

Sul divano. Forme dello stare insieme

Elisa Sanzeri

Abstract. This essay offers a socio-semiotic analysis of the sofa's transformations over time, aiming to identify the various forms of sociality it suggests and prefigures. The sofa is first examined in relation to domestic space and the transformations that take place within it. Given the key role of vision in shaping intersubjective spatiality, the arrangement of gazes generated by the sofa's placement within the domestic setting is reconstructed. This analysis enables the identification of various formal structures of intersubjective spatiality and different configurations of the sofa. The next phase of the analysis considers the sofa as a space that contains bodies in relation to each other. It highlights how the sofa, depending on certain transformations in its shape, anticipates different ways of sitting and, consequently, different modes of relating to others. By analyzing the sensible qualities of the object, the various functions of the sofa are revealed, along with the different images of the body – both individual and relational – that it implies.

1. Di-vani

Ci sono alcune parole che danno adito a etimologie bizzarre, non attendibili scientificamente eppure capaci di rivelare una loro curiosa giustezza. È il caso della parola *divano* che potrebbe benissimo fondarsi su due segmenti: *di-* dal greco *di-* ossia “due”, “doppio”; e *-vano* dal latino *vanus* ovvero “vuoto” ma anche “spazio”. *Divano* così porterebbe inscritto in un tale etimo patafisico quella duplicazione dei posti a sedere che, in fin dei conti, fa del mobile a cui si riferisce quel che è, ovvero un sedile per più persone. Infatti, anche solo intuitivamente, il divano non è altro che un multiplo della singola e solitaria poltrona, in cui di contro è previsto un unico spazio per un solo corpo. Vocabolari e dizionari però ci informano che *divano* ha un'origine etimologica molto più complessa di quella, sbagliata ma in buona fede, che abbiamo scherzosamente abbozzato. Se “l'etimologia – come sostiene Fabbri (2011, p. 11) – è una figura retorica con cui tentiamo di inscrivere, nella morfologia delle parole, il senso che circola negli insiemi discorsivi”, vale la pena forse provare a osservare un po' più da vicino quella ricostruita dagli etimologi di professione¹.

Il punto di partenza sarebbe costituito dal persiano *divan*, derivato da *debir*, ovvero “scrittore”. *Divan*, infatti, indica un libricino di poesie e nelle letterature orientali, in particolare del mondo arabo, sta a significare oggi una raccolta delle opere di un certo autore (accezione consacrata in italiano e in molte altre lingue europee dalla raccolta di poesie di Goethe, il *Divano Occidentale-orientale*). Il termine poi sarebbe passato all'arabo *dīwān* con il significato di registro della dogana (ancora, dunque, un fascicolo) e, per sinecdoche, di ufficio preposto a questa funzione. Dalla collezione di fogli e di atti e fatti registrati si sarebbe poi passati, tramite il turco *divan*, alla raccolta di persone, quelle del Consiglio di Stato Ottomano. È il Divano di Istanbul, l'organo esecutivo dell'antica Costantinopoli composto dai responsabili delle diverse amministrazioni riuniti insieme intorno al Sultano, non più nell'ufficio della dogana ma nella Sala del Consiglio (anch'essa appellata allo stesso modo) dove giornalmente si tiene la seduta. All'interno di questa stanza i componenti del Consiglio discutono e stabiliscono le sorti dell'Impero seduti su ampi e lunghi sedili ricoperti da cuscini e capaci di accogliere più corpi insieme. Quando poi questi mobili cominciano a essere adottati anche nelle dimore signorili europee di fine Seicento, assumendo la silhouette di una poltrona

¹ Per la ricostruzione che segue si sono consultati il De Mauro-Mancini (2000), il Treccani online e il Devoto-Oli (2023).

allungata e, insieme, di una cassapanca resa più comoda dalle imbottiture, ecco che *divano* inizia a fare la sua timida comparsa nel lessico italiano, affiancato da termini come *ottomana*, *canapé* o *sofà* già in uso. Così, dalle poesie al registro dalla dogana, dal consiglio di Stato e ai sedili su cui si svolgeva, il termine si è evoluto nel tempo attraverso lingue diverse sino a indicare il mobile che oggi campeggia nelle nostre abitazioni, facendosi storicamente crocicchio di significati solo in superficie differenti e aventi in comune, a livello più profondo, l'idea di una pluralità tenuta insieme, di collezione, condivisione e, in fin dei conti, di socialità². D'altra parte, che cos'è il divano se non il nostro spazio di socialità? Nelle pagine che seguono, assumendo una prospettiva d'analisi sociosemiotica, cercheremo di mettere a fuoco come il divano, nelle sue grandi trasformazioni, sia stato in grado di costruirsi come uno dei luoghi principali di socialità domestica. Nella convinzione che, se opportunamente interrogati, oggetti all'apparenza banali e ovvi come i sofà³ possano dirci del modo in cui gestiamo le nostre relazioni intersoggettive, l'obiettivo sarà quello di individuare quali forme dello stare insieme essi siano stati capaci di costruire e prefigurare, a partire dalla loro conformazione oggettuale e collocazione nel sistema-casa.

Nella sua breve storia il divano si è trovato a interfacciarsi tanto con gli spazi che lo contengono, quanto con i corpi che contiene, venendo da questi modificato e modificandoli a sua volta. Analizzeremo innanzitutto il modo in cui esso si relaziona allo spazio domestico e agli oggetti che lo popolano. A partire dalla proiezione di osservatori presupposti che occupano il sofà, ricostruiremo l'assetto di sguardi generato dal dispiegamento del divano entro le mura domestiche, individuando differenti forme di organizzazione dello spazio intersoggettivo. Evidenzieremo i diversi significati e valori che il mobile acquisisce nel corso del tempo in virtù delle modificazioni diacroniche che hanno interessato la casa. Successivamente ci soffermeremo sulla relazione che intercorre tra il sofà e i corpi che accoglie. Osserveremo come il divano, sulla base di alcune significative trasformazioni nella sua configurazione oggettuale, abbia costruito certi modi di stare seduti e, di conseguenza, prefigurato certe maniere di relazionarci gli uni agli altri. In tal modo, partendo dalle qualità sensibili dell'oggetto, metteremo in luce le diverse funzioni svolte dal sofà e le differenti immagini del corpo, singolo e in relazione, presupposte.

Faremo tutto ciò sulla base di quanto è emerso dall'osservazione di alcuni manuali e libri sull'evoluzione storica dell'arredamento, del design e dell'architettura di interni e di cataloghi di case produttrici di divani⁴ che si sono costituiti per noi come base per la testualizzazione delle forme di relazione intersoggettiva che sul sofà e attraverso di esso consumiamo e abbiamo consumato nel tempo. In particolare, a partire dalle diverse occorrenze di divani e delle loro possibili collocazioni entro le mura domestiche, si è trattato di rilevare alcuni tratti comuni e differenziali, diacronicamente significativi, tali da permettere di individuare degli orientamenti prevalenti tanto per quel che concerne il dispiegamento del mobile e il suo posizionamento negli ambienti di casa, tanto per ciò che riguarda la sua organizzazione oggettuale. È stato così possibile rintracciare dei modelli dal valore operativo che potessero conferire maggiore intelligibilità alle dinamiche di senso implicate e considerate rilevanti alla luce della domanda di ricerca. L'analisi che segue è da considerarsi come l'esito di un preliminare lavoro di pertinentizzazione e costruzione del corpus alla maniera semiotica, secondo il criterio della saturazione del modello.

2. Socialità in casa

All'interno delle mura domestiche il sofà trova storicamente ubicazione in alcuni specifici ambienti della casa come saloni, salotti e soggiorni, oggi detti *living*. Si tratta di norma di locali destinati alla socializzazione, tendenzialmente *pubblici*. Se infatti l'abitazione rappresenta nell'immaginario comune il privato per eccellenza, contrapposto allo spazio pubblico cittadino, sappiamo che, in ottica semiotica, il *pubblico* e il *privato*,

² Cfr. anche Scarlatti (1912) per una ricostruzione etimologica commentata con aneddoti storici e di costume.

³ Nonostante i termini *sofà* e *divano* abbiano avuto vicissitudini etimologiche diverse e indicato oggetti tra loro diversi (cfr. Scarlatti 1912), in questa sede si adopereranno come sinonimi per agevolare la lettura.

⁴ In particolare, si è fatto riferimento ai due manuali *Storia dell'arredamento* di De Fusco (2004) e *Abitare nei secoli* di Montenegro (1996), al volume *Divani* di Toromanoff (2018), che raccoglie oltre trecento modelli di sofà, e ai cataloghi online di Divani&Divani, Chateau d'Ax, Poltrone&Sofà, Ikea, Frigerio, Livom e di mobilifici di design quali Roche Bobois, Cassina, Living Divani e Edra.

così come il *proprio* e l'*altrui* o l'*interno* e l'*esterno* (Lotman, Uspenskij 1975), non sono attribuiti con un valore ontologico, stabiliti, per così dire, a priori e una volta e per tutte. Si tratta piuttosto di valori semantici che si definiscono reciprocamente e che possono dipendere anche dal punto di vista che si adotta rispetto a un fenomeno (Giannitrapani 2013). Così, ad esempio, Floch (1985) analizzando la Casa Braunschweig di Baines ha potuto riconoscere l'opposizione *pubblico* vs *privato* come pertinente e riscontrare nell'organizzazione generale dello spazio – che parte dal viale esterno fino all'interno della residenza e include le diverse zone che la compongono – un'articolazione della categoria a più livelli tale da definire l'abitazione in questione come una “casa nella casa”. A esser ribadita è la nota lezione strutturalista secondo cui le relazioni sono primarie mentre gli elementi secondari: sono le prime a definire il senso dei secondi e, di conseguenza, dell'intera casa colta come un sistema. Ma c'è dell'altro. Il caso analizzato da Floch ricorda l'idea lotmaniana di testo nel testo (Lotman 1985, 1987), di quell'omeomorfismo, paradossale per definizione, che costituisce il funzionamento stesso della semiosfera e con essa di quanto la anima e attraversa (Marrone 2024). Lasciando l'esterno cittadino e spostandosi nell'interno domestico, ecco che entro la casa si ritrova quella categoria (*pubblico* vs *privato*) che a livello superiore articola il senso di due entità diverse e che adesso struttura e definisce i rapporti tra le parti che compongono l'abitazione.

Nella cultura occidentale, sulla scorta degli schemi razional-funzionalisti imposti a partire dall'appartamento borghese (Vitta 2008), gli ambienti di casa sono diventati canonici, come canonico è diventato il loro arredamento. Ingresso, salotto, soggiorno, sala da pranzo, cucina, camera da letto, bagno etc. si sono affermati come spazi convenzionali della domesticità, ciascuno adibito a funzioni che col tempo si sono stabilmente definite. All'irrigidimento delle funzioni pare accompagnarsi anche una cristallizzazione nell'attribuzione di valore. Alla luce dell'asse semantico della socialità che sussume i termini *pubblico* e *privato*, si è imposta a grandi linee una distinzione tra spazi *privati* – come la camera da letto, il bagno e la cucina – e spazi *pubblici* – come i saloni e i salotti –, e tra spazi *non-pubblici* – come la sala da pranzo e il soggiorno – e spazi *non-privati* – come il bagno di rappresentanza (Mangano 2019). Tale distinzione poggia in generale sulle modalità di accesso ai vari ambienti, più o meno impresse nelle materialità dei luoghi (Hammad 1989) e che possono coinvolgere non solo il corpo inteso in senso strettamente fisico (quello che fisicamente entra in ed esce da uno spazio) ma anche specifici ordini sensoriali. Ad esempio, la vista, come ha mostrato Landowski (1989), può assumere un ruolo cruciale nella definizione dei confini tra sfera privata e sfera pubblica. Considerando i vari ambienti di casa come un soggetto osservato, si può immaginare un'articolazione dello spazio domestico analoga a quella proposta dal semiologo rispetto ai modi di presentazione di sé, sviluppata sulla scorta della metafora teatrale cara ai sociologi (cfr. Goffman 1959) e più volte impiegata negli studi sull'abitazione. Si distinguerebbero così spazi pubblici della rappresentazione propriamente detta (*voler esser visto*) e spazi privati del dietro le quinte (*voler non esser visto*), spazi del tipo camerino in cui si pubblicizza il privato (*non voler non esser visto*) e spazi in cui si esercita una privatizzazione del pubblico come nelle prove teatrali (*non voler essere visto*).

