulla base dei regimi di visibilità di Landowski (1989). Secondo questo modello (Schema 1), la Casa Balla si troverebbe in una posizione di “visibilità parziale”, cioè di “voler non essere vista”. È uno spazio più opaco, quasi nascosto, che suggerisce effetti di senso di “discrezione” e di “riservatezza”. La Casa di Vetro, invece, sarebbe in una posizione di visibilità ed espansione, quella di “non voler non essere vista”. La casa museo di Lina Bo Bardi è uno spazio molto più chiaro e trasparente, dove c'è un effetto di senso di essere “senza imbarazzo”, ossia disponibile per chiunque voglia vederlo.



Schema 1 – Regimi di visibilità (adattato da Oliveira 1997).

Che si tratti del recondito appartamento di Balla o della maestosa casa di Bo Bardi, questi sono posti che in passato accoglievano visitatori interessati all'arte, all'architettura e al design. Durante le visite a entrambe le istituzioni culturali, le guide sottolineano che il soggiorno era il luogo privilegiato in cui si ricevevano i visitatori (e, nel caso di Lina e Pietro Bardi, si organizzavano eventi e celebrazioni). Oltre ad aprire le proprie case ai visitatori, i residenti presentavano opere che erano il risultato di progetti estetici collettivi e di collaborazioni con altri creativi. A Casa Balla sono presenti almeno due elementi che collegano esplicitamente il lavoro di Giacomo Balla a una produzione artistica collettiva: nel soggiorno, in una collocazione ben visibile, c'è la locandina di una mostra futurista e, nel corridoio, ci sono pagine incorniciate del testo "Il vestito antineutrale. Manifesto futurista", documento "approvato entusiasticamente dalla Direzione del Movimento Futurista e da tutti i Gruppi Futuristi Italiani". Alla Casa di Vetro, a seconda delle condizioni meteorologiche, la visita può prolungarsi a un piccolo annesso costruito in legno che fungeva da studio, un luogo che conserva ancora oggi diversi progetti e modelli realizzati da Lina Bo Bardi in collaborazione con altri architetti e studenti.

Visitando oggi questi spazi attraverso le visite prenotate, ci sentiamo anche noi parte di una comunità privilegiata che condivide, seppur brevemente, un particolare progetto estetico. "La casa museo è dunque un ibrido, nata per e con un soggetto diventa un oggetto che si offre ad un nuovo soggetto, il visitatore, trasformandolo in abitante, seppur temporaneo ed errante, che di quello spazio si appropria e a suo modo reinventa" (Di Monte 2021, p. 16).

5. L'allestimento della mostra

Le case museo conservano la memoria dei loro antichi abitanti e il loro allestimento può rivelare, a vari gradi, il modo di vivere e di pensare tipico di alcuni individui in uno specifico periodo storico. In una casa museo, la scelta degli oggetti esposti e il modo in cui sono disposti nello spazio possono essere più o meno fedeli (storicamente) alle antiche abitudini dei suoi abitanti. Le mostre possono variare in frequenza, e alcune case museo presentano addirittura un'unica mostra permanente (o mostra a lungo termine).

A Casa Balla, ad esempio, c'è stata una sola mostra permanente fino ad oggi; in essa la maggior parte degli ambienti è organizzata secondo la disposizione originale degli arredi e le abitudini dei suoi residenti (Fig. 7). In cucina, la tavola è apparecchiata con gli utensili di uso quotidiano, come se la cena stesse per essere servita; nel soggiorno-atelier, i cavalletti sono pronti per accogliere nuovi quadri; nelle stanze delle figlie, il letto, il tappeto e le poltrone rimangono nella loro posizione originaria; e così via. Abbiamo, quindi, una rievocazione o ricreazione dei modi e delle pratiche di vita del passato: l'allestimento della mostra promuove un *débrayage enunciativo* temporale, con la proiezione di un "allora" nel testo espositivo.



Fig. 7 – Allestimento della mostra permanente a Casa Balla (fotografie dell'autore).

