

## **Inerzia e massa.**

### **Configurazioni dell'attante collettivo nell'opera di Isaac Cordal**

Valentina Carrubba

**Abstract.** This contribution aims to investigate the work of Isaac Cordal, a street artist, sculptor, photographer and video-maker engaged on various thematic fields: from climate change to Euro-parliamentarianism, from education to finance, from biodiversity to palm oil, his work, in a more general framework, is an epochal reflection on the human condition.

The artist's installations, implemented in urban and exhibition contexts, are displayed under the regime of miniaturization. Sculptures of men about six inches tall, bald and ugly middle-aged, are mass-produced and placed in spaces that, in the change of scale, become the terrain of a scene of contemporary wandering. Mostly in suits and ties, with a more or less leading part of system functionaries, these little men stand together, like insects, in the blind movement of the cluster. Isolated even in groups, without past or future, busy or motionless, we find them immersed in debris or up to their necks in water, in an act that seems to anticipate the epilogue.

In the river-form of Cordal's work, we face the mass, as a collective actant, and the drama of the most impersonal of enunciations is revealed. The various expressive solutions lead us to reason about different aspects describing forms of the collective: from organisation to the mediation of devices, from the identity of individual actors to the configuration of a shared world, from mereology to narrative horizons. What is on stage, everywhere, is a humanity adrift, as a being-together on the verge of extinction, towards the totally extrinsic and inertial disintegration of the individual. Our analysis turns to the poetic elaboration of this limit case of the collective actant, in consideration of the entire corpus of installations attested in the artist's official website. Just as in the illness, rather than in the state of health, we become aware of the functioning of an organism, so it is in the crisis of the collective that Cordal shows us the dynamics of its functioning. In his art, on the other hand, there is no *catharsis*, and what we observe has the appearance of a demonstration, by absurdity, of the forgotten chorus of human comedy.

#### **1. L'attante collettivo**

Si comincia a ragionare intorno all'attante collettivo quando ci si chiede, a partire dalla dimensione discorsiva, come descrivere, in termini attanziali, alcuni lessemi che rimandano all'essere insieme di diversi individui: famiglia, popolo, nazione, classe, banda, etc.

È chiaro che, considerati nella loro unità, dal punto di vista sintattico-grammaticale che ha aperto il teatro degli attanti, tali termini possono essere ricondotti ai ruoli narrativi canonici, ed essere trattati come tratteremmo i nomi che esprimono entità individuali: è quello che accade quando ad esempio il politico dice che la nazione ha fatto grandi progressi.

Il problema è che, senza scomodare la nozione di un attante collettivo, potremmo qui tranquillamente parlare di un attore collettivo (Bertrand 2022) che interpreta un canonico ruolo attanziale. In effetti, se la relazione tra le parti è qualcosa che si coglie a livello attoriale, allora potremmo sviluppare delle topiche di questo rapporto senza che ciò si traduca in una revisione del sistema attanziale. Una volta unificati, gli attori potrebbero entrare nella sintassi degli attanti come ci entra qualunque entità individuale o composita.

Ma se parliamo di attante collettivo, evidentemente, abbiamo l'idea che esistano delle relazioni tra gli individui che assumono delle specifiche intenzionalità e che non necessariamente corrispondono alle

posizioni individuate a partire dallo schema narrativo canonico<sup>1</sup>. Vorremmo insomma che la relazione tra individuo e insieme si desse a vedere a livello sintattico, nei termini di un ruolo diverso da quello che può assumere un qualunque attore individuale. E vorremmo poter considerare questo ruolo nel suo aspetto di composizione e non, semplicemente, come unità. Ci chiediamo allora, rispetto alle possibili trasformazioni di stati di cose, di passioni e cognizioni se non esista una agentività ascrivibile all'essere insieme di individui e che si caratterizzi per il modo d'essere della complessione.

Rispetto alla questione, possiamo trovare diversi approcci.