Si tratta solo di uno dei possibili modi di concepire il *pubblico* e il *privato* e un lavoro del genere potrebbe esser esteso anche ad altri sensi come l'udito e, perché no, l'olfatto, che rendono conto di una estensione sensoriale dello spazio (Greimas 1976; Marrone 2001) e al contempo di una spazialità percepita sempre da un corpo inteso come un sensorio comune (Merleau-Ponty 1945). Ma al di là delle soglie materiali e sensoriali che possono contribuire alla discretizzazione dello spazio e all'attribuzione dei valori di *pubblico* e *privato*, quel che più ci preme rimarcare è che tali valori presuppongono una negoziazione di rapporti tra soggetti, regole contrattuali di solito implicite e attanti in relazione dotati o meno di precise competenze. Hammad (1989), a questo proposito, lavorando sulle strategie di privatizzazione dello spazio, ha messo in luce come queste siano in genere riconducibili alla modalità del *poter-fare* (*poter accedere, passare, vedere* etc.) la quale può essere acquisita anche temporaneamente. La casa, così, si apre agli altri a partire da un *dono* di natura modale, un *potere* appunto, che consente anche solo per un istante, anche solo per alcune delle sue parti, di accedervi.

Quanto detto permette di sottolineare non solo come il *privato* e il *pubblico* si diano come *effetti di senso*, esiti di una serie di meccanismi e processi di produzione del senso, ma anche che, in quanto tali, essi non possano istituirsi stabilmente, associarsi in maniera definitiva a un certo spazio. Del resto, ogni luogo è soggetto a continui sommovimenti di significato, a trasformazioni che volgendosi sul piano dell'espressione producono corrispettive variazioni su quello del contenuto. In questo senso, è chiaro che nel momento in cui la casa muta nella sua organizzazione spaziale, con essa cambia anche il nostro modo di viverla e di pensarla, di attribuire

valore a quelle parti che la compongono e la ritagliano. Così, quando la contrazione degli appartamenti si fa regola e l'accorpamento degli ambienti moda, a essere ridefiniti non sono solo gli spazi fisici ma il senso di cui questi spazi sono investiti. Se la cucina, integrata alla sala da pranzo, si apre al soggiorno, già fuso con il salotto, la trasformazione all'opera riguarda tanto il piano dell'espressione quanto quello del contenuto, segnalando dunque un cambiamento nell'attribuzione di valore dei diversi luoghi dell'abitabilità coinvolti (Mangano 2019) e, forse, più in generale del valore stesso di questi valori, della loro *valenza* (cfr. Fabbri 1991). Ma a variare, è evidente, sono pure gli oggetti che popolano gli ambienti, anche solo nel modo in cui essi si dispongono nello spazio riarrangiato e che contribuiscono a riarrangiare. D'altronde, per dirla con Perce (1974), gli ambienti di casa prima del loro arredamento sono poco più che dei cubi. Come osservano Grignaffini e Landowski (2002) riprendendo Greimas (1976), laddove l'ambiente spoglio è ancora pura *estensione* e, pur potendovi riconoscere alcuni potenziali orientamenti dettati da diversi fattori (dimensione, forma, distribuzione etc.), non possiede ancora un preciso contenuto semantico, l'ambiente arredato è invece un vero e proprio *spazio* dotato di *forma*. Ciò vuol dire che sono gli oggetti a significare la "funzione" di una stanza, a contribuire alla messa in forma una spazialità, perlomeno da questo punto di vista, priva di significazione precipua, valorizzando e qualificando gli ambienti sulla base di modalità specifiche da loro dipendenti e che i soggetti accolgono come istruzioni per l'uso. Essi, in altre parole, sono in grado di trasformare lo spazio mettendo in moto procedure di significazione che ne modificano il senso e dando luogo a nuove forme di spazialità. Così, se è l'arredamento, almeno in linea di principio, a definire la casa, capace com'è di "attivare meccanismi semiotici che modificano la significazione dello spazio" (Grignaffini, Landowski 2002, p. 68), c'è da chiedersi, dall'altro lato, cosa succede a questi arredi che si trovano a occupare posti nuovi, a spostarsi sulla scorta dei cambiamenti che si registrano entro le mura domestiche e a condividere lo spazio così ottenuto, o mantenuto, con altri oggetti con cui entrano in dialogo. Domandarsi, in altri termini, se e come il senso del nostro divano cambia in relazione alle trasformazioni che gli ambienti di casa subiscono; o meglio secondo quali logiche il sofà, dando forma e trasformando lo spazio intorno a sé, dà luogo nel corso del tempo a forme dello stare insieme differenti.

3. Sale, salotti e soggiorni

Dunque, mobili, elettrodomestici, accessori, suppellettili e così via sono tutti chiamati in causa nella definizione degli spazi. Ma è chiaro, come abbiamo detto, che spazi e oggetti si relazionano vicendevolmente e assumono valore in rapporto gli uni agli altri. Così, se da una parte è il divano a costruire il senso degli spazi in cui si colloca, caratterizzandoli come luoghi di socialità, dall'altra parte il suo senso dipende necessariamente dallo spazio (e con esso, da tutto il sistema di oggetti che lo costituiscono) che circondandolo contribuisce a conferirgli valore. Diventa allora più che mai lecito, al fine di mettere in luce le forme di relazione intersoggettiva che il sofà realizza, osservare quel particolare rapporto che si crea tra il divano, inteso come spazio di socialità domestica, e la casa, luogo, come ricorda Hammad (1991), destinato innanzitutto alla regolazione dell'interazione sociale. Dalla nostra prospettiva, sono tre i punti di rilievo storici che permettono di evidenziare differenti configurazioni dello spazio-divano e diverse forme di organizzazione della spazialità intersoggettiva a esse correlate: il passaggio dai saloni al salotto, quello dal salotto al living e infine quello dal living all'open space⁵.

⁵ È inteso che si tratta qui di identificare alcune tendenze generali nell'organizzazione dei modi di stare insieme, delle dominanti di cui si devono ammettere variazioni ed eccezioni. D'altra parte, la stessa presenza del sofà in questi spazi non è scontata (possono darsi saloni, salotti, living e open space in cui è assente) ed è facile immaginare che in alcuni casi il suo impatto sulle forme di socialità possa essere secondario. Ad esempio, lo stesso ruolo strutturante che gli riconosciamo potrebbe essere conteso con altri dispositivi nell'economia dell'intero ambiente in cui si colloca. Basti pensare a quei casi in cui nella stessa stanza insieme al sofà trova posto la tavola da pranzo, altro luogo di socialità domestica. Ma in generale ciascuno degli spazi di casa destinati all'interazione sociale prevede un gran numero di elementi che concorrono a costruire un'articolazione di tipo spaziale della socialità assai complessa. Ciononostante, quel che qui ci interessa non è tanto individuare la forma di socialità inscritta negli spazi di socialità di casa *tout court* ma quella costruita dal divano nella sua relazione con questi, alla luce delle modificazioni diacroniche che hanno interessato la casa.

In principio sono i saloni. Sono questi gli ambienti della casa a dare i natali al divano alla fine del XVII secolo (De Fusco 2004). Si tratta di spazi di rappresentanza⁶ destinati ai ricevimenti e ai balli, fondamentali momenti di aggregazione sociale e occasioni mondane per i nobili e, successivamente, per la nascente borghesia per esibire il proprio prestigio e status. Tali ambienti sono estremamente ampi e l'arredamento è di norma tutto disposto lungo le pareti di modo da lasciare libera l'area centrale in cui ci si dedica alla danza (Montenegro 1996), vero e proprio rituale sociale attraverso cui mettersi in mostra e offrire una propria immagine di sé⁷. I numerosi sofà che compongono l'arredamento dei saloni sono quindi allineati, come gli altri mobili e accessori (consolle, cassettoni, specchi, sedie etc.), lungo il perimetro della grande stanza (Rybczynski 1986), pronti a essere occupati durante le feste da un gran numero di invitati, attenti a rispettare l'etichetta e i rituali in uso in società. D'altra parte, questi spazi sono di norma ben illuminati da candelieri e lampadari (Montenegro 1996; De Fusco 2004), in modo da mettere in risalto le abilità dei ballerini e soprattutto non lasciare alcun angolo in penombra che favorisca comportamenti disdicevoli.

La disposizione dei divanetti diventa essenziale quindi nella costruzione delle modalità dello stare insieme che si realizzano all'interno dei saloni e della conseguente configurazione semantica del sofà. Posti l'uno di fianco all'altro, essi marcano il perimetro della stanza incorniciando la zona centrale. In altre parole, fungono da vera e propria *cornice* (Stoichita 1993) permettendo di distinguere uno spazio della rappresentazione, interno e da guardare, e uno spazio della visione, esterno e a partire dal quale osservare. La zona centrale libera può emergere così come spazio topico di socializzazione e messa in scena mentre i margini della stanza, compresi i divanetti, spazi periferici e luoghi eterotopici della sanzione. Tuttavia, questa cornice è un'area animata e fa parte essa stessa dell'immagine che viene presentata al suo interno. È, per dirla con il Gruppo μ (1992), un *bordo*, spazio ambiguo insieme incluso ed escluso da ciò che incornicia. Proviamo a spiegarci meglio soffermandoci sul modo in cui si gestisce lo sguardo dentro questi ambienti, a partire non solo dal posizionamento dei divanetti ma anche dalla proiezione di osservatori e informatori presupposti che occupano i sofà. Essi a ben vedere sembrano scambiarsi le parti di modo che chi osserva sia al contempo osservato e viceversa. L'assetto dei divanetti, infatti, costruisce una *frontalità bidirezionale* tra chi vi è accomodato. Parliamo di *frontalità* perché, essendo posti i mobili di nostro interesse su tutti i lati della stanza, i soggetti si trovano disposti lungo linee rette, gli uni di fronte agli altri. Parliamo invece di *bidirezionalità* perché tale *frontalità* permette l'attivazione di meccanismi di visione mai a senso unico. È questa la forma di socialità che si realizza all'interno dei saloni mediante i divani e che si basa sulla messa in moto tra i soggetti giochi ottici e dinamiche di visione reciproca fondati sul *vedere* e l'*esser visti* (cfr. Landowski 1989). Non solo, infatti, sul divano si sta seduti a osservare lo spettacolo che si svolge al centro della sala, il ballo, ma si sta seduti anche per guardare l'altro accomodato sul sofà opposto e per farsi da questo guardare.