Nella Casa di Vetro, invece, ci sono state diverse mostre temporanee nello spazio del soggiorno, che rivelano la diversità della produzione creativa di Lina Bo Bardi (Fig. 8). Sono state organizzate, per esempio, mostre sul suo lavoro di designer con i suoi progetti di mobili (coprendo la produzione di due periodi: 1947–1958 e 1959–1992), mostre sulla sua vita e mostre dedicate al suo lavoro di architetta (una di esse, ad esempio, era dedicata ai suoi schizzi). Una mostra temporanea in particolare, intitolata “La casa come casa”, cercava proprio di ricreare la disposizione originaria degli arredi nel soggiorno. Di conseguenza, l'allestimento delle mostre nella Casa di Vetro promuove diversi *débrayage temporali*, ripercorrendo differenti momenti della vita e dell'attività di Lina Bo Bardi.



Fig. 8 – Allestimento di mostre temporanee nella Casa di Vetro (fotografie di Carolina Carvalho, Creative Commons BY-SA 4.0).

Entrambe le case museo cercano di mostrare la varietà di opere di ciascun artista attraverso l'allestimento delle mostre. A Casa Balla, ci sono tipi diversi di oggetti che vengono esibiti tutti allo stesso tempo, in una mostra unica a lungo termine. L'opera completa di Giacomo Balla, ossia l'insieme dei suoi dipinti, sculture, arredi, tessuti, vestiti, ecc., viene mostrata qui ed ora, secondo una logica di concentrazione. A Casa di Vetro, invece, ci sono diverse mostre temporanee che esibiscono differenti tappe dell'opera di Lina Bo Bardi. Il lavoro di Bardi viene mostrato nel tempo, in fasi, secondo una logica di espansione. Questi due modi di esibire, in modalità concentrata o dilatata, possono essere paragonati, dal punto di vista semantico, a due modi diversi di creare: più intenso ed esplosivo ("concentrazione") o più razionale e organizzato ("espansione").

In entrambe le case, tuttavia, l'utilizzo di elementi consueti di allestimento, come sostegni, pannelli, vetrine o anche elementi di illuminazione scenografica, è molto scarso. Gli oggetti parlano "da soli", in base alla loro posizione nell'ambiente.

6. Gli oggetti

In un'analisi che cerca di esaminare la configurazione spaziale di due case museo, tenendo conto del percorso completo di visita, non è possibile analizzare nel dettaglio ciascuno degli oggetti esposti. È tuttavia possibile avanzare alcune considerazioni di carattere piuttosto generale sulla base di caratteristiche plastiche e semantiche ricorrenti osservabili nella scelta degli oggetti.

A Casa Balla, ad esempio, una caratteristica che viene subito notata dai visitatori è che praticamente tutto ciò che vediamo nello spazio domestico è stato creato da Giacomo Balla o dalle sue figlie, siano opere artistiche che oggetti di uso quotidiano, come mobili, abiti, oggetti decorativi, ecc. Questa logica riflette la realizzazione di un ideale del movimento futurista, quello dell'opera d'arte "totale", un tipo di lavoro artistico che circoscrivesse tutti gli ambiti della produzione umana. Dal punto di vista plastico-estesico, la visualità degli oggetti esposti a Casa Balla fa eco ad alcuni tratti plastici che abbiamo già individuato sulle diverse superfici della casa (pareti, pavimento, soffitto): complessità visiva, direzione diagonale, dinamismo, policromatismo.

Nella Casa di Vetro, invece, l'origine degli oggetti esposti è molto diversa. Alcune delle creazioni di Lina Bo Bardi sono presentate al pubblico in base a ogni mostra temporanea in corso, con un allestimento che può includere alcuni dei suoi mobili più noti, come la poltrona "Bowl" o la sedia "Girafa". Tuttavia, accanto agli arredi disegnati da Lina, viene generalmente presentata anche una selezione di oggetti decorativi e di opere d'arte collezionati dal suo marito, il curatore d'arte Pietro Maria Bardi. Pertanto, gli oggetti esibiti sono stati sia creati che scelti o selezionati dai loro ex residenti. Per quanto riguarda le caratteristiche plastico-estesiche degli oggetti, queste sono molto diverse, ma è particolarmente evidente negli arredi disegnati da Lina Bo Bardi un rapporto formale tra oggetto e architettura: la plasticità degli oggetti ribadisce le qualità plastiche della costruzione architettonica, come la semplicità visiva, le direzioni ortogonali e il monocromatismo.