In una direzione mereologica, quale quella di Greimas e Landowski (1976) tale questione si declina in termini semantici, a partire da un ragionamento sulla genesi dei collettivi. Si considera allora anzitutto il fatto che il soggetto individuale che può essere colto come soggetto-attante è, in effetti, una complessione di tratti, quali carattere, tratti figurativi, etc., e questa complessione definisce una unità di tipo integrale, ovvero ciò che normalmente chiamiamo *persona*. I collettivi si costruiscono a partire da questa unità integrale attraverso dei passaggi: il primo è la selezione di un tratto della persona, che genera una unità partitiva; poi, l'estensione dell'insieme di tutti quelli che possiedono quel tratto, ci porta su una totalità partitiva, l'estensione di un insieme in termini logici (Frege 1892); e infine, se a questa totalità aggiungiamo altri tratti, così da renderla una complessione, abbiamo una totalità integrale, una sorta di persona collettiva. Quest'ultima, concepita come un'unità, in una presa molare, è il tipo di totalità che corrisponde all'attante collettivo.

Il pubblico, per esempio, è un tipo di totalità partitiva, mentre l'opinione pubblica, in presa molare, è una unità integrale (Landowski 1989). Solo quest'ultima si offrirebbe in termini di agentività. I biondi, per fare un altro esempio, sono una totalità partitiva. Ma se i biondi si dotassero di altri tratti, del tipo che sono superiori ai mori, o che sono più sensibili, o che sono i giusti, allora andrebbero nella direzione di costituirsi come una complessione, un'unità integrale e un possibile attante collettivo che esercita degli effetti sul piano politico e sociale.

Non vediamo però molto bene come la sintassi ne esca modificata, dal momento che infine si tratta di mantenere i ruoli attanziali canonici e spostare la questione del collettivo su un processo che riguarda l'apprensione di individualità, che può essere una questione semantica, ma anche una questione percettiva, fenomenologica, filosofica, etc. Detto in altri termini, non pare esserci davvero il bisogno di introdurre una nozione quale quella di attante collettivo: ciò che definisce l'essere insieme resta su un terreno genetico e non si traduce, in termini generativi, su un piano attanziale. Spiegare il modo in cui una totalità partitiva si offre a una presa molare e possa, come la persona individuale, assumere un ruolo attanziale non significa aver descritto una forma collettiva di attanzialità.

D'altra parte, conveniamo con Fontanille<sup>2</sup>, non si vede nemmeno bene perché una totalità partitiva non potrebbe essere colta in un ruolo attanziale: il controesempio ci si offre nel termine inglese *people*, che dimostra un'agentività nonostante resti una collezione del tipo partitivo. Infine, abbiamo il problema della personalizzazione di questo attante collettivo, il fatto che sia la categoria di persona a fornirne un modello. Sul terreno enunciativo, in effetti, già a partire da De Saussure (1916), si deve constatare la presenza effettiva di un attante collettivo che non si riconduce alla categoria di persona. La questione, qui, riguarda il rapporto tra l'atto di *parole*, individuale, l'*uso*, collettivo, e la lingua che si sedimenta e si evolve per effetto di questo uso. La lingua cambia e si modifica in una dinamica diacronica per la prassi enunciativa di una massa parlante, che è quindi a tutti gli effetti un attante (Fontanille 2022), nonostante sia incoglibile sul piano attoriale e si caratterizzi, come ha mostrato Bertrand (1993), per l'impersonalità. Inoltre, la riflessione intorno alla persona, sotto il rispetto enunciativo, ci porta sul fatto che, anche a livello di atti individuali di *parole*, o di *uso* della *lingua* (Benveniste 1966), l'enunciazione può trovare una agentività in istanze che contemplano anche l'assenza di persona, e un discorso può denunciare una concorrenza enunciativa che innesta già a livello dell'individuo un attante collettivo.

L'idea che l'attante collettivo si offra in chiave dinamica è compatibile allora con una riflessione mereologica come quella di Bordron (1991). Anche se quest'ultimo non ragiona direttamente sull'attante collettivo, ci offre un modello che spiega tanto la composizione quanto il dinamismo di una totalità e ci dà

<sup>1</sup> Si fa qui riferimento all'intervento di Fontanille, tenuto al Seminario Internazionale di Semiotica a Parigi, il 7 novembre 2018, dal titolo: *La constitution de l'actant collectif comme préalable anthroposémiotique*.