Vale la pena però soffermarsi su alcuni specifici modelli di sofà che arredano gli ambienti sette-ottocenteschi. Essi, per loro stessa conformazione, si prestano ad assumere certe collocazioni, capaci di confermare, doppiare o mettere in discussione l'organizzazione della spazialità intersoggettiva che abbiamo ricostruito. Il riferimento va in primo luogo ad alcune tipologie, molto in voga nel periodo, frutto della combinazione di due o più poltrone: i *confident*, costituiti da due sedute unite da un'unica spalliera con andamento a S dove i soggetti, posti gli uni di fianco agli altri, sono rivolti in direzioni opposte; gli *indiscret*, che aggiungono al *confident* un terzo posto a sedere; i *vis-à-vis* in cui due sedili sono posti l'uno di fronte all'altro; i *dos-à-dos* divani in cui ci si rivolge le spalle (De Fusco 2004). Tutti sofà che

⁶ Va notato che in questo periodo i saloni si trovano solo in ville, palazzi e dimore reali e aristocratiche, pensate tra l'altro per la vita di società (Vitta 2008), e non nelle abitazioni delle altre classi sociali. In queste ultime, non solo non sono previsti spazi così ma, più in generale, è raro trovare un qualunque tipo di separazione tra ambienti. Le case dei più – almeno fino allo sviluppo di città e moduli abitativi alla fine del XIX secolo – sono di solito composte da un'unica grande stanza entro la quale si espletano tutte le funzioni dell'abitare (Rybczynski 1986). Il divano, dunque, quando arriva in Occidente dal lontano Oriente, è pensato esclusivamente come un mobile di lusso. Solo col tempo, come tipico di tanti altri pezzi d'arredamento, si democratizza entrando a far parte, a partire dal XX secolo, del mobilio delle case più comuni (cfr. Scarlatti 1912).

⁷ Sul ballo aristocratico come rito collettivo che coinvolge la nobiltà e forma essenziale di socialità si veda ad esempio Lotman (2017) che dedica al tema la settima lezione del primo ciclo di conversazioni sulla cultura russa (pp. 100-110). Ma la letteratura è ricca di sequenze di ballo diventate celebri che offrono uno spaccato dei costumi del tempo, da *Pride and Prejudice* di Austen (1813) a *Le rouge et le noir* di Stendhal (1830), da *Madame Bovary* di Flaubert (1856) a *Guerra e pace* di Tolstoj (1865) fino a *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa (1958).

mantengono una posizione defilata all'interno del salone pur non disponendosi *stricto sensu* lungo le pareti della sala ma occupando la zona periferica interna alla cornice. A questi bisogna aggiungere i cosiddetti *borne* (letteralmente "pietra di confine"), conosciuti anche come divani da centro⁸. Si tratta di grandi sofà circolari e dotati di una spalliera centrale di forma cilindrica con funzione di fioriera o mensola, di norma collocati o alle due estremità della stanza o al centro del salone (ivi).

Ora, è chiaro che la presenza di questi sofà, con proprie organizzazioni topologiche interne e disposizioni entro lo spazio del salone, complessificano l'articolazione della socialità all'interno dell'ambiente. Nel loro insieme questi divani riorganizzano lo spazio del salone dando luogo a una proliferazione di centri di socialità (preludio dell'organizzazione spaziale che a breve vedremo all'opera nel salotto). Inoltre, ciascun sofà, come è evidente, sviluppa una specifica spazialità intersoggettiva che sottoarticola quella generale. Salvo i *vis-à-vis*, in cui si riscontra una *frontalità bidirezionale, confident e indiscret*, ad esempio, promuovono forme di socialità che valorizzano soprattutto la dimensione della *lateralità* e in cui lo sguardo si fa *divergente*. Per i *dos-à-dos* si potrebbe parlare invece di *posteriorità*, la quale di per sé prevede una divergenza di sguardi. Infine, i *borne* suggerirebbero la formazione di una socialità *circolare e centrifuga* (simile, come vedremo, a quella che si riscontra all'interno degli *open space*). Ciononostante, nell'economia dell'intero ambiente, mantenendo il focus sulla gestione degli sguardi, la proliferazione dei posti a sedere non fa altro che rilanciare l'organizzazione della spazialità intersoggettiva individuata nel salone. A prescindere dal posto occupato sul e dal divano, si è sempre qualcuno di fronte a qualcun altro, soggetto osservatore e oggetto osservato insieme. Così, dentro i saloni, in cui ogni elemento dell'allestimento dice di un'esaltazione della visibilità e di una valorizzazione dello sguardo pubblico, il divano si configura a pieno titolo come spazio della messa in scena reciproca.

Nel XIX secolo i saloni cominciano a perdere rilevanza a favore dei salotti che si trovano dapprima a moltiplicarsi sulla base di funzioni diverse (salotto da musica, da fumo, da biblioteca etc.) e poi a diminuire drasticamente fino a quando all'interno degli appartamenti non se ne arriva a contare solo uno, il salotto cosiddetto buono che si afferma definitivamente con il XX secolo (Montenegro 1996). All'interno di questi ambienti la disposizione dei sofà è diversa, tanto quanto lo sono i modi di relazionarsi tra chi vi accede. I divani, infatti, non sono più disposti in fila lungo la parete ma, concepiti *en suite* con le poltrone, sono posti come a formare un cerchio, spesso intorno a un tavolino basso posto al centro. Si creano così circoli di persone raccolte insieme a parlare, discutere, giocare, bere tè e caffè (Vitta 2008). In particolare, quando ancora i salotti nelle abitazioni sono molteplici e utilizzati in circostanze simili a quelle di cui si è parlato nel caso dei saloni, la disposizione del mobilio permette la creazione di spazi interni *privatizzati*, opposti a uno spazio esterno che risulta, se non *pubblico*, quanto meno *non-privato* (Hammad 1989). Il plurale non è casuale dal momento che finché nelle case ci sono più locali con funzione di salotto, gli stessi prevedono più aree privatizzate composte ciascuna da divanetto e poltroncine (Montenegro 1996; De Fusco 2004). In queste occasioni, inoltre, si assiste a fenomeni che, riprendendo Marsciani (2007a), potremmo definire di *cerchiatura*, dei raggruppamenti intorno a queste aree che si estendono al di là della soglia tracciata dai mobili e che dunque non riguardano unicamente coloro che si accomodano sulle sedute. I soggetti si radunano infatti attorno ai salottini composti da sofà e poltrone, formando delle bolle sociali, intime e private, all'interno dello spazio. Al circolo di corpi seduti si aggiunge quello di corpi in piedi che inspessisce la soglia a tal punto da tramutarla in un limite. Esso si manifesta non come una linea ma come una vera e propria zona areale dotata di una sua estensione (Hammad 2004), il cui attraversamento e accesso è sottoposto a precise regole. Ad ogni modo, la disposizione della catena oggettuale poltrone-divano, oltre a presupporre dei corpi in circolo, li istituisce come soggetti osservatori, una serie di punti di vista impliciti la cui posizione garantisce la realizzazione di una socialità che assume la forma di una *circolarità centripeta*. Gli sguardi, infatti, non sono più come nei saloni direzionati oltre la sala, fino ai soggetti accomodati sul lato opposto che ricambiano le occhiate. Essi sono diretti al centro del circolo, attratti come si trattasse di un campo gravitazionale, e rivolti gli uni verso gli altri secondo una reciprocità che non è più lineare ma per l'appunto circolare e orientata

⁸ Di cui, tra l'altro Tomasi di Lampedusa ci ha consegnato una memorabile immagine nella scena del ballo dai Pantaleone del suo *Gattopardo* (1958), dove il divano da centro viene colonizzato da giovani ragazze in età da marito, figurativizzate come scimmiette esibite in un giardino zoologico.

verso l'interno. Lo scambio di sguardi fa il paio con quello di battute che insieme animano la bolla formata permettendo al divano di emergere come spazio di conversazione, luogo della chiacchiera⁹.

La riduzione dei metri quadrati delle abitazioni a partire da metà del secolo scorso porta alla progressiva scomparsa del salotto buono e alla conseguente affermazione del *living*, spazio multifunzionale che si trova a svolgere funzioni un tempo separate (salotto, angolo bar, biblioteca e, sempre più spesso, sala da pranzo) (Montenegro 1996). È all'interno di questo nuovo ambiente che il divano comincia ad assumere sempre più centralità. A dir il vero, infatti, man mano che il salotto diviene l'unico e il solo ambiente di casa destinato al ricevimento degli ospiti, l'accesso al locale si fa sporadico e circoscritto a occasioni formali sino al limite di essere interdetto ai componenti della famiglia. Sicché lo stesso divano finisce per essere usato assai di rado, chiuso com'è all'interno del salotto buono vero e proprio, spesso ricoperto da lenzuoli per non fargli prendere polvere o incellofanato come al momento dell'acquisto per preservarlo. Ma nel momento in cui esso accede al living, ecco che torna a essere vissuto. Qui il sofà non è più unicamente quel posto su cui accomodarsi per fare conversazione, ma diventa anche uno spazio in cui trascorrere momenti di relax con la famiglia. L'avvento del televisore, che trasforma il soggiorno in una specie di teatrino domestico (*ivi*), completa il processo: se la tv è il nuovo focolare intorno al quale la famiglia si riunisce (Baudrillard), il divano le si pone quasi naturalmente di fronte, spalle al muro. La circolarità del salotto si interrompe: il cerchio si apre e le sedute si riorganizzano assumendo una disposizione semicircolare, organizzata intorno alla televisione (Vitta 2008), fino ad appiattirsi in una linea retta. L'effetto prodotto è quello della costruzione di uno spazio ricentrato. Così, se nel salone il posizionamento dei sofà crea, come abbiamo visto, una *frontalità bidirezionale* data dalla reciprocità di sguardi dei soggetti osservatori che si presuppongono seduti sui lati opposti della stanza, nel soggiorno la disposizione del divano produce invece una *frontalità unidirezionale*, data questa volta dallo sguardo dei soggetti tutto diretto alla televisione, informatore per eccellenza ma soprattutto attore sociale tra gli altri che partecipa attivamente alle dinamiche di socializzazione.

Ora, benché l'assetto del soggiorno non porti all'iscrizione di osservatori che ricambiano gli sguardi, non si può dire che non vi sia interazione tra soggetti umani. In una situazione del genere, le dinamiche di visione sembrano cedere il passo alla disposizione dei corpi. La relazione tra soggetti umani non può che realizzarsi infatti nella forma di una *lateralità*: in fin dei conti di fronte alla tv si sta vicini, posti l'uno di fianco all'altro. Fermo restando che la distinzione tra umano e non-umano risulta pertinente solo a livello di una semantica discorsiva e, nella misura in cui la società è composta allo stesso modo da attori umani e oggetti non-umani, le relazioni che si instaurano nel sociale possono essere di vario tipo: relazioni tra oggetti e relazioni tra soggetti, certamente, ma anche rapporti interoggettivi mediati da soggetti, rapporti intersoggettivi mediati da oggetti nonché rapporti tra oggetti e soggetti mediati da entrambi (Marrone 2002). Così, dal nostro punto di vista e coerentemente con un'impostazione sociosemiotica, poco importa se osservatore e informatore vengono attorializzati dall'uno o dall'altro. L'orchestrazione degli sguardi suggerisce che la relazione intersoggettiva realizzata dentro il *living* è quella mediata dalla tv. Il sofà nella sua relazione con il tubo catodico costruisce un contesto ambientale del tutto nuovo. Esso non solo porta alla messa in forma di una spazialità intersoggettiva che assume la forma astratta di una *frontalità unidirezionale*, ma rende evidente anche un cambiamento di senso attribuito al divano stesso. Esso, infatti, finisce per configurarsi non più come spazio della messa in scena reciproca né come luogo della chiacchiera bensì come spazio di visione.

