

L'arredamento di uno spazio abitabile

Giorgio Grignaffini, Eric Landowski

Arredare la propria casa, il proprio appartamento o qualunque altro luogo che funga da abitazione significa sforzarsi di mettere a punto un progetto unico e, se possibile, coerente a partire da un gran numero di elementi di natura eteroclita. Nel farlo, tentiamo infatti di armonizzare a scelte razionali, economiche e funzionali, stati d'animo e passioni; inoltre, cerchiamo di conciliare le motivazioni estetiche dipendenti dai nostri gusti individuali con fattori determinanti che agiscono a livello collettivo, emersi dalle fluttuazioni della moda. Ma non è tutto: arredare un'abitazione è anche una prassi che ci spinge a dar senso al mondo che ci circonda, un mondo fatto di oggetti capaci di creare relazioni significanti fra di loro e con noi stessi.

Un'analisi semiotica della disposizione degli spazi interni di un appartamento può *a priori* esser concepita in due modi. Anzitutto ci si può prefiggere lo scopo di identificare le regolarità che organizzano i rapporti fra oggetti copresenti in uno spazio dato, già strutturato e abitato o pronto ad esserlo: in questo caso la ricerca verterà sul *risultato* di un processo di sistemazione presupposto. In alternativa, ci si può interessare allo studio del *processo* di arredamento – ossia alla concatenazione delle tappe che condurranno al risultato finale. Adottando la seconda delle prospettive, descriveremo l'instaurarsi di una sorta di partita – o di dialogo – durante la quale si confrontano da un lato i progetti, le scelte, il desiderio di un soggetto, dall'altro le resistenze, le reazioni e i contraccolpi provenienti dagli oggetti.

In effetti il soggetto non assume decisioni strategiche né compie le proprie mosse tattiche su oggetti semioticamente

passivi: questi ultimi al contrario entrano anch'essi a far parte del gioco, assumendo specifici ruoli – polemici o contrattuali – proprio in relazione a “noi” soggetti.

1. *Soggetti e oggetti*

La dimensione strategica della sistemazione prende corpo a partire da un progetto implicito concernente il modo e lo stile d'utilizzo futuri dello spazio abitabile. La “performance” di cui si sostanzia l'attività di arredamento dello spazio può infatti essere analizzata come una serie di operazioni che consentono il passaggio da un certo numero di programmi virtuali, definiti anticipatamente da un soggetto, a una materia sensibile (forme, colori, spazi, luci, materiali, ecc.) che fa di essi delle manifestazioni concrete.

Procedendo a ritroso – partendo cioè dal risultato finale: lo spazio già arredato – si dovrebbe essere in grado di ricostruire i differenti programmi narrativi assunti dal soggetto durante l'intero percorso che lo ha condotto dal progetto iniziale alla sua realizzazione concreta.

In semiotica, l'enunciazione è concepita come un *fare* che consente l'attualizzazione di virtualità iscritte sulla dimensione paradigmatica – vale a dire, in termini saussuriani, sul piano della *langue*. Nel nostro caso in effetti ci si trova dinanzi a una situazione di questo tipo: gli elementi decorativi – mobili, luci, spazi – rappresentano, una volta in rapporto gli uni con gli altri, il livello dell'enunciato; mentre l'enunciazione corrisponderebbe all'attività di messa in sintagma e attualizzazione di questi elementi. L'arredamento, in quanto processo, si identifica dunque con una selezione di elementi scelti all'interno di un paradigma di opzioni possibili.

È tuttavia necessario relativizzare la definizione appena citata, nella misura in cui formuliamo anche l'ipotesi che il soggetto dell'enunciazione non si identifica del tutto con l'istanza che definisce il progetto di arredamento da un punto di vista strategico ma include anche gli stessi oggetti. Di conseguenza l'enunciazione si trasforma in un gioco di relazioni molteplici e reciproche tra soggetti e oggetti, oltre che tra soli oggetti (e naturalmente anche tra soggetti, se non altro per il semplice

fatto che non sempre il soggetto-“arredatore” si identifica con il soggetto-“abitante”).

Così ad esempio è facile capire come i mobili di un appartamento – grazie alle forme, ai materiali di cui sono fatti e alla disposizione nello spazio – creino da soli una sorta di simulacro di colui che abiterà quello spazio in futuro, poiché ne prefigurano e in certa misura addirittura ne predeterminano alcuni movimenti e percorsi – fisici o cognitivi, estetici o passionali. Sono proprio fatti come questo, del resto, a spiegare la nostra tendenza a attribuire agli oggetti il potere di reagire alle scelte del soggetto – si tratti di contribuire a realizzarle o di opporvisi.