<sup>2</sup> Vedi nota precedente.

una tipologia di relazioni che si traduce facilmente nelle forme che possono prendere collettivi di ordine sociale o politico. Il suo ragionamento porta sulle diverse modalità di costituzione della totalità, nell'idea che da questi modi dipenda la sua composizione interna e derivi una specifica intenzionalità, e lascia spazio alle possibilità di trasformazione di un collettivo che si raccoglie insieme in un momento di unità e può continuare ad esistere come può dissolversi. D'altronde, come ci mostra Latour nel suo scritto intorno alla formazione di una classe ecologica (Latour 2022), il senso di una collettività, dal punto di vista sociale e politico, si coglie bene quando è in gioco la sua formazione ed, eventualmente, la sua istituzione.

Per finire, è la concezione che troviamo in Fontanille (2021) quella che riteniamo spiegare al meglio il posto che questo attante collettivo può trovare all'interno dell'edificio semiotico, senza che il concetto scivoli in quello di attore collettivo e ci si trovi nell'imbarazzo di dove mettere, nel sistema teorico, una relazione tra parti e tutto che si mostra così determinante sul piano politico e sociale.

In un approccio antro-po-semiotico il modo di essere insieme che definisce l'attante collettivo non sta, gerarchicamente, allo stesso livello degli attanti canonici, non è una variante dell'attanzialità che si trova nell'opposizione collettivo vs individuale (Greimas, Courtès 1979), ma è una condizione di possibilità che regola la formazione di qualunque semiosfera, e in questo si trova il suo valore agentivo. Fontanille, nell'elaborare questa prospettiva, riprende il contributo di Descola (2005) sui modi di identificazione, o ontologie, che, al di là della dicotomia natura/cultura tipica della nostra società, descrivono le diverse maniere in cui le comunità percepiscono il mondo e le sue relazioni. Dal punto di vista del semiologo, più che di ontologie, cui infine ricondurre questo o quel caso di analisi, bisogna parlare di filtri collettivi, e si tratta di capire come tali filtri possono regolare i modi in cui gestiamo il senso.

L'apertura antropologica dei possibili, d'altronde, la relativizzazione del nostro modello culturale, si riflette nella necessità di rivalutare l'universalità di alcuni concetti teorici elaborati dalla semiotica. Un filtro collettivo definisce, oltre che un piano politico, il regno del simbolico, dalle scelte pratiche alle condizioni del sapere, della veridizione e della stessa narratività, che si può schematizzare in modi diversi dal canone.

Se resta che il senso si comprende in termini narrativi, infatti, lo schema narrativo canonico non è che un tipo di sviluppo della narratività, che corrisponde bene alla struttura sociale di un mondo liberista e di un universo polemologico-contrattuale in cui si naturalizzano quelle che sono opzioni economiche (Fontanille 2021). La ricerca si apre così alla possibilizzazione di altre forme narrative e allo studio delle relazioni tra il modo in cui si sta insieme e il modo in cui si può dare senso a un mondo.

## 2. La massa di Cordal

Cordal (1974, Pontevedra, Spagna) è un artista che ragiona sul nostro essere insieme, con un'arte impegnata nella rivelazione e denuncia della deriva dell'umanità nell'attuale sistema sociale, politico ed economico.

Si tratta, come accennato, di una riflessione epocale intorno alla condizione umana, che assume tinte apocalittiche ed esistenziali, in un campo tematico che abbraccia tutto il prisma della cultura. Significativi, rispetto all'estensione dei temi trattati, sono i titoli delle installazioni che vengono riedite nelle diverse città: *Cement eclipses*, *Urban inertia*, *Follow the leaders*, *The new slavery*, *Walls enclosures*, *Ego monuments*, *La comédie humaine*, *Moments de solitude*, *Prestige*, *Refugis del pensar*, *Deserto verde*, *Telearbeit*, *The upcoming past*, *Waiting for climate change*, *Rexenerafest*, *Residence secondaire*, *The school*, *The family*, *The office*.