L'ulteriore contrattazione degli spazi avvenuta allo scadere del XX secolo conduce all'affermazione degli *open space*, spazi continui caratterizzati dall'assenza di porte entro i quali viene meno anche la distinzione tra cucina e soggiorno. Ancora più del living, l'*open space* è un ambiente in cui si stratificano funzioni diverse fino al punto talvolta di racchiudere in sé l'intero appartamento, come nel caso dei *loft* (Montenegro 1996). Una volta che le porte scompaiono e lo spazio sembra farsi liscio, per citare Deleuze e Guattari (1980), accade però che il divano, finora posto lungo le pareti anche nei più moderni living, si sposta e si colloca al centro dell'ambiente unico, diventando di fatto una di quelle deboli soglie interne che scandiscono la casa ormai

⁹ È interessante notare che tale tipo di organizzazione della spazialità intersoggettiva può essere comune anche a un gruppo accomodato su sedie in circolo, a un assemblamento di corpi eretti come i foyer di un teatro all'intervallo (cfr. Hammad 1989) o ancora a un insieme di commensali raccolti attorno a una tavola apparecchiata (cfr. Vitta 2008, Giannitrapani 2020). In tutti questi casi, oltre alla costruzione di uno spazio privatizzato, si registra la medesima tensione visiva che abbiamo riscontrato nel salotto, dove lo sguardo si muove seguendo il ritmo della conversazione. La logica dell'interazione è dunque identica e va al di là delle sostanze attraverso cui si manifesta.

priva di porte. D'altro canto, come nota Mangano (2019) a proposito degli open space, la mancanza della porta, o meglio del suo significante, non conduce necessariamente alla scomparsa del suo significato e, più spesso di quanto crediamo, altri oggetti d'arredo si trovano a significare la sua funzione. Nel caso della cucina, per esempio, il ruolo della porta viene preso in carico dall'isola che sempre più spesso arreda loft e open space, marcando un'area riservata alla preparazione dei pasti e distinta dal resto. Lo stesso vale, in una certa misura, per il nostro sofà il quale, staccandosi dal muro e occupando l'area a disposizione, si trova anche a render visibile una zona che di norma è occultata. Infatti, il sofà, dal punto di vista della sua costruzione spaziale, possiede un davanti, la *faccia*, corrispondente alla zona dove ci si accomoda, e un dietro, la *schiena*, che coincide invece con la zona dello schienale priva di seduta: la prima da sempre magnificata e in bella vista (abbellita da cuscini, rivolta alla televisione etc.), area in cui di fatto il divano esplica la sua funzione sociale; la seconda invece assolutamente desematizzata, area con cui da sempre entriamo meno in relazione tanto da essere appunto messa al muro. Non appena il divano si sposta, assistiamo a una generale rivalutazione del mobile a tutto tondo. Tre gli esiti principali che si osservano.



Fig. 1 – Una schiena da mostrare.



Fig. 2 – Occultare la schiena.



Fig. 3 – Annullamento della schiena.

In primo luogo, diventa requisito fondamentale che ogni lato del mobile sia rifinito nei minimi particolari. Così, in molti modelli si evidenzia una magnificazione e valorizzazione in termini estetici del retro. La schiena viene per esempio arricchita con elementi decorativi come inserti in materiali diversi da quelli che rivestono il resto del mobile o con rifiniture particolari che non necessariamente devono caratterizzare anche l'area frontale del

divano (Fig. 1). In altre parole, pure la parte posteriore dello schienale deve essere, come quella frontale, se non di più, bella da vedere e la sua messa in mostra all'interno dell'open space rafforza la funzione segmentativa svolta dall'oggetto. In seconda battuta, si assiste all'attivazione di pratiche di *camuffamento* (Fabbri 2011) dello schienale con altri elementi d'arredo come madie, consolle, librerie, tavoli etc. Essi da una parte, coprendo il retro, conducono a una sua devalorizzazione, dall'altra lo liberano dalla condizione di inutilizzato del sofà, creando nei fatti nuove aree domestiche significative (Fig. 2). Infine, con i divani bifacciali, e siamo al terzo esito, è la stessa differenza tra fronte e retro a non essere più pertinente. La doppia seduta, che rende il sofà fruibile sui due lati, garantisce all'interno degli open space la creazione di un effetto di fluidità e informalità dell'ambiente che raggiunge il suo massimo con certi modelli modulabili. Spariti i braccioli, lo schienale diventa un sostegno posto al centro di una sorta di isola di cuscini che può essere occupata a 360° (Fig. 3), versione contemporanea dei sofà da centro sette-ottocenteschi. Ciononostante, nell'economia dell'intero spazio, l'oggetto mantiene la funzione segmentativa e si trova ugualmente a segnalare il discrimine tra aree adibite a funzioni diverse attraverso, non più la faccia e il retro come nei casi precedenti, ma le sue due (o plurime) facce.

Ad ogni modo, all'interno di uno spazio così costruito è chiaro che le azioni che vi si svolgono non sono più le medesime. Si pensi al già citato caso della cucina nell'open space, ricavata tra l'isola e la parete attrezzata. Similmente a quanto avviene nei ristoranti quando il muro tra sala e cucina è abbattuto (Giannitrapani 2014a), il nuovo assetto, che vediamo tra l'altro nelle cucine dei cooking show (Giannitrapani 2014b), trasforma l'atto del cucinare in casa in uno spettacolo pubblico per amici e parenti da compiere individualmente (Mangano 2014, 2019), secondo il mito imperante dello chef-artista che anima il discorso gastronomico (Marrone 2014, 2022). Questo per dire che in generale con l'open space, e ancor di più con il loft, ci troviamo di fronte a organizzazioni spaziali complesse che coinvolgono oggetti e soggetti e si ripercuotono sui modi di abitare così come sulle maniere di concepire gli arredi e quanto con essi e attraverso essi facciamo. Per quanto riguarda il mobile di nostro interesse, dentro l'ambiente unico il sofà diventa uno spazio in cui trascorrere, da soli o in compagnia, giorno e notte, un luogo dove svolgere le attività più disparate. Certamente chiacchierare e guardare la tv, ma anche lavorare, riposare, mangiare, dormire, leggere, studiare, giocare, fare l'amore etc., tutti atti legati a specifici programmi narrativi che si trovano come a esser convogliati nel divano.

Così, anche a partire dal modo in cui il sofà si dispiega nello spazio a disposizione e dagli esiti che derivano dalla sua nuova collocazione, è possibile estendere la sua spazialità al suo intorno. In particolare, l'annullamento della schiena del sofà rende evidente come il mobile diventi all'interno dello spazio una sorta di centro attorno a cui ci si dispone e si gravita. Sopra il sofà, d'altra parte, si sta sì accanto, l'uno di fianco all'altro, ma ciascuno è impegnato in attività diverse. In questo modo sul divano ci si unifica e al contempo ci si disperde, in un movimento incessante in cui il mobile si fa perno animato da continui andirivieni. Esso diventa in altre parole un punto di snodo che dinamizza l'ambiente ed è insieme costantemente dinamizzato dall'agire dei soggetti. Gli osservatori iscritti in questo spazio esteso non solo non ricambiano più le occhiate, ma i loro sguardi non sono neanche più diretti verso un unico punto¹⁰, né convergono verso il centro del circolo. Essi piuttosto si fanno divergenti, di modo che anche se i soggetti sono raccolti insieme, sopra e intorno al sofà, ciascuno sguardo segua direttrici proprie. La socialità che qui si realizza assume dunque la forma astratta di una *circolarità centrifuga*. In definitiva, è lo stesso sofà, collocato nel polivalente e stratificato open space, a trasformarsi a sua volta in uno spazio multifunzionale.

4. Contatti

Fino a qui abbiamo visto come il sofà si rapporti storicamente agli ambienti di casa. Prima di passare alle relazioni con e tra i corpi su di esso accomodati, può essere utile riprendere alcuni lavori di semiologi che si sono dedicati al nesso tra oggetti e relazioni intersoggettive. Numerosissimi sono i contributi sull'argomento a partire ad esempio dallo studio di Floch (1983) sulle scrivanie. Qui, si ricorderà, il semiologo mostra come il design del mobile sia in grado di esprimere, attraverso la sua spazializzazione, particolari concezioni del ruolo dirigenziale, significando di conseguenza un'organizzazione più o meno gerarchica, più o meno

¹⁰ Basti pensare al semplice fatto che, sebbene la tv sia un immancabile elettrodomestico sempre posto di fronte al divano, la stessa visione è sdoppiata ma soprattutto deviata dallo schermo dello smartphone.

paritaria del lavoro e dunque del rapporto tra il dirigente e chi si siede di fronte a lui. In questo studio Floch considera la spazialità inerente alle forme degli oggetti per ricostruire la *scenografia del potere* sottesa alle scrivanie d'alta gamma e suggerisce che questa possa essere declinata anche mediante la vista, a partire cioè dalle dinamiche di tipo scopico tra dirigente e subalterni che la stessa configurazione oggettuale mette in moto e che diventeranno cruciali in una successiva analisi sugli spazi lavorativi più in generale (Floch 1999).

Se la gestione del contatto visivo è centrale nel caso di scrivanie e uffici, dove si sviluppa tutto un problema di controllo intersoggettivo, altre forme di contatto risultano particolarmente pertinenti nell'analisi di altri oggetti. Un buon esempio, vicino tra l'altro al nostro oggetto di indagine, potrebbe essere quello della poltrona del dentista analizzata da Marsciani (1999), il cosiddetto riunito che integra in un unico macro-oggetto i principali utensili per la cura odontoiatrica. Grazie al confronto tra le antiche sedie meccaniche e le nuove e tecnologiche poltrone, Marsciani mette in luce come la conformazione dell'oggetto abbia ricadute significative sulla relazione tra medico e paziente e renda possibile, significandolo, l'esercizio di una cura meno intrusiva e più avvolgente, che evita trazioni, spinte e pressioni. In questo lavoro, infatti, una delle dimensioni privilegiate d'esplorazione è quella tattile che chiama in causa un corpo che, prima ancora di essere sottoposto alla cura dentistica, entra in contatto diretto con l'oggetto. D'altra parte, oltre a essere una macchina, un agglomerato di strumenti, il riunito è per l'appunto una poltrona, un oggetto cioè destinato ad accogliere il corpo umano. La relazione con il corpo, in particolare l'interazione di tipo tattile tra il corpo che vi si accomoda per intero e la poltrona, assume quindi un'importanza cruciale. La posizione e la forma di seduta, spalliera e poggiatesta, i materiali impiegati, e pure le inclinazioni e i sollevamenti, resi fluidi e omogenei dalla motorizzazione elettrica, dispongono il paziente, in senso fisico ma anche passionale e cognitivo, alla distensione invitandolo a rilassarsi. Posture sensibili, queste, diametralmente opposte a quelle che è possibile leggere nelle vecchie sedie da dentista-barbiere, dove ogni elemento sembra invece invitare il corpo all'irrigidimento della posa e alla contrazione dei muscoli. Il riunito, con le sue morbidezze plastiche, le sue linee continue, l'assenza di spigoli, giunture e sporgenze in mostra etc. esalta i tratti della continuità e in questo modo restituisce l'immagine di un corpo del tutto diversa da quella presupposta dai modelli precedenti, in cui di contro a prevalere sono i tratti della discontinuità (le varie componenti sono ben separate, leve, giunti e ingranaggi sono visibili etc.). "Il corpo – scrive Marsciani (ivi, p. 79) – perde [...] quell'aspetto da manichino che gli attribuivano le poltrone articolabili di una volta, [...] quell'aspetto da scheletro irrigidito in una posizione fissa, per acquistare sempre più l'aspetto di un organismo adagiato su un palmo di mano". Il design della poltrona, dunque, dice di una certa idea di cura, di un certo modo di intendere la relazione tra medico e paziente, dando al tempo stesso sostanza al corpo a cui darà ospitalità, già inscritto nelle forme del riunito. Viceversa, l'interazione sensibile, di tipo tattile, con l'oggetto, è in grado di produrre estesie euforiche o disforiche che possono investire l'intera seduta di cura e dunque il rapporto che si istituisce tra i due soggetti che ne occupano i poli opposti.