2. *Lo spazio e le funzioni*

Il problema pertanto è capire in che modo gli oggetti interagiscono tra loro, e come si svolge la “semiosi parallela” – la si potrebbe chiamare così – che essi realizzano in rapporto (e talora in opposizione) alla semiosi messa in atto dal soggetto. Per prima cosa, però, è opportuno considerare alcuni presupposti essenziali alla realizzazione di qualunque attività di arredamento di uno spazio abitabile.

Per definizione tutte le tappe del processo si svolgeranno nello spazio, e più precisamente in uno spazio che sin dall’inizio è rigidamente circoscritto; l’arredamento, in fin dei conti, non è altro che il riempimento più o meno denso di uno spazio delimitato, con l’ausilio di una serie determinata di oggetti.

Eppure lo spazio non è solo una sorta di fondale neutro, che accoglie “insensibile” le scelte del soggetto: oggetto fra gli altri, lo spazio gioca un vero e proprio ruolo di primo piano nel *dialogo interrogativo* – se non altro ne uscirà esso stesso trasformato, o per lo meno risemantizzato. Scegliere uno stile di arredamento, in effetti, vuol dire sempre “ri-scrivere” in un particolare modo uno spazio dato, attribuendogli un senso nuovo. Da questo punto di vista, gli spazi e gli oggetti sono sì elementi a disposizione del soggetto, perché costui realizzi dei programmi narrativi relativi alla vita domestica nelle sue diverse funzioni (pratiche, ludiche ecc.); ma sono anche veri e propri agenti, in grado di costruire relazioni significanti auto-

nome che emergono direttamente dalle loro forme, dai loro colori, dalla loro localizzazione precisa ecc.

Di conseguenza, lo spazio può essere analizzato sia come presupposto sia come risultato dell'attività arredatrice. In quanto presupposto dell'attività di arredamento, lo spazio non sarà ancora investito di alcun contenuto semantico preciso, ma non per questo sarà privo di chiari e importanti orientamenti potenziali: la dimensione, la forma dello spazio disponibile, il modo in cui si suddivide costituiscono una sorta di ambito dalle possibilità molteplici ma non infinite, modulabili a seconda delle diverse configurazioni.

Al contrario, in quanto spazio significante, esso si presenta come risultato delle operazioni di arredamento: è insomma uno spazio valorizzato in base ad alcune modalità specifiche, qualificato dagli oggetti che accoglie; e al tempo stesso è spazio "oggetto" fra gli oggetti, nella misura in cui diviene esso stesso uno tra gli elementi funzionali nei programmi elaborati dai soggetti che lo abiteranno.

In *Per una semiotica topologica* Greimas sviluppa l'opposizione fra *estensione* e *spazio*:

[...] *l'estensione* [...], riempita d'oggetti naturali e artificiali, resa presente per noi da tutte le vie sensoriali, la possiamo considerare come la *sostanza* che, una volta informata e trasformata dall'uomo, diventa lo *spazio* – e cioè la *forma* suscettibile, per effetto delle sue articolazioni, di mettersi a significare (Greimas 1976, p. 125 trad. it.).

La cornice architettonica dell'habitat quale ci è data all'inizio, prima di ogni arredamento, corrisponde ovviamente alla prima polarità dell'opposizione – all'estensione, "sostanza" ancora sprovvista di significati. Solo al termine del processo di arredamento perciò potremo trovarci dinanzi a uno spazio dotato di quella che si è soliti chiamare – in termini semiotici – una "forma". Il problema è allora capire in che misura la "sostanza" predetermina la "forma" finale: se da una parte è chiaro, ad esempio, che un elemento come la dimensione di un appartamento sia un parametro vincolante, su cui non sarà possibile operare alcuna trasformazione, per quel che concerne tutti gli altri fattori – compresa la distribuzione interna delle parti

di spazio da arredare per ottenerne delle “stanze” funzionalmente differenziate – le cose vanno altrimenti. Nessuno di essi, infatti, si sottrae alle operazioni di “messa in forma” e “trasformazione” alle quali Greimas fa allusione.