L'operazione artistica di Cordal si muove in una direzione politica che parte dall'installazione urbana e si estende, attraverso diverse forme di ri-mediazione, ad altri circuiti di fruizione. L'artista, in serie, produce statuette di una quindicina di centimetri: uomini calvi e brutti, un po' curvi, di mezza età, in giacca e cravatta e piuttosto identici. Le diverse installazioni ci presentano forme di aggregazione e di dispersione, di isolamento e di composizione degli ometti: ora singolarmente, ora gruppi, questi ultimi vengono collocati in spazi cittadini o espositivi che, scalati alla loro altezza, assumono i tratti di scenari post-apocalittici e rispondono a una più generale poetica del liminare che sotto l'aspetto temporal-epocale si declina in una situazione sospesa sulla fine.

Ciò che l'artista mette in scena, in una varietà di circoscrizioni dell'essere insieme che va dalla famiglia alle forme di organizzazione della società, dal campo politico a quello economico ed ecologico, è la

deiezione di un attante collettivo che si trova al limite di un regime antropico del senso come al limite della vita. Ci viene mostrato un essere insieme che erode, in maniera sistematica, la tenuta di una semiosfera così che, in una retorica dell'iperbole e del caso-limite, si ragiona sulle condizioni di possibilità del senso e sul loro legame con le forme del collettivo.

I lavori di Cordal toccano tutti i punti che, a livello teorico, definiscono la nozione di attante collettivo e, in particolare, si tratta di quell'attante collettivo che è la massa.

Quest'ultima si definisce anzitutto come qualcosa di materiale: è una grandezza, un fatto quantitativo, quel generale e generico ingombro inerziale che può comparire nel discorso del fisico come in quello del sociologo. L'insistenza sull'elemento materico, nell'opera di Cordal, ci porta sul cemento (Cordal 2010), sul detrito, sulla terra arida, sul calcinaccio, sulle forme dello sgretolamento e dell'aridità, sui materiali fatti e disfatti dall'uomo. Spesso le statuette vi si trovano immerse, e spesso vi si confondono, lasciate senza colore dall'artista (Fig.1).



Fig. 1 – *Follow the leaders* (© Isaac Cordal).

Sul piano delle omeomerie la totalità degli omini-statuetta si manifesta come l'agglomerato descritto da Bordron (1991) nel suo scritto *Les objects en parties*, che esplora i modi del rapporto tra parti e tutto negli oggetti. L'agglomerato definisce un tutto che non presenta una vera coesione tra le parti, che non vi si trovano né integrate, né articolate, ma semplicemente accostate. Si tratta di un tutto in cui vale tra le parti una relazione tanto estrinseca quanto inorganica, sprovvista di spirito, mortifera. Una massa, quindi, da intendere nel senso di una presenza fisica che resta indifferente alla forma e ai principi che regolano la forma, un'entità che può prendere al massimo una misura.

L'espedito espressivo della miniaturizzazione, d'altra parte, ci offre un punto di vista attraverso cui si definiscono delle relazioni tra presa molare di un collettivo e zoom sui tratti distintivi dei singoli e si possono motivare delle conversioni tra macro e microcosmo: la massa si qualifica come regime dell'indistinzione, un universale astratto che paradossalmente diventa il tratto distintivo del concreto singolo. Quel che accade, infatti, già a una prima osservazione dell'opera installata, è che cogliamo la presenza degli ometti da lontano, in una selezione di tratti dovuta alla distanza, in una astrazione di natura percettiva, il distale, che offre modelli all'astrazione cognitiva; cogliamo il gruppo, universale e generico, di esseri umani, ma quando ci avviciniamo, scandendo un processo di individuazione, ci scontriamo con una permanenza dell'indeterminazione, dato che le statuette si dimostrano tutte uguali, degli stessi indifferenti, quasi sempre uomini, calvi, in giacca e cravatta, piccoli e brutti, di mezza età.

E infine, a definire una massa è l'aspetto inerte, irrelato. Nella scelta degli spazi di intervento, che via re-sizing diventano dei luoghi inospitali, gli ometti si trovano sradicati da ogni relazione con un ambiente-territorio, in una situazione che diventa una condizione esistenziale. Ed è qui, in una scenarizzazione che ci porta sul tema della sopravvivenza, e sull'urgenza di un'iniziativa e di un fare trasformativo, che l'attante collettivo si manifesta, drammaticamente, come inerzia.