Con il riunito ci troviamo però in una condizione particolare. La poltrona può essere occupata da un corpo solo, quello del paziente per il quale è previsto uno spazio ad hoc, mentre il dentista si trova a posizionarsi di fianco a lui, su una sedia a parte. Benché quindi la relazione curante-curato venga spazializzata nella forma di una lateralità, questa non può aver luogo nel medesimo spazio fisico messo a disposizione dal singolo oggetto. Inoltre, il rapporto tra medico e paziente non prevede, almeno in linea di principio, quella conflittualità nella gestione dello spazio personale che si riscontra invece in altre condizioni: come esplicita Marsciani in un successivo lavoro sugli spazi della cura, il dentista ha infatti "una sorta di licenza all'intromissione" (2007b, p. 19), una qualificazione data dal suo grado di competenza (*poter-saper fare*) tale per cui lo spazio e il corpo del paziente risultano accessibili. Più in generale, nella relazione intersoggettiva di cura il paziente si affida al medico e ciò presuppone l'instaurazione di un contratto di fiducia, un accordo che investe l'intero rapporto inscrivendolo all'interno di una configurazione contrattuale.

Diverso è quanto avviene invece sulle carrozze dei treni analizzate da Deni (2002a), dove la dimensione prossemica assume ancora più priorità, specialmente in relazione alle aree delle sedute. Anche qui lo sguardo analitico è diretto in primo luogo alle organizzazioni spaziali. La semiologa mostra come le relazioni sintagmatiche tra gli oggetti che arredano i treni formano configurazioni complesse in grado di permettere o impedire, incoraggiare o dissuadere determinate relazioni sociali. Un treno organizzato in scompartimenti chiusi, ad esempio, in cui i posti a sedere costruiscono piccoli nuclei, restituisce una configurazione tipo salotto e favorisce l'interazione sociale. Al contrario, vagoni aperti, in cui le poltrone si dispongono secondo il modello

dei pullman, tendono a scoraggiare il contatto sociale e anzi spesso offrono la possibilità di sottrarsi all'interazione con lo sguardo, come nel caso di quelle carrozze dotate di grandi finestre che ne accentuano il senso di apertura. Nel primo caso avremo spazi in cui domina la dimensione collettiva, nel secondo invece spazi in cui a prevalere è il carattere individuale. Centrale è in ogni caso il modo in cui si configurano le zone delle sedute. Come per il riunito, la forma e la dimensione delle poltrone presuppongono alcune posture corporee ma quel che sottolinea con forza Deni è che esse suggeriscono anche certe disposizioni prossemiche. La conformazione oggettuale delle poltrone può influire sul rapporto con chi siede di fianco e di fronte, portando i soggetti ad attivare determinate sequenze d'azione. Ad esempio, la presenza di barriere materiali che circoscrivono lo spazio personale (come braccioli o tavoli) favorisce una privacy prossemica che spegne sul nascere ogni possibile conflitto. Di contro, l'assenza di dispositivi di questo tipo porta i passeggeri a mettere in moto pratiche di negoziazione dello spazio che possono sfociare in vere e proprie guerre prossemiche con l'istaurarsi di strategie di conquista e tattiche di difesa della territorialità. Lo spazio personale, come ricorda Goffman (1971), va non solo acquisito ma anche custodito e rivendicato come proprio.

Come ricordano le analisi appena riportate, secondo un'impostazione fenomenologica che la semiotica ha fatto propria, l'esperienza sensibile, corporea, sta alla base della nostra forma di conoscenza del mondo e a fondamento della significazione, partecipando attivamente alla formazione e trasformazione del senso: il corpo che fa esperienza del mondo costruisce gli oggetti che lo compongono e viene al contempo da essi modificato (Marrone 2005). Considerato che il corpo che occupa una determinata porzione di spazio ha in sé una propria spazialità, le diverse forme e posizioni che assume rispetto allo spazio non solo alterano la significatività di un certo luogo ma portano lo stesso corpo a trasformarsi, modificando il modo in cui esso si relaziona a ciò che lo circonda. Detto ciò, è chiaro che nel caso dei nostri divani interazioni sensibili, specie quelle di tipo tattile e prossemico, giocano un ruolo di primordine nella costruzione significativa dell'oggetto e, con essa, delle modalità di relazione sociale che il divano rende possibile. I sofà, lo ripetiamo, sono spazi per i corpi, luoghi destinati a sorreggere più soggetti insieme. Tali soggetti, quindi, da una parte entrano in contatto diretto, tattile per l'appunto, con l'oggetto, dall'altra entrano in relazione tra loro lungo lo spazio del divano che condividono e sul quale si dispongono. Quest'ultima relazione, se non è tattile, è quanto meno legata a una prossimità fisica, a un qualche tipo di vicinanza (o lontananza) prossemica (Hall 1966) di cui il contatto pelle a pelle rappresenta il massimo della vicinanza (o il minimo della lontananza). Essa ha dunque a che vedere con alcune dimensioni della spazialità e con la gestione stessa dello spazio a disposizione tra attori che si trovano in copresenza somatica¹¹. Ma ha anche a che fare con le posture del corpo singolo le quali, suggerite dalla stessa configurazione oggettuale del divano, possono farsi da sole indice di possibili modalità di interazione sociale. In maniera analoga alla poltrona del dentista, da una parte, e ai sedili del treno, dall'altra, anche i divani portano iscritti già nella loro conformazione oggettuale sia il tipo di soggetto che sono destinati ad accogliere che le forme dello stare insieme che si trovano ad articolare. Su di essi è possibile leggersi diacronicamente diverse immagini di un corpo accomodato, dotato di tensioni e distensioni e dunque orientato a determinate interazioni sociali.

5. Corpi in relazione

Nelle sue grandi trasformazioni il divano, a partire dalla sua forma oggettuale, ha predeterminato alcuni modi di stare seduti e dunque di interfacciarsi gli uni agli altri, assumendo funzioni di volta in volta diverse. In questo senso, si potrebbe dire che all'evoluzione della forma del divano corrisponde un'evoluzione dell'immagine dei corpi singoli e in relazione e viceversa. Sotto questo punto di vista, possiamo tentare di tracciare una linea evolutiva che va dai divani delle origini, quelli che arredano i saloni, ai divani della contemporaneità, quelli che occupano gli odierni open space. Le tappe che scandiscono questo sviluppo, di per sé graduale, vanno intese come il risultato dell'identificazione di alcune dominanti che convivono con altre, aspetto sul quale torneremo in seguito.

¹¹Sul tema della prossemica in semiotica cfr. almeno Eco (1968a, 1968b in particolare pp. 238-249), Fabbri (2020) e i saggi di Bartoletti e Migliore, Pezzini e infine Fontanille contenuti nella seconda parte del volume *Contaminazioni simboliche* curato da Marrone (2021) e intitolata "A buone e cattive distanze. La prossemica" (pp. 109-145).

Il punto di partenza è costituito dai classici divani settecenteschi-ottocenteschi (Fig. 4), quelli appunto che possono arredare i saloni da ballo. Essi mostrano ancora alcuni tratti che li ricollegano ai mobili del periodo dei quali il sofà rappresenta un'evoluzione: la cassapanca cinquecentesca, da una parte, e la poltrona, dall'altra parte (De Fusco 2004). Si tratta infatti di divani che hanno in genere una struttura in legno a vista e imbottiture sottili che ricoprono solo alcune delle loro componenti. Le sedute sono strette, gli schienali alti e nella loro intersezione formano un angolo retto. Anche i braccioli, raramente imbottiti, sono alti e in alcuni casi costituiscono un unico pezzo con lo schienale, assolvendo insieme una funzione di contenimento per chi si siede sul sofà. Per quanto riguarda i piedi, oltre a essere alti e ben visibili, sono spesso più numerosi dei quattro ai quali siamo abituati: sei nel caso di divani da due posti, otto per i sofà da tre posti e così via. Così, i piedi non solo si fanno indice del numero di persone che il divano può contenere ma nei fatti esercitano anche una funzione segmentativa, costituendo soglie interne in grado di marcare lo spazio personale. In alcuni modelli, tale funzione è assolta anche dai cuscini delle sedute e dello schienale che risultano ben distinti tra loro e, specie nel caso della spalliera, separati dall'intelaiatura in legno. Tutti aspetti, questi, che risultano ancor più evidenti nei modelli *confident*, *indiscret*, *vis-à-vis* e *dos-à-dos* del periodo, che si danno a vedere come multipli della poltrona. In generale, dunque, i sofà da salone presentano una sagoma spezzata, dove a prevalere sono i tratti della discontinuità. La posizione che invitano ad assumere è rigida e ben eretta, tanto che si potrebbe dire che divani di questo tipo sembrano avere il solo compito di sostenere i corpi. Osservando la conformazione oggettuale dei divani da salone, la maniera in cui le varie parti si relazionano tra loro e come queste si configurano, non è difficile leggersi l'immagine di un corpo in tensione e costretto, un corpo contratto non solo nel suo modo di disporsi sul sofà ma anche in quello di interfacciarsi agli altri che prendono posto accanto a lui. È possibile, infatti, proiettare su questi modelli una forma di socializzazione basata sulla rigida separazione tra i soggetti con l'assunzione di posizioni composte che ben si legano all'idea di spazi di rappresentanza di cui si è parlato a proposito dei saloni.



Fig. 4 – Due classici sofà da salone.

Con i divani che arredano i salotti (Fig. 5) ci troviamo di fronte a mobili che risultano ben diversi. Le imbottiture, ormai in gommapiuma, ricoprono interamente (o quasi) la struttura. I sedili sono più larghi, bassi e profondi. Gli schienali, anche se spesso ancora alti, assumono una posizione leggermente più inclinata benché ancora si collochino per lo più perpendicolarmente alla seduta e nella maggior parte dei casi non prevedano meccanismi per reclinarli. Il bracciolo è adesso imbottito, varia nella grandezza e nell'altezza, ma soprattutto funge da supporto per il braccio che può distendersi agevolmente sopra. I piedi sono ridotti al numero essenziale, o quanto meno si rimpiccioliscono a tal punto da risultare quasi invisibili, e non svolgono più alcuna funzione segmentativa. Non sono più individuabili nette demarcazioni interne al divano come quelle riscontrabili nei modelli precedenti. Tuttavia, la cuscineria tende ancora a segnalare labili cesure tra le sedute, specie nei modelli in cui l'imbottitura è molto rigonfia: il solco tra un cuscino e l'altro porta chi occupa il divano a mantenere il posto che il sofà ha prescritto per lui, senza allargarsi verso le altre sedute. In generale si tratta quindi di divani dove a prevalere è il tratto della non-discontinuità e che garantiscono una postura che, sebbene ancora eretta, risulta più rilassata e distesa. In altre parole, il divano da salotto non ha più il compito di sostenere il corpo ma piuttosto quello di farlo accomodare, lasciandogli assumere pose più morbide ma comunque ancora strutturate, erette. Con questi nuovi sofà vediamo quindi negata la contrazione che invece è affermata nel divano da salone. L'immagine del corpo che tali

divani forniscono è quella di un corpo rilassato ma non del tutto sciolto, le cui pose prefigurano forme di interazione basate sulla compartecipazione tipiche della chiacchiera da salotto, in cui ciascuno durante la conversazione dà il proprio contributo.