3. *Le forme*

Come tutti sanno, i mobili bastano in genere a indicare le funzioni primarie di ogni tipo di stanza, o di ogni parte di una stessa stanza d'uso polivalente: si va dalla *scrivania da studio* che indica, appunto, lo “studio” sino al *letto* della “camera da letto”, passando per la *credenza* della “sala da pranzo”... Col tempo, queste funzioni si sono cristallizzate e hanno finito per costituire delle vere e proprie tipologie di spazi domestici, del resto strettamente legate alla diversificazione socioculturale degli ambienti in cui sono sviluppate (la casa borghese, la grande dimora nobiliare ecc.). I sociologi e gli storici hanno svolto molte ricerche di carattere generale su questo tipo di rapporti tra forme di arredamento di interni e status sociale, soffermandosi inoltre su aspetti più particolari – come ad esempio i rapporti fra la comparsa di preoccupazioni d'ordine propriamente estetico, da un lato, e dall'altro l'emergere di atteggiamenti di ostentazione e di un gusto più orientato al lusso presso alcune classi sociali (cfr. Elias 1969 e Veblen 1933). La ripartizione degli spazi all'interno dei diversi tipi di ambiente abitativo e i modi in cui vengono arredati appaiono così al tempo stesso determinati da fattori socioeconomici e rispondenti tanto a scelte estetiche quanto a necessità definite in termini funzionali.

Senza voler contestare la pertinenza di questo tipo di analisi, in questa sede possiamo tuttavia portare in primo piano una dimensione supplementare che contribuisce alla produzione del senso. A differenza dei condizionamenti economici o culturali (come pure di altre variabili contestuali), questa dimensione non giunge dall'“esterno” ma nasce dall'“interno” dello spazio-oggetto e degli oggetti che contiene. È dunque possibile dar conto di una produzione di senso autonoma, dipendente dagli oggetti in quanto insieme organizzato di forme, colori e materiali, e di conseguenza indipendente dal diverso posizionamento o status socioeconomico dei soggetti che entrano in rapporto con tali og-

getti. Quando si tratta di prendere una decisione netta fra differenti modalità di arredamento possibili, ciascuno di noi è obbligato a tener conto di alcune limitazioni oggettive, economiche o funzionali; nell'ambito di questi limiti tuttavia – per quanto rigidi – vi sarà sempre e comunque un margine più o meno importante di scelta riguardo alla scelta di una linea stilistica d'insieme – classica, moderna, rustica, *kitsch* o d'altro tipo. Ognuno di questi stili può essere applicato in modo omogeneo allo spazio da arredare nel suo insieme; ma colui che arreda può anche decidere di creare contrasti o mescolanze di stili, introducendo oggetti che producono stonature nel passaggio da un contesto a un altro. In ogni caso, quale che sia la scelta effettivamente realizzata, anche stavolta è l'oggetto stesso che alla fine impone la propria legge. Introdurre un elemento qualunque proveniente dall'esterno, infatti, è un gesto mai privo di conseguenze su quanto accade all'interno di un dato spazio, e questo non solo in rapporto agli *altri oggetti* che vi si trovano integrati ma persino rispetto a oggetti non ancora presenti – nella misura in cui “accettare” o meno l'ingresso di questi ultimi dipenderà sempre da quelli già collocati nell'ambiente, accanto ai quali i nuovi arrivati potranno (o non potranno) essere accolti.

In effetti qualunque oggetto, se non altro per la sua forma, ridisegna in qualche modo lo spazio in cui si situa: in altre parole gli “dà forma” e lo “trasforma”, cambiandone i significati che gli appartengono in proprio e sono espressi in particolare sotto forma di scelte e valorizzazioni estetiche. Immaginiamo che in una sala da pranzo un tavolo rotondo venga sostituito da uno rettangolare. Lo spazio circostante – vale a dire l'intera stanza –, che sino ad allora non possedeva un orientamento o polarità specifiche, perderà questo suo carattere di omogeneità: il lato più lungo del tavolo imporrà un orientamento, svolgendo un ruolo di vettore non solo in rapporto ai soggetti che vi prenderanno posto ma anche in relazione agli altri mobili presenti nello stesso spazio. E non è tutto: in relazione a questo stesso tavolo, anche il numero e la disposizione delle sedie cesseranno di essere elementi indifferenti dal punto di vista della significazione. Ciascuno dei due capitavola ha posto per una sola sedia; ma supponiamo che queste due sedie manchino, e che tutti i posti a sedere siano disposti soltanto lungo i lati più lunghi: ecco che questo nuovo cambiamento influenzerà in modo ancora diverso l'orien-

tamento generale della stanza, annullando il predominio delle estremità dell'asse longitudinale a beneficio della relazione di simmetria fra i due lati lunghi che ora è chiaramente sottolineata.