### 3. Corpus d'indagine

L'opera di Cordal mette in scena una specie di conversione immediata tra i modi dell'essere insieme e il mondo di senso che ci troviamo ad abitare. Ciò che indagheremo nel corso di questo articolo è la varia articolazione che prende il suo *discorso artistico*, nell'economia di analisi che viene dal taglio tematico di una riflessione intorno all'attante collettivo.

Questa pertinenza non individua un gruppo specifico di opere, ma ragiona sul concept, o meglio, sulla piattaforma creativa che si trova a monte della varietà delle soluzioni espressive. In effetti, le installazioni di Cordal appartengono a quel genere di opere che potremmo definire ossessive: dalla produzione seriale delle statuette, pressoché identiche, alla riproposta di una stessa installazione in spazi urbani ed espositivi diversi, fino al frattale delle ri-mediazioni delle opere, il lavoro dell'artista si caratterizza per insistenza e ripetizione, tratti che traducono estensivamente l'intensità dell'impegno.

Ovunque, nella produzione dell'artista, si ripresentano gli stessi elementi espressivi, con l'aggiunta di qualche variante, come fossero le pedine di un gioco che, più che nelle singole partite, trova il proprio lasco (Basso Fossali 2008) nella variazione delle regole. Per questa ragione, la scelta di indagare il corpus intero delle installazioni di Cordal non va necessariamente a detrimento di una profondità di analisi, ma ci permette di cogliere nelle famiglie e nelle genealogie delle varianti ragionamenti intorno all'attante collettivo e alle sue declinazioni sul piano dell'espressione.

Tale corpus è tratto dal sito ufficiale di Cordal<sup>3</sup> dove sotto il titolo di una stessa opera si raccolgono interventi urbani e installazioni espositive effettuati in diverse città e in diversi anni. Il sito, nella categorizzazione del menù a tendina, divide l'opera in esposizioni e installazioni, e queste ultime in urbane e outdoor; c'è inoltre una sezione dedicata alle fotografie selezionate dall'artista. Lavorare su un insieme tanto ampio comporta un'operazione di confronto delle opere che non segue necessariamente i titoli ufficiali delle raccolte, ma cerca di riordinare la molteplicità delle soluzioni e di articolare intorno alla pertinenza tematica scelta.

### 4. Mediazioni e rimediazioni

Come molta street art, l'opera di Cordal parte dalla strada per circolare, in una estensione del suo significato politico, sotto diverse forme di mediazione. L'artista, oltre a fabbricare delle statuette e installarle nello spazio urbano, le fotografa, le riprende in video e le raccoglie in un sito personale, che testimonia, oltre che dell'intero processo creativo, anche della sua partecipazione al circuito più istituzionale dell'arte, tra spazi espositivi dedicati e recensioni critiche. A ciò si aggiunge il vario contributo del pubblico, che si attesta in rete con fotografie delle installazioni e delle diverse modalità di interazione dei passanti-spettatori.

Come si è accennato il nostro corpus si limita al sito ufficiale di Cordal, e, in particolare, prenderemo in considerazione le installazioni. Tali installazioni si trovano attestate in suddetto sito attraverso fotografie e video, ciò che rende necessario un discorso preliminare sulle mediazioni dell'opera e un accenno all'opera di ri-mediazione.

#### 4.1. L'installazione e lo spazio pubblico

Le installazioni si collocano in spazi pubblici che vanno dalla città a luoghi più naturalistici, come laghi o parchi. Posizionati a diverse altezze e nella varia scelta di elementi del contesto, qualche volta, specialmente quando ci si muove in verticale, si accompagnano con qualche *prop* che media l'inserimento nel paesaggio, come cassette per gli uccelli da attaccare agli alberi o balconcini da collocare su pareti.