Fig. 5 – Divani da salotto.

Nella più vicina modernità i divani si fanno sempre più comodi e confortevoli, come a volersi adattare ai riflessi posturali di un corpo che si abbandona al rilassamento e al comfort (Fig. 6). Gli schienali sono più inclinati e meno alti. I sedili si fanno sempre più larghi, si abbassano parecchio e diventano profondissimi, tanto che molti modelli integrano velocemente le chaises-longues o sistemi reclinabili, mentre i braccioli si allargano e assumono altezze minime. Non ci sono più nette demarcazioni tra i posti a sedere che anzi tendono a integrarsi tra loro, tanto che è raro che vi sia corrispondenza tra il numero di cuscini per seduta e schienale e il numero di posti previsti dal divano. Il sofà da tre posti, per esempio, può avere la seduta formata da due cuscini mentre quello da quattro da due o tre cuscini. L'effetto prodotto è quello di un livellamento di ogni soglia possibile che garantisce a chi si accomoda sul sofà di allargarsi sui posti di fianco, senza costringerlo a mantenere una posizione fissa e composta.



Fig. 6 – Il *Mister* di Philippe Stark per Cassina, un tipico sofà da living.

Inoltre, in questa sua fase, il sofà inizia ad aprirsi a usi inediti, o meglio istituzionalizza, attraverso le forme che assume, una serie di usi del divano già all'opera ma che adesso vengono come giustificati e favoriti. Le sedute sempre più profonde e larghe, ad esempio, permettono di scivolare sul sofà assumendo posizioni ibride tra lo star-seduti e lo star-distesi (Mangano 2010a), ma consentono anche di distendersi davvero. Tanto nel senso della lunghezza delle stesse, grazie chaises-longues, schienali reclinabili, poggiatesta estraibili o sedute estendibili, quanto nel senso della larghezza del divano. Pratica, quest'ultima, favorita ancor di più dai braccioli reclinabili o molto bassi, ad altezza della seduta stessa, che si trovano di fatto a fungere da guanciaie (Fig. 7a). In modo analogo, come ha notato Mangano (ivi) analizzando il *Mister* di Cassina, quando i braccioli si fanno extra-large, non solo è possibile sedervisi sopra e guadagnare un posto in più sul divano, ma è anche possibile appoggiarvi oggetti come cellulari, pc, ciotole per gli snack etc. che trasformano il bracciolo in un

tavolino (Fig. 7b). Il bracciolo così, da semplice interfaccia-soggetto, diventa anche interfaccia-oggetto¹², una trasformazione che alcuni modelli fanno a tal punto propria da introdurre elementi con tale funzione nella loro stessa struttura, aggiungendo dei ripiani che completano il bracciolo con cui costituiscono un unico pezzo o prolungando l'intelaiatura su cui poggiano i cuscini delle sedute per far sì che si formi una base d'appoggio, spesso eliminando il supporto per il braccio (Fig. 7c). A questo proposito va notato che se da un lato tali pratiche sono previste dalla forma stessa dei divani, dall'altro il mondo dell'arredamento costruisce anche oggetti ad hoc, accessori non integrati nella forma del sofà ma che semplicemente lo accompagnano, portando a un'ulteriore istituzionalizzazione di questi usi. Così, mentre si diffonde la pratica di utilizzare il bracciolo come tavolino, introiettata in alcuni modelli, sorgono tavolini e vassoi da divano che si incastrano o si stendono sui braccioli (Fig. 7d).

In definitiva, si vede come con il sofà da living lo spazio a disposizione si faccia sempre più fluido e continuo. Sulla sua forma è possibile individuare il calco di un corpo in estensione, allungato, allargato e ammorbidito, la cui posa prefigura forme di relazione nettamente più informali rispetto ai divani precedenti. Il sofà da living non deve più né fungere da semplice supporto al corpo né farlo accomodare ma deve accoglierlo.



Fig. 7 – Un bracciolo, mille usi.

E arriviamo ai divani da open space che sembrano portare alle estreme conseguenze le soluzioni promosse dal divano da living, e dunque volgere verso una sempre maggiore libertà di movimento ed estensione del corpo prefigurando forme di interazione ancora più informali e senza vincoli. Ma non solo. Alla base vi è infatti una generale tendenza alla fluidità e adattabilità del sofà che si esplica in una doppia direzione. Innanzitutto, in relazione al corpo contenuto, che vi si può adattare in modi diversi. Poi, in relazione all'ambiente contenitore, rispetto al quale il sofà tende sempre più spesso ad adattarsi nelle dimensioni e in rapporto alle dislocazioni degli altri mobili fino a riconfigurarsi totalmente nella sua forma per rispondere adeguatamente a riorganizzazioni dell'arredamento, dell'architettura dello spazio domestico o più in generale di particolari esigenze abitative. I modelli modulabili, convertibili o componibili possono essere intesi come esemplificativi di questa tendenza. Tuttavia, è bene ricordare che soluzioni di questo tipo non sono nuove nel mondo dei divani. Basti pensare al divano-letto, già in uso nel Seicento ma diventato famoso solo intorno agli anni Trenta del Novecento grazie a Bernardo Castro, inventore italiano naturalizzato americano che diede forma al divano-letto richiudibile così come lo conosciamo (Fig. 8) (De Fusco 2004). O al

¹² Sulle interfacce degli oggetti si rimanda a Zinna (2002).

famosissimo *Mah Jong* di Roche Bobois (1971) che giusto un paio di anni fa ha compiuto cinquant'anni; divano che a partire da tre semplici elementi (pouf, poltrona con schienale e poltrona con schienale angolare) permette di dar luogo alle composizioni più diverse rivendicando così una libertà di utilizzo, di forma e di funzione (Fig. 9) (Toromanoff 2018). Senza dimenticare che oggi la maggior parte dei sofà in commercio sono componibili, e dunque acquistabili in moduli, consentendo di combinare unità diverse per ottenere il divano perfetto per sé e per la propria casa.



Fig. 8 – Il divano-letto: sulla sinistra uno dei primi modelli di Castro; sulla destra uno dei tantissimi oggi in commercio.



Fig. 9 – Il *Mah Jong* di Roche Bobois: sulla sinistra il modello degli anni Settanta; sulla destra una composizione a opera del designer Hans Hopfer in occasione dei cinquant'anni del sofà.

Questa flessibilità, adattabilità e convertibilità del sofà sembra esser portata all'esasperazione da alcuni divani modulari di cui un buon esempio possono essere quelli prodotti da Livom (Fig. 10). Abbiamo qui una serie di moduli che possono esser disposti in vario modo, i quali sono a loro volta composti da diverse parti non fisse. Sulla base delle differenti configurazioni che il divano può assumere di volta in volta, schienali, braccioli e sedute non solo si scambiano le parti (di modo che, per esempio, lo schienale diventa bracciolo e viceversa), ma possono pure svolgere il ruolo di parti di altri oggetti, un po' come il bracciolo dei divani da living: i cuscini dello schienale possono diventare dei guanciali quando il divano si trasforma in letto mentre il bracciolo della chaise longue diventa una comoda testiera contenitrice salvo poi trasformarsi in schienale quando il sofà assume le sembianze di un *vis-à-vis*.



Fig. 10 – Livom, un divano da open space: con le stesse componenti è possibile non solo dar luogo a differenti configurazioni del divano ma creare nei fatti anche diversi mobili.

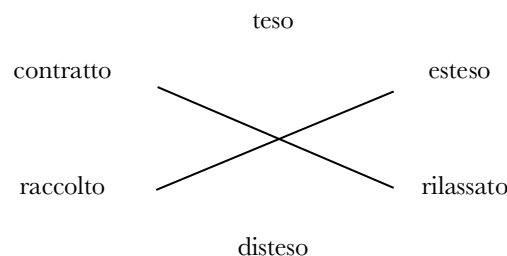
Dunque, a partire da un numero finito di elementi è possibile, mediante l'accostamento sintagmatico dei pezzi, dar luogo a differenti setting di divano e oggetti. Da questo punto di vista, tale tipologia di sofà ricorda giocattoli di costruzione come Lego e le varie parti che li compongono i famosi mattoncini. Il loro funzionamento pare analogo a quello del noto gioco, fondato, come sottolinea Giannitrapani (2023), sui principi dell'*ars combinatoria*. Su quest'arte creativa poggiano molte celebri sperimentazioni letterarie come quelle di Perec, Queneau, Ponge o Balestrini, le quali, lungi dal basarsi su libere associazioni, sono frutto di costrizioni. Tale attività infatti, ricorda sempre Giannitrapani, è sottesa a precise regole logiche di associazione e può generare solo un numero circoscritto di combinazioni. Così, ci si accorge che la modulabilità di divani come quelli di Livom è relativa. I moduli e i pezzi da cui sono formati sono blocchi preformati ciascuno dei quali, si voglia o meno, ha una serie di realizzazioni possibili che, pur essendo varie, restano limitate. Per riprendere Floch (1995), divani di questo tipo sono come un coltellino svizzero che finge di essere un Opinel, dei sofà in realtà da ingegnere che nascono dagli usi da bricoleur a cui divani più semplici, come quelli da living, hanno dato adito¹³. Il loro utilizzatore modello, a ben vedere, non solo non deve preoccuparsi di selezionare il proprio salotto, di scegliere un'unica soluzione al momento dell'acquisto, ma ha già tra le mura di casa un sofà che gli fornisce tutto un insieme di strumenti quanti sono i suoi programmi narrativi. Si tratta quindi di sofà che stabilizzano e sistematizzano nella loro forma oggettuale sempre variabile diversi modi di stare insieme.



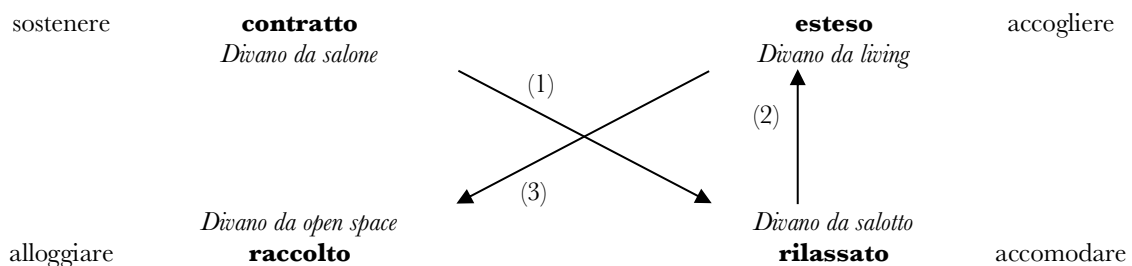
Fig. 11 – Alcune configurazioni dei sofà di Livom in risposta a specifici programmi narrativi.