La forma di un mobile o di un oggetto qualsiasi, inoltre, non è mai separabile dalla sua dimensione. Tuttavia la funzione di questo nuovo aspetto, nel confronto con tutti gli altri oggetti, non è solo quella di imporre una specie di delimitazione oggettiva: esso infatti contribuisce al tempo stesso a instaurare veri e propri rapporti di forza interrogativi, ovviamente espressi in funzione della dimensione dello spazio complessivo in cui si collocano mobili e oggetti considerati. Immaginiamo un *open space*, che sia possibile sistemare e risistemare senza limiti: mettervi al centro un tavolo rotondo di grandi dimensioni significherà non soltanto (in modo alquanto banale) indicare dove si trova il luogo più importante della casa ma anche, proprio in virtù della sua dimensione, farne una sorta di metro di paragone per tutti gli altri oggetti disposti attorno ad esso.

Eppure non v'è dubbio che fra gli "oggetti" non sono solo quelli che chiamiamo "mobili" ad essere in grado di interagire fra di loro: anche il cosiddetto "immobile", infatti, – che funge al tempo stesso da oggetto e da cornice contestuale di natura spaziale preliminarmente semantizzata – possiede il proprio stile. Quest'ultimo a sua volta interagisce col mobilio degli appartamenti che vi si trovano: così un palazzo d'epoca prescrive per così dire in anticipo un determinato stile di arredamento – un certo standing, come si suol dire. Attribuire a un mobile o a un immobile un determinato stile significa pertanto postulare l'esistenza di una specie di matrice implicita e stabile da cui dipendono a un tempo le forme, i colori e i materiali che lo compongono. Torniamo di nuovo al nostro esempio del tavolo. Immaginiamo stavolta un tavolo d'epoca (poco importa che sia autentico o una semplice copia) in stile "fratino": lungo e rastremato ai bordi, di legno scuro e grezzo, spoglio e tozzo: una matrice stilistica di questo tipo non potrà evidentemente non avere un gran peso sulle ulteriori scelte di arredamento. Se ora accanto a un tavolo come questo decidiamo di collocare una sedia fatta di un materiale tecnologico (come ad esempio plastica o resina sintetica), e realizzata ubbidendo a uno stile di design attuale (ad esempio una combinazione di sfere e parallelepipedi in cui dominano colori saturi e artificiali), non c'è al-

cun dubbio che i due oggetti, posti a confronto, daranno immediatamente vita a una “reazione” che farà scattare tutta una serie di categorie semantiche e opposizioni assiologiche potenziali – riconducibili alle matrici-tipo tradizionale *versus* moderno, prodotto artigianale *versus* prodotto industriale e così via.

Un mobile è dunque in grado di attivare meccanismi semiotici che modificano la significazione dello spazio e quindi possono esercitare il proprio influsso anche sui soggetti che percorrono quello spazio. Ecco ad esempio le parole con cui Robert Musil descrive una stanza ne *L'uomo senza qualità*:

Tra le finestre pendevano gli alti rettangoli degli specchi racchiusi in lisce cornici dorate, e le sedie rigide e sobrie erano allineate contro le pareti, così che il pavimento vuoto sembrava aver sommerso la stanza con la brunita forbitezza dei suoi riquadri, riempiendo un bacino poco profondo in cui si poneva il piede con titubanza (Musil 1930-43, p. 810).

In uno spazio nel quale gli oggetti – specchi e sedie – hanno perduto la loro importanza, sia perché sono stati allontanati dal centro sia perché la loro forma non riesce a imporsi se posta a confronto con la forza dei motivi geometrici dell'impiantito, Agathe, sorella del protagonista principale, inserisce un nuovo oggetto:

Aveva fatto portare un'ottomana, e vi aveva steso davanti un tappeto i cui antichi disegni rossi e blu insieme con gli arabeschi orientali del divano, assurdamente ripetuti all'infinito, erano una sfida smaccata al grigio tenue, alla linearità ragionevole e discreta che regnava nella sala per volere degli antenati (Musil 1930-43, p. 810).

L'introduzione di quel tappeto, il cui stile è in stridente contrasto rispetto all'arredamento estremamente omogeneo che con il suo rigore geometrico predomina nel resto della stanza, sovverte lo spazio dando vita a un regime di tensione che Musil interpreta, dal punto di vista passionale, come una “sfida”. Naturalmente la sfida, vista come una trasgressione rispetto al “volere degli antenati”, dev'esser lanciata da un soggetto determinato – nel caso specifico Agathe; al tempo stesso però essa si realizza attraverso la mediazione di attori che possono addirittura esser considerati veri e propri *soggetti*

di secondo livello: i mobili, i quali entrano in rapporto con il pavimento e più in generale con l'insieme degli altri oggetti presenti nello spazio circostante.