In generale abbiamo una continuità tra spazio finzionale e spazio pubblico, senza che vi sia una linea di demarcazione. Un incorniciamento, d'altra parte, si definisce ugualmente, per effetto delle miniature,

---

<sup>3</sup> Consultabile al seguente link: [www.cementecliches.com](http://www.cementecliches.com).

come una soglia di conversione, reversibile, tra prossimo e distale: seppur vicine, le miniature ci rendono una visione a distanza, un punto di vista spettatoriale, mobile e panoramico.

La proiezione nell'universo narrativo degli ometti si traduce in una riconfigurazione dell'ambiente secondo la loro misura e Cordal li posiziona in spazi tali che il ridimensionamento ci porta su un luogo inospitale, arido, privo di vita, che però mantiene una contiguità materiale con lo spazio occupato dall'osservatore. È l'idea che questo spazio, a un certo punto, indefinito, diventa, è diventato o diventerà un terreno inabitabile e inoperabile, spoglio di identità come di valenze, fatto di oggetti che, scalati all'altezza dei personaggi, perdono una riconoscibilità figurativa. Un regno dell'irrelato, e dunque, del non-semiotizzato.

Sullo spazio così costruito si modella anche il tempo, che in questa vicinanza-distanza oscilla tra un futuro distopico e un presente rivelato. La visione panoramica, infatti, il vedere questa umanità da lontano, contribuisce alla costruzione di un effetto veridittivo. È una rivelazione per presa di distanza, confortata dall'iconismo degli ometti e dalla grigia serietà di giacca e cravatta, un abito che tanto più si riconosce comune quanto più sortisce effetti di realtà.

A installazioni che in maniera promiscua si inseriscono nello spazio pubblico si affiancano operazioni più istituzionalizzate che si concentrano in un luogo dedicato. Quando è così, può accadere che al dispositivo veridittivo si affianchi una logica dell'immersività che, mantenendo suddetto continuum spaziale, porta lo spettatore sul terreno dell'opera, accanto agli ometti e alle reliquie di qualche edificio-caserma che, raro e anonimo, abita il loro mondo.

## 4.2. Spazi istituzionali

Quando l'installazione si sposta all'interno di spazi espositivi il gioco creativo, invece della scelta di elementi del contesto, comprende la costruzione della cornice.

Alcune soluzioni, che già accoppiano gli ometti a un oggetto/*prop*, sono trasversali rispetto ai luoghi di implementazione: è il caso degli ometti al balcone o di quelli dell'opera *Waiting for climate change*, che troviamo sui pali di Beaufort come nell'ambiente dell'esposizione. Altre volte l'artista usa un angolo della sala, che riempie di terra e calcinacci, oppure, avendo a disposizione una stanza, la trasforma interamente nell'interno di un edificio istituzionale del mondo degli ometti, come quando ci racconta dell'educazione.

L'opera di incorniciamento mantiene, come nel caso dell'installazione nello spazio pubblico, l'idea di una riassegnazione di valori e valenze derivante dalla sproporzione di scala che si crea nella trasposizione, all'interno dell'universo finzionale, di elementi del mondo dell'osservatore. Nel caso degli spazi espositivi, in particolare, troviamo delle cornici oggettali che funzionano come involucro o contenitore degli ometti e che ereditano le tematizzazioni offerte dal riconoscimento figurativo.

Troviamo gli ometti nel tostapane, in serie nelle scatole delle sardine, immersi nei detriti raccolti in un secchio di metallo per l'edilizia, in varie figure della cella, come gabbie o campane di vetro, o della compartimentazione, come i cassetti di una scrivania da ufficio, in una operazione artistica, insomma, che ne fa dei *sujets trouvés* nell'*objet trouvé*. A questo tipo di incorniciamento si oppone, in una contrarietà categoriale che ha a che fare con la gestione delle aspettative intorno al carattere auratico dell'arte, la comparsa di cornici dorate e decorate, che introducono, in pompa magna e su un fondo rosso rubino i piccoli uomini grigiastri, calvi e bruttarelli di Cordal.

## 4.3 Camera

Le fotografie che troviamo sulla pagina personale dell'artista rispondono di diversi intenti, da quello più documentario-testimoniale, che restituisce il punto di vista di un possibile spettatore dell'installazione, tra presa a distanza e zoom di carattere cognitivo sui dettagli, a quello che invece approfitta delle possibilità offerte dalla fotografia per tracciare una nuova genealogia creativa.