¹³ Seguendo così, per continuare con l'analogia dei giocattoli di costruzione, lo stesso destino del Lego che da gioco da bricoleur si è trasformato in gioco da ingegnere (Marrone 2015).

Insomma, il divano da open space, con i suoi moduli e le sue parti smontabili e riarticolabili, nega la continuità e fornisce un'immagine del corpo singolo e in interazione che nega l'estensione libera essendo costretto ad assumere certe posture in virtù del setting che ogni volta viene dato al sofà, soggetto a sua volta a specifiche regole di composizione. I corpi sono dunque raccolti nella misura in cui sono obbligati ad aderire, tanto nelle posture quanto nelle azioni, alle forme che di volta in volta assume il divano. In questo senso, sono le stesse forme dello stare insieme che appaiono predefinite a monte di modo che ad ogni composizione corrisponda una specifica forma di socialità e, viceversa, a differenti usi e occasioni di socializzazione corrispondano determinate configurazioni del divano (Fig. 11). Il divano diventa così non più un luogo che accoglie e si apre al corpo ma uno spazio che ha il compito di alloggiare il corpo. È possibile sistematizzare quanto detto riprendendo il quadrato semiotico proposto da Fabbri e Sbisà (1985) che articola *tensione* e *distensione*. Sviluppato nell'ambito di una riflessione più ampia sulle passioni, il modello offre la rappresentazione grafica dell'articolazione logica della tensione passionale, dove *teso* e *disteso* appaiono non come termini di prima generazione bensì come meta-termini in rapporto di contrarietà: il primo, complesso, frutto dell'unione tra *contratto* ed *esteso*; il secondo, neutro, sintesi dei subcontrari *raccolto* e *rilassato*.



La tensione è certamente uno degli elementi costitutivi della passione. Tuttavia, essa rappresenta più in generale una disposizione corporea, emergendo così come una componente squisitamente somatica. D'altronde, i processi affettivi trovano proprio nella corporeità un terreno in cui insediarsi e sono esattamente i comportamenti somatici a fondare la passione e a renderla manifesta (Greimas, Fontanille, 1991; Pezzini, a cura, 1991; Marrone 2005). Contrazioni ed estensioni, aperture e chiusure, attrazioni e repulsioni, prima ancora di essere fattori che definiscono e consentono di descrivere certi effetti di senso passionali, sono quindi disposizioni di base di matrice corporea che emergono a partire dalle relazioni tra noi e il mondo. È per queste ragioni che tali forme di articolazione della tensione possono essere prese in carico per descrivere il corpo singolo e in interazione che i diversi sofà presuppongono.



In sintesi, riprendendo quanto emerso, il divano da salone fornisce un'immagine del corpo, sia singolo che in interazione, *contratto* e ha il solo compito di sostenere i soggetti che su di esso si siedono. La sua configurazione oggettuale porta ad acquisire pose di una rigorosa formalità adatte a uno schema sociale fondato sul decoro e il rispetto dell'etichetta. Nega la contrazione il divano da salotto, che consente ai corpi di accomodarsi senza tuttavia garantire posizioni libere e fluide al limite dello svaccarsi. Dalla sua forma oggettuale, infatti, è possibile riconoscere la silhouette di un corpo *rilassato* ma non ancora allungato e allargato, le cui pose, benché nettamente più comode, prefigurano forme di interazione che rimangono legate a una qualche formalità. L'estensione vera e propria è affermata dal divano da living. Con le sue sedute larghe e profonde, gli schienali abbassati e inclinati, i braccioli ampi e bassi etc. il sofà da living accoglie i soggetti restituendo l'immagine di un corpo che può assumere posizioni più varie, in linea con modi di

socializzazione basati su modelli informali. Le trasformazioni nella forma oggettuale che abbiamo rilevato presuppongono infatti non solo certi modi di stare seduti, ma anche certi tipi di attività (distendersi, fare aperitivo sul sofà usando il bracciolo come tavolino, etc.), prima considerate devianti, ineducate o indecorose e adesso legittimate dallo stesso sofà. Infine, a negare l'estensione è il divano da open space che prescrivere specifiche posture e determinate forme dello stare insieme a partire dalle sue numerose, eppure circoscritte, combinazioni, presupponendo così un corpo singolo e in interazione *raccolto* e da alloggiare.

5. La parte per il tutto

Come le soluzioni modulabili, componibili o convertibili non sono una vera e propria novità, allo stesso modo i contemporanei sofà che abbiamo indicato come divani da open space non soppiantano i modelli precedenti. Basta recarsi in un qualunque showroom per rendersene conto. Lì, di fianco a quei divani capaci di assumere volta per volta forme diverse, si trovano sofà statici e rigidi dalla silhouette classica, simili nella loro configurazione oggettuale ai divani da salone, ma anche sofà massicci e bombati come quelli che arredano i salotti buoni, o ancora modelli ampi e dinamici come i più vicini divani da living, con soluzioni reclinabili e mobili, terminali angolari, chaise-longue e braccioli multifunzione. Così, se da una parte, come si è accennato, la ricostruzione proposta è frutto dell'identificazione di dominanti nell'evoluzione e sviluppo dei divani, dall'altra parte non si può far a meno di notare che dal punto di vista di una semiotica del design si apre qui la problematica dell'*innovatività* progettuale (Mangano 2010b), la quale si inserisce nella più generale questione della dimensione culturale, storica e sociale della semiosi, abordabile attraverso la nozione di *prassi enunciativa* (Fontanille, Zilberberg 1998). Allora è chiaro che non solo semplicemente i nuovi divani non si sostituiscono a quelli che storicamente li hanno preceduti, ma che gli enunciati-artefatti che popolano oggi i punti vendita, come le nostre abitazioni, possono fare propri alcuni tratti caratteristici appartenenti ai sofà da living, salotto e salone, riprenderli in modo più o meno pedissequo e manifestarli al proprio interno secondo gradi di presenza differenti. In tal senso, il modello qui presentato in chiave diacronica per rendere conto delle macro-trasformazioni oggettuali che il sofà ha subito nel tempo, potrebbe essere riproposto per una lettura sincronica volta, per esempio, a classificare le occorrenze oggi disponibili sul mercato. In questo modo si metterebbero in luce non più le operazioni di trasformazione che rendono conto del carattere dinamico e processuale delle forme di socialità articolate diacronicamente dal sofà, ma le relazioni che consentono di ricostruire, in sincronia, il sistema di opposizioni e differenze che articola l'attuale mondo dei divani, dove diverse conformazioni oggettuali, suggerendo certe posture del corpo, hanno inscritte alcune modalità di interazione sociale. In questo senso, si potrebbe dire che ciascuno, scegliendo il proprio divano, attualizza per propri ambienti di casa una certa forma di socialità cui idealmente aspira. Fermo restando che successivamente, nelle concrete pratiche d'uso, questa potrà essere realizzata a sua volta diversamente. Del resto, le maniere di relazionarsi con l'oggetto e tra soggetti inscritte nei sofà sono sempre delle virtualità, dei modi possibili presupposti e suggeriti, che possono essere presi in carico in vario modo dal singolo utilizzatore (cfr. Mangano 2010b). Nessuno, in altre parole, vieta di fare un pisolino su un divano da salone o di interagire con gli altri su un divano da living secondo uno schema più o meno formale; e tuttavia non si può non constatare che la maggior parte delle volte si finisce per accomodarsi sul sofà come la forma dell'oggetto "vuole" che si faccia, influenzando in questo modo le nostre maniere di stare insieme.

Ad ogni modo, osservando le ultime tendenze nel mondo dei divani, e con essi delle abitazioni in cui sono installati, abbiamo sottolineato come si dia a livello della manifestazione una generale inclinazione all'adattabilità e flessibilità. La retorica che fa da sfondo è quella per cui il divano debba rispondere a tutto tondo alle esigenze della vita quotidiana, adattandosi alle nostre case, ai nostri frenetici stili di vita, ai nostri corpi e alle diverse occasioni di socialità domestica per continuare a espletare la sua funzione sociale. Queste tendenze di superficie sembrano farsi tuttavia manifestazione di forme che a livello più profondo ricordano il sistema disciplinare teorizzato da Foucault (1975). Il filosofo, si ricorderà, volge lo sguardo verso dispositivi più vari, *strumentalità minori*, come le chiama De Certeau (1990), minute ma

infallibili, capaci di mettere a regime una società intera. Tra queste anche tutte quelle misure atte a costruire un corpo docile attraverso il controllo dell'attività. Questo non consiste solo nell'imporre una serie di gesti definiti ma anche nella costruzione di un accurato ingranaggio che si pone tra oggetto e corpo e nell'imposizione della migliore relazione tra quest'ultimo e il gesto che deve compiere. È in fondo il progetto di quell'ergonomia che vuole oggetti, ma anche spazi, in grado di dar seguito nella loro forma a diverse disposizioni fisiche corporee e spaziali e, più in generale, a differenti usi sociali, stabilendo però a conti fatti quale sia tra le tante possibili la soluzione più opportuna, la migliore, quella capace di assecondare la supposta natura delle cose. La semiotica ha problematizzato a più riprese l'approccio ergonomico (Fontanille 1995, 2002; Deni 2002b; Mangano 2008; Ventura Bordenca 2020), che afferma e insieme nega il funzionalismo, mettendo in luce come esso costruisca i suoi prodotti sulla base di modelli generici e ideali di corpi, spazi, attività e gesti che vengono proposti come universali e validi per tutti. Il punto è che, essendo frutto di una media di tutti quelli possibili, tali modelli, appartenendo a tutti, non appartengono a nessuno. L'ergonomia, dunque, si fonda su e dà luogo a una schematizzazione astratta e vincolante della vita quotidiana, facendo emergere così la sua costitutiva paradossalità: non sono gli artefatti ad adattarsi ai soggetti ma sono quest'ultimi a doversi adattare ai primi. In altre parole, il *poter-fare* e/o *saper-fare* che gli oggetti dovrebbero, almeno in linea di principio, conferire ai soggetti per l'espletamento dei loro programmi narrativi, si rivela a queste condizioni un *dover-fare* (Fontanille 2002). È ciò che abbiamo visto proprio con i divani da open space: a dispetto della flessibilità e adattabilità di cui si fanno alfiere, i nuovi divani postulano come presupposto che vi sia una serie numericamente limitata di modi possibili di interazione tra soggetti, di situazioni abitative, conviviali e quotidiane a cui possono rispondere e che esse debbano essere costruite dallo stesso sofà. Flessibilità e adattabilità si trasformano in altre parole in un vincolo e il divano da Oggetto Modale tramuta in Destinante Manipolatore.

In questa direzione, per descrivere lo sviluppo del sofà e delle forme di socializzazione che articola, anche in relazione alle evoluzioni nello spazio domestico, si potrebbe riprendere la tripartizione proposta da Hall (1966) tra *spazio preordinato*, *semideterminato* e *informale*. Si potrebbe dire, così, che il divano da spazio preordinato, luogo dedicato e consacrato a specifiche attività, si sia trasformato nel tempo sino a diventare uno spazio informale, luogo aperto alle attività più disparate, passando per uno spazio semideterminato, costantemente riarrangiato da usi da bricoleur. I nuovi modelli modulabili degli open space suggeriscono però un ritorno allo spazio preordinato, in cui posture del corpo e forme di relazione intersoggettiva tendono di nuovo a essere stabilite e irrigidite. Quest'ultima tappa evolutiva mostra a ogni modo come il divano non sia solo uno spazio a partire dal quale si irradiano tutta una serie di azioni che lo rendono nucleo propulsivo e produttivo della casa, ma sia anche un luogo in cui può confluire l'intero spazio domestico, nel momento in cui è disponibile a trasformarsi in scrivania, letto, tavolo da pranzo etc. In questo senso il sofà è un po' come il biscotto per Mary Douglas (1982) nel sistema alimentare inglese¹⁴: un singolo elemento in grado di sintetizzare l'intero sistema-casa.