7. Conclusione: due modi di creare diversi

Abbiamo avuto l'intuizione iniziale che ci fossero dei punti semantici in comune tra queste due case museo, tali da consentire uno studio comparativo tra di loro. Questa ipotesi si è rivelata corretta. Studiando la configurazione spaziale delle istituzioni culturali, organizzate in quattro dimensioni di lettura successive e gerarchiche, abbiamo riscontrato numerose somiglianze tra le due case. Innanzitutto, sono entrambi spazi creati collettivamente, da Giacomo Balla e da Lina Bo Bardi con le rispettive famiglie e con i rispettivi collaboratori. Tutti e due hanno avuto un carattere pionieristico o innovativo nella selezione dei quartieri dove vivere, che al momento della scelta erano zone quasi disabitate della città. In entrambi gli spazi culturali, la visita deve essere prenotata e ha un ritmo lento e contemplativo, creando un effetto di senso di intimità. Abbiamo inoltre visto che, nel rapporto tra progetto architettonico e oggetti esposti, la plasticità degli ambienti riflette il modo di creare dei rispettivi residenti.

Ma se queste sono le somiglianze, quali sono le differenze tra i due luoghi? In sintesi, abbiamo visto che l'organizzazione spaziale di queste due case museo riflette due modi di creare diversi (Fig. 9).

Casa Balla di Giacomo Balla	Casa di Vetro di Lina Bo Bardi
Opacità (spazio nascosto); Complessità visiva; Creazione totale degli oggetti.	Trasparenza (spazio esposto); Semplicità visiva; Creazione e selezione degli oggetti.
Estetica della sperimentazione (futurismo).	Estetica razionalista-funzionalista (modernismo).

Figura 9 – Categorie semiotiche delle due case-museo a confronto.

A Casa Balla, la configurazione spaziale valorizza l'opacità degli ambienti, creando uno spazio "nascosto" rispetto ai suoi dintorni. La plasticità interna della casa presenta una forte complessità visiva e i suoi residenti hanno proposto una creazione totale degli oggetti esposti. Queste particolarità manifestano un'estetica della sperimentazione, caratterizzata dal tentativo di creare tutto ciò che ci circonda e da una plasticità segnata da intensità visiva e concentrazione di elementi. Queste scelte estetiche riflettono senza dubbio le idee del movimento futurista.

Nella Casa di Vetro, invece, si osserva un progetto architettonico che valorizza la trasparenza, creando uno spazio esposto ai vicini. La plasticità dell'ambiente domestico presenta una tendenza alla semplicità visiva e i suoi residenti hanno sia creato che selezionato i diversi tipi di oggetti in mostra. Queste caratteristiche manifestano un'estetica del tipo razionalista-funzionalista, caratterizzata da un approccio sistematico al disegno della forma. In altre parole, un'estetica legata agli ideali modernisti.

In queste due case museo troviamo così due modi di creare molto diversi tra loro, legati a due particolari approcci estetici che hanno avuto numerose ripercussioni sull'arte, sul design e sull'architettura dei due paesi, Italia e Brasile.