Mentre nel primo caso la mediazione cerca di rendersi trasparente per lasciare che parli una “opera prima”, e cioè l’installazione negli effetti di senso che abbiamo descritto, nel secondo caso ci troviamo di fronte ad una operazione in cui a scomparire è il carattere finzionale di tale opera prima.

Attraverso il dispositivo fotografico, infatti, che viene messo all’altezza dei personaggi, si neutralizza la sproporzione di scala, irrealistica, tra la miniatura e il contesto dell’installazione, che qui finisce, sfocato, sullo sfondo. Alla mediazione fotografica, d’altra parte, si può imputare il carattere statico delle statuette, così che non sembrano, di loro, inanimate, ma che lo diventano per via di una condizione imposta dal mezzo espressivo. Quel che ne viene è un effetto di realtà che richiede uno sguardo approfondito perché si colgano, nel personaggio, i contorni dell’artefatto. E quando si colga che nel personaggio c’è qualcosa di artificiale, prima di capire che si tratta dell’immagine di una statuetta e non di un essere umano in carne ed ossa, nella tenuta degli effetti di realtà e nella ricerca di una coerenza interpretativa, si può avere l’impressione che l’immagine ritragga una persona imbalsamata, qualcuno che era vivo e il cui involucro si stia progressivamente disanimando.

Questo aspetto, che articola e arricchisce le condizioni di veridizione, si rende esplicito in diversi video di Cordal che ci raccontano, oltre all’opera installata, anche l’opera fotografica compiuta sull’opera installata. La statuetta viene inquadrata nel rumore cittadino e nel movimento della macchina da presa che si ferma nel momento in cui trova una inquadratura privilegiata, che rende realistica la rappresentazione, ed è a questo punto che a un fermo immagine conclusivo si accompagna il rumore dello scatto fotografico. Questa direzione della rimediazione ragiona sulla questione della veridizione presentandoci una soluzione per cui, infine, è nella ricorsività delle copie e nel circuito delle mediazioni che si costruisce il vero.

Tralasciando le altre possibilità espressive che l’artista trova nel video, un’ultima nota si deve fare sulla rimediazione del pubblico che fotografa le installazioni e che può leggerle in un senso allografico. Se l’operazione artistica comprende le sue rimediazioni, il contributo dello spettatore è un prolungamento del gesto artistico, sia per quanto riguarda l’espressione fotografica, sia per quanto riguarda la diffusione in altri circuiti di mediazione.

## 5. Referenze, scenarizzazioni e iniziativa

Si è detto che l’installazione ci presenta degli scenari distopici, in una situazione che diventa una condizione esistenziale del singolo come della specie, dato che l’omino di Cordal, differenza indifferente al limite del numerico, è una sorta di reificazione di un tratto universale. Si tratta quindi qui di osservare più da vicino quel che accade nella riconfigurazione dello spazio di cui si è parlato.

Quest’ultima ci porta, anzitutto, su un generale effetto di spaesamento dovuto alla miniaturizzazione: nel momento in cui ci proiettiamo nel mondo degli ometti, ciò che ci circonda perde la misura d’uomo. L’altezza di un tavolo può diventare pericolosa, lo stare su un palo si rende valore operabile, mentre vien meno il senso di un territorio. A questo senso generale, che riduce l’ampiezza del semiotizzato ad un essere-qui, in una zona endotopica (Fontanille 2021) e riflessiva, si aggiungono gli effetti dovuti alla scelta degli spazi di installazione e al loro significato in termini di scenarizzazione.

Le statuette vengono posizionate in anfratti dello spazio pubblico, ai bordi di un marciapiede, in un angolo della strada, su dei pali, sotterrate dai detriti, oppure immerse nell’acqua fino al collo, su balconcini che non hanno una finestra, sul filo della luce che contorna un edificio, su un cornicione, oppure ingabbiate: in situazioni, insomma, che stanno al limite della sopravvivenza.