Qualsiasi oggetto può dunque assumere, in funzione della sua disposizione nello spazio e delle sue componenti specifiche (forma geometrica, dimensioni, motivi decorativi, materie, ecc.), un vero e proprio ruolo di soggetto; di conseguenza può esser descritto come un attante facente parte di programmi narrativi governati da relazioni polemiche o contrattuali che implicano la presenza di altri soggetti/attanti, ma anche, all'occorrenza, come il simulacro passionale di un soggetto enunciatore presupposto.

4. *I materiali*

I mobili instaurano dei rapporti interrogativi non solo grazie alle forme, ai colori, alle funzioni loro proprie ma anche attraverso i materiali da cui sono costituiti. Ogni tipo di materiale rappresenta in effetti di per sé una forma semiotica: a seconda delle qualità semiotiche che lo caratterizzano, infatti (colore, testura, permeabilità alla luce, durezza, levigatezza, calore), ciascun materiale entra in rapporto cogli altri materiali copresenti nello spazio e negli oggetti circostanti; ma quel che più importa, tutti assieme essi entrano in contatto sensoriale coi corpi dei soggetti che abitano o abiteranno lo spazio preso in esame. Considerare i materiali come elementi pertinenti in relazione all'atto con cui si coglie la significazione ci induce a sottoporre all'analisi semiotica qualità come trasparenza e opacità, levigatezza e rugosità, o ancora sensazioni tattili indotte dal contatto con i tessuti (caldo come il velluto, freddo come la seta o altre materie sintetiche). Perciò ciascun materiale, quando lo si metta in rapporto con altri oggetti e altri materiali, è in grado di dar vita a sinergie di significati (ad esempio effetti di solidità o leggerezza) in virtù delle qualità sensibili di volta in volta manifestate; ma ovviamente esistono anche strutture semiotiche cristallizzatesi col tempo nella cultura e nella storia che hanno assunto la forma di vere connotazioni: e sono proprio queste ultime a determinare alcune regolarità che caratterizzano il modo in cui molti materiali ci appaiono.

Immaginiamo ad esempio, in una cucina, dei grandi e lisci piani d'acciaio che riflettono la luce di lampade al neon: questo arredamento attiverà isotopie dominate da un sentimento di pulizia assoluta e di freddezza, totalmente opposto all'isotopia classica che vede la cucina come luogo accogliente, pieno di calore, colorato. Quanto al design attuale, esso ci appare particolarmente interessante proprio perché è caratterizzato dallo sforzo di utilizzare in modo inedito materiali tradizionali al fine di far emergere la ricchezza di significati intrinseca a questi ultimi – a prescindere cioè dalle forme assunte dagli oggetti che di quei materiali sono composti. In seguito alla vicinanza con altri oggetti, così, il tavolo del nostro esempio – che stavolta potremo immaginare in cristallo e poggiato su gambe di alluminio – verrà investito di un insieme di valori legati all'universo della trasparenza, della leggerezza, della pulizia, della linearità; proprio per questo sarà assolutamente necessario accostare ad esso delle sedie che si accordino sia con la sua specifica materialità che coi valori ad essa associati: se scegliessimo delle sedie tappezzate di velluto, ad esempio, rischieremmo senza alcun dubbio di produrre una specie di collisione tattile e sensoriale con la modernità di un tavolo del genere descritto...

Questo esempio ci consente di cogliere l'importanza di un'ultima componente dell'arredamento: la luce. In modo non troppo dissimile dallo spazio, infatti, anche la luce ci appare simultaneamente nel ruolo di elemento dato in partenza – una determinata quantità di luce solare che può entrare attraverso le finestre – e come esito di scelte d'arredamento formulate a diversi livelli – aspetto, peraltro, che diviene sempre più importante proprio nell'ambito del design contemporaneo. Localizzazione, numero e intensità delle fonti luminose, tipo di luce e forme assunte dai punti luce considerati in se stessi: oggi la luce diventa letteralmente una materia fra le altre, grazie alle fibre ottiche, al neon e alle lampade alogene. Oggetto fra gli oggetti – ma anche materia fra le materie –, la luce interagisce con le qualità sensibili dei materiali: con la loro capacità di riflettere o assorbire i suoi raggi, con la trasparenza o l'opacità degli oggetti che investe, col grado di saturazione dei loro colori. Non è difficile rendersi conto di come la luce sia un altro elemento essenziale nel processo di negoziazione semiotica che in queste pagine ci siamo limitati a evocare per brevi accenni.