¹⁴ Si ricorderà che Douglas, analizzando il sistema alimentare dalle famiglie di operai inglesi, mette in luce come il biscotto farcito si configuri come una forma riassuntiva delle portate quotidiane e straordinarie. Mangiato a metà pomeriggio durante la settimana e la domenica a tarda sera, il dolcetto è infatti insieme la versione secca degli altri dolci previsti nei vari pasti dei giorni lavorativi e la versione asciutta di quelli previsti nei menù dei giorni di festa. Un simbolo condensato, dunque, capace di racchiudere in sé l'intero assetto non solo dei pasti ma anche della vita di chi lo consuma.

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.

- De Certeau, M., 1990, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Gallimard, Paris; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro 2001.
- De Fusco, R., 2004, *Storia dell'arredamento. Dal 400 al 900*, Milano, FrancoAngeli.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit; trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli-Salerno, Orthotes 2017.
- Deni, M., 2002a, "Gli oggetti in treno", in Id., 2002b, pp. 128-190.
- Deni, M., 2002b, *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*, Milano, FrancoAngeli.
- Douglas, M., 1982, "Food as a system of communication", in Id., *In the Active Voice*, London, Routledge & Kegan Paul; trad. it. "Il cibo come Sistema di comunicazione", in G. Marrone, A. Giannitrapani, a cura, *La cucina del senso*, Milano, Mimesis 2012, pp. 59-93.
- Eco, U., 1968a, "Edward T. Hall e la prossemica", introduzione alla trad. it. di E.T. Hall 1968, pp. V-XI.
- Eco, U., 1968b, *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P. Sbisà M., 1985, "Appunti per una semiotica delle passioni", in *aut-aut*, 208, pp. 101-118; ora in P. Fabbri e D. Mangano, a cura, *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Roma, Carocci 2012, pp. 381-401.
- Fabbri, P., 1991, "La passione dei valori", in *Carte Semiotiche*, 8, pp. 56-71.
- Fabbri, P., 2011, "Semiotica e camouflage", in L. Scalabroni, a cura, *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 11-25.
- Fabbri, P., 2020, "Considerazioni (e aggiornamenti) sulla prossemica", in I. Pezzini, R. Finocchi, a cura, *Dallo spazio alla città. Letture e fondamenti di semiotica urbana*, Milano-Udine, Mimesis 2020, pp. 185-202.
- Floch, J.M., 1983, "Sémiotique et design. La scénographie du pouvoir dans le mobilier de haute direction", in *Protée*, n. 21; trad. it. "Scrivanie per dirigenti", in Id., *Bricolage. Analizzare pubblicità, immagini e spazi*, Milano, FrancoAngeli 2013, pp. 163-174.
- Floch, J.M., 1985, "La maison Braunschweig de Georges Baines", in *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hâdes-Benjamin; trad. it. "La casa Braunschweig di Georges Baines", in Id., *Bricolage. Analizzare pubblicità, immagini e spazi*, Milano, FrancoAngeli 2013, pp. 183-198.
- Floch, J.M., 1995, "Le couteau du bricoleur", in Id., *Identités visuelles*, Paris, Puff 1995, pp. 181-213; trad. it. "Il coltello del bricoleur", in Id., *Identità visive*, Milano, FrancoAngeli 2016, pp. 165-192.
- Floch, J.M., 1999, "Concevoir et manager l'espace de travail, l'apport de la sémiotique", in Fraenkel, Legris-Desportes, eds, *Enterprise et sémiologie. Analyser le sens pour maîtriser l'action*, Paris, Dunod, pp. 167-182; trad. it. "Concepire e gestire lo spazio di lavoro. L'apporto della semiotica", in I. Pezzini, R. Finocchi, a cura, *Dallo spazio alla città. Letture e fondamenti di semiotica urbana*, Milano, Mimesis 2020, pp. 357-370.
- Fontanille, J., 1995, "Ergonomia e bio-design. Note semiotiche", in M.P. Pozzato, a cura, 1995, pp. 51-57.
- Fontanille, J., 2002, "La patina e la connivenza", in E. Landowski, G. Marrone, a cura, 2002, pp. 71-95.
- Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998, *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Foucault, M., 1974, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard; trad. it. *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi 1976.
- Giannitrapani, A., 2013, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci (nuova ed. 2024).
- Giannitrapani, A., 2014a, "Ristoranti & co. Identità e comunicazione dei luoghi conviviali", in G. Marrone, a cura, 2014, pp. 261-292.
- Giannitrapani, A., 2014b, "Sfide ai fornelli e piaceri televisivi. Il caso dei cooking show", in G. Marrone, a cura, 2014, pp. 101-132.
- Giannitrapani, A., 2020, "Dal tavolo alla città e ritorno", in M. Montanari, a cura, *Cucina politica. Il linguaggio del cibo tra pratiche sociali e rappresentazioni ideologiche*, Roma-Bari, Laterza, pp. 257-269.
- Giannitrapani, A., 2023, "Lego", in D. Mangano e F. Sedda, a cura, *Simboli d'oggi. Critica dell'inflazione semiotica*, Milano, Meltemi 2023, pp. 385-416.
- Goffman, E., 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City N.Y., Doubleday; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Mulino 1969.
- Goffman, E., 1971, *Relations in Public*, New York, Basic Book; trad. it. *Relazioni in pubblico*, Milano, Bompiani 1981.
- Greimas, A.J., 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore 1991.
- Greimas, A.J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani 1996.
- Grignaffini, G., Landowski, E., 2002, "L'arredamento di uno spazio abitabile", in E. Landowski, G. Marrone, a cura, 2002, pp. 61-70.

- Gruppo µ, 1992, *Traité da signe visuel*, Paris, Seuil; trad. it. *Trattato del segno visivo*, Milano, Mondadori 2007.
- Hall, E.T., 1966, *The Hidden Dimension*, New York, Anchor Books; trad. it. *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani 1968.
- Hammad, M., 1989, “La privatisation de l’espace”, Limoges, Pulim; trad. it. “La privatizzazione dello spazio”, in Hammad 2003, pp. 217-308.
- Hammad, M., 1991, “Aardse tuinen, Hemelse tuinen, tuinen van elders”, in S. Alexandrescu, H. Parret, a cura, *Hemel & Aarde, Werelden van Verbeelding*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 99-115; trad. it. “Giardino-cielo, giardino-terra, giardino-altrove”, in Hammad 2003, pp. 159-167.
- Hammad, M., 2003, *Leggere lo spazio, comprendere l’architettura*, Roma, Meltemi.
- Hammad, M., 2004, “Presupposti semiotici alla nozione di limite”, in F. Sedda, a cura, *Glocal. Sul presente a venire*, Roma, Sossella, pp. 125-136.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchi*, Paris, Seuil; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi 1999.
- Landowski, E., Marrone, G., a cura, 2002, *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi.
- Lotman, J., 1985, *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio.
- Lotman, J., 1987, “Architektura v kontekste kul’turny”, in *Architecture and Society / Architektura i obšč’estvo*, 6; trad. it. “L’architettura nel contesto della cultura”, in Id., *Il girotondo delle muse*, Firenze-Milano, Bompiani 2022, pp. 408-24.
- Lotman, J., 2017, *Conversazioni sulla cultura russa*, Milano, Bompiani.
- Lotman, J., Uspenskij, B., 1975, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Mangano, D., 2008, *Semiotica e Design*, Roma, Carocci.
- Mangano, D., 2010a, “Divani: sulla creatività”, in Id., 2010b, pp. 17-30.
- Mangano, D., 2010b, *Archeologia del contemporaneo. Sociosemiotica degli oggetti quotidiani*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Mangano, D., 2014, “Laboratori gastronomici e senso della cucina. Strumenti, spazi, tecnologie”, in G. Marrone, a cura, 2014, pp. 237-260.
- Mangano, D., 2019, “Open space”, in Id., *Ikea e altre semiosfere. Laboratorio di sociosemiotica*, Milano-Udine, Mimesis 2019, pp. 191-204.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2002, “Dal design all’interoggettività: questioni introduttive”, in E. Landowski, G. Marrone, a cura, 2002, pp. 9-38.
- Marrone, G., 2005, *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2014, *Gastromania*, Milano, Bompiani.
- Marrone, G., 2015, *Dilettante per professione*, Palermo, Torri del vento.
- Marrone, G., 2022, *Gustoso e saporito. Introduzione al discorso gastronomico*, Milano, Bompiani.
- Marrone, G., 2024, “Convergenze sbilenche. La nozione di testo in Greimas e Lotman”, in Id., *Della significazione. Testualità, traduzione, culture*, Milano-Udine, Mimesis 2024, pp. 51-67.
- Marrone, G., a cura, 2014, *Buono da pensare. Cultura e comunicazione del gusto*, Roma, Carocci.
- Marrone, G., a cura, 2021, *Contaminazioni simboliche*, Milano, Meltemi.
- Marsciani, F., 1999, “La poltrona del dentista. La relazione medico-paziente nel riunito contemporaneo”, in A. Semprini, a cura, *Il senso delle cose*, Milano, FrancoAngeli 1999, pp. 71-91.
- Marsciani, F., 2007a, “Monterotondo. La passeggiata Buoizzi”, in Id., *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, FrancoAngeli 2007, pp. 75-90.
- Marsciani, F., 2007b, “Etnosemiotica della cura”, in Id., *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, FrancoAngeli 2007, pp. 17-38.
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani 2017.
- Montenegro, R., 1996, *Abitare nei secoli. Storia dell’arredamento dal Rinascimento ad oggi*, Milano, Mondadori.
- Perec, G., 1974, *Espèces d’espaces*, Paris, Galilée; trad. it. *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri 1989.
- Pezzini, I., a cura, 1991, *Semiotica delle passioni. Saggi di analisi semantica e testuale*, Bologna, Esculapio.
- Pozzato, M.P., a cura, 1995, *Estetica e vita quotidiana*, Milano, Lupetti.
- Rybczynski, W., 1986, *Home. A short history of an Idea*, New York, Viking Penguin; trad. it. *La casa. Intimità, stile, benessere*, Milano, Rusconi 1989.
- Scarlatti, A. (Mascaretti, C.), 1912, “Il divano”, in *Minerva. La rivista delle riviste*, vol. XXXII, n. 17, pp. 807-811.
- Stoichita, V., 1993 *L’instauration du tableau*, Paris, Klincksieck; trad. it. *L’invenzione del quadro*, Milano, Saggiatore 1998.
- Toromanoff, A., 2018, *Divani. 340 modelli iconici*, Milano, L’Ippocampo.
- Ventura Bordenca, I., “Baby food design: dietetica infantile”, in Id., *Essere a dieta. Regimi alimentari e stili di vita*, Milano, Mimesis 2020, pp. 239-263.
- Vitta, M., 2008, *Dell’abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi.
- Zinna, A., 2002, “Les objets et leurs interfaces” in J. Fontanille, A. Zinna, eds., *Les objets au quotidien*, Limoges, Pulim, 2002, pp. 165-192.