Ora, l’installazione, nel nostro stesso spazio, ci fa passare da una scenarizzazione pragmatica a una scenarizzazione evenemenziale (Basso Fossali 2009), così che ci troviamo, con gli ometti, sull’orlo di una catastrofe. Ma costoro, nonostante la situazione, restano immersi nell’orizzonte della pratica: in giacca e cravatta, con la valigetta, confabulano, si accorpano intorno a un tavolo o attorno a qualcuno, guardano il telefonino. Qualcuno pare rendersi conto di ciò che accade e si porta le mani alla testa, ma a questa patemizzazione, a questa espressione singolarizzante, non segue alcuna azione né mobilitazione e tutti continuano a fare quello che – devono fare? Possono fare? Sanno fare? Vogliono fare? – fanno.

Nella sospensione di ogni modalizzazione ci troviamo in un mondo in cui vale il puro ordine di un fare per fare, governato da un automatismo, dall'introiezione viscerale di una organizzazione. Il destinante, nonostante compaiano dei leader, rimane infatti invisibile, indecifrabile, assolutamente eteronomo, eppure tanto introiettato da essere più potente dell'istinto di sopravvivenza. A livello attoriale, come vedremo, al posto del volto, talvolta gli ometti, senza essere morti, hanno un teschio, che esprime questa tanatologia. Altre volte, quando ad essere sottolineato è l'automatismo, li vediamo con una carica a molla.

Quanto alla riconoscibilità di ciò che fanno, elementi figurativi come l'abito, la valigetta, il telefonino, i tavoli, tematizzano il lavoro. Ma si tratta di un lavoro di cui non vediamo il risultato e non cogliamo l'importanza. Di fatto li vediamo semplicemente accorparsi, e, più che parlare, come si è detto, confabulare, ovvero sostenere vicendevolmente un racconto invisibile, in un programma narrativo tanto condiviso quanto disindividuante e che è più programma che narratività. All'assenza di modalizzazioni fa eco una riduzione all'ordine del procedurale.

In effetti, rispetto a una distribuzione di ruoli sul piano inter-attanziale, vediamo soltanto soggetti e oggetti. Ma i due ruoli, sul piano attoriale, spesso si fondono in identità ibride che perdono la polarizzazione animato-inanimato: abbiamo protesi e interfacce, ma se sia l'uomo ad essere una protesi del telefonino o della valigetta, o se non sia piuttosto il contrario resta indeciso.

Che siano leader o lavoratori di altro rango, questi ometti paiono tutti impiegati. Sono indifferenti nei tratti, come sono indifferenti a quel che accade e l'uno all'altro, mentre il loro carattere, collettivo, sembra ridursi al tratto aspettuale dell'imperterrito.

D'altra parte nella percezione di questa ottusa permanenza entra in gioco una scelta espressiva di tradizione iperrealista: alla materia d'espressione, di per sé immobile, viene offerta una forma che più che cercare un dinamismo, cerca di fotografare una realtà.

Questa inerzia del fattitivo, che si misura rispetto alla forza di ciò che sta succedendo, si correla ad un essere insieme che non è nulla di più che la comunanza di un essere-qui, come granelli di gesso nel cemento. Gli ometti agglomerati di Cordal, tra i calcinacci e i detriti, paiono allora meno che insetti, formiche, scarafaggi.

## 6. Specie, serie e individui

A livello figurativo l'essere insieme ottiene diverse articolazioni e diverse sono le metamorfosi e le alterazioni dell'attante collettivo. L'impressione di avere a che fare con un'intelligenza collettiva che agisce in modo automatico un programma comune, del tipo che possiamo trovare nel regno animale, si affianca a quella di essere completamente fuori da un ordine biologico. E in effetti, a livello superficiale, troviamo entrambe le variazioni.

L'attante collettivo si può manifestare in diverse metamorfosi. Accanto alla deriva inorganica di cui si è detto, possiamo avere una direzione zoomorfa, per cui ci viene presentato come una specie: un gregge di pecore con la testa degli ometti, o un gruppo di maiali, in cui l'ibridazione coinvolge anche i tratti del volto, più o meno porcini. Se la soluzione delle pecore è lo stereotipo di una tematizzazione del comportamento di massa, i maiali ci portano su una fattoria degli animali che chiama in causa l'eccesso di gola, un