Per concludere, è importante sottolineare il fatto che l'organizzazione spaziale di una casa museo, oltre a rievocare storicamente un momento del passato, può ricreare o replicare in modo contemporaneo pratiche di vita ricorrenti del passato, come quella della visita privata che implicava un contatto sensibile e intimo fra i visitatori e l'ambiente domestico degli artisti. In questo tipo di percorso, il visitatore entra intimamente in contatto esteso e plastico con i particolari modi di creare dei suoi ex residenti.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Buoro, A. B. *et al.*, 2013, “Dinâmicas sociais nos territórios de culturas de São Paulo”, in *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, n. 19, pp. 1-15.
- Buoro, A. B. *et al.*, 2014, “Relações contratuais e relações polêmicas nos territórios de cultura”, in A. C. Oliveira, a cura, 2014, *São Paulo público & privado. Abordagem sociosemiótica*, São Paulo, Estação das Letras e Cores e CPS Editora, pp. 133-150.
- Crinò, L., 2021, “Apré al pubblico Casa Balla, lo scrigno segreto del grande futurista”, in *La Repubblica*, 16 giugno.
- Dardi, D., Pietromarchi, B., 2021, *Casa Balla. Dalla casa all'universo e ritorno*, Venezia, Marsilio e Fondazione Maxxi.
- Di Monte, M. G., 2021, “Una casa non è un museo” in *Case Museo. Tra consonanze e differenze*, Roma, De Luca, pp. 11-20.
- Floch, J.-M., 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdã, Hadès-Benjamins.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF.
- Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- Greimas, A. J., 1970, *Du sens*, Paris, Seuil.
- Greimas, A. J., 1983, *Du Sens II*, Paris, Seuil.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'Imperfection*, Fanlac, Périgieux.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Greimas, A. J., Courtés, J., a cura, 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 2. Compléments, débats, propositions*, Paris, Hachette.
- Hammad, M., 1986, “Espace (sémiotique de l'~)”, in A. J. Greimas, J. Courtés, a cura, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 2. Compléments, débats, propositions*, Paris, Hachette, pp. 78-79.
- Hammad, M., 1987, “Semiotic reading of a museum”, in *Museum. Quarterly review published by Unesco*, n. 154, pp. 56-60.
- Hammad, M., 2006, “Il Museo della Centrale Montemartini”, in I. Pezzini, P. Cervelli, a cura, *Scene del consumo. Dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi, pp. 203-280.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique I*, Paris, Seuil.
- Landowski, E., 1997, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, PUF.
- Landowski, E., 2004, *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, Paris, PUF.
- Landowski, E., 2006, *Les interactions risquées*, Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, PULIM.
- Landowski, E., 2014, “Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido”, in *Galáxia*, n. 27, pp. 10-20.
- Landowski, E., 2017, *Com Greimas. Interações semióticas*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, Centro de Pesquisas Sociosemióticas.
- Oliveira, A. C., 1997, *Vitrinas. Acidentes estéticos na cotidianidade*, São Paulo, EDUC.
- Oliveira, A. C., 2004, *Semiótica plástica*, São Paulo, Hacker.
- Oliveira, A. C., 2010, “Estesia e experiência do sentido”, in *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 8, n. 2, pp. 1-12.
- Oliveira, A. C., 2021, “Sentidos e qualidades sensíveis – plásticas, rítmicas, estéticas”, in A. C. Oliveira, a cura, *Sociosemiótica II. Sentido, estesia, gosto*, Barueri, Estação das Letras e Cores, pp. 119-149.
- Oliveira, A. C., Pezzini, I., a cura, 2017, *San Paolo in divenire tra identità, conflitti e riscritture. Pratiche di vita e produzione del senso fra Roma e San Paolo*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Pezzini, I., 2011, *Semiótica dei nuovi musei*, Bari-Roma, Laterza.
- Pezzini, I., a cura, 2016, *Roma in divenire tra identità e conflitti*, Pratiche di vita e produzione del senso fra Roma e San Paolo (a cura di I. Pezzini e A. C. Oliveira), v. I, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Pezzini, I., 2021, “Modelli semiotici per lo studio del museo”, in F. Marsciani, a cura, *Un etnosemiologo nel museo*, Bologna, Esculapio, pp. 115-134.
- Zunzunegui, S., 2003, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Frónesis Cátedra Universitat de València; trad. it. *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiótica*, Roma, Nuova Cultura 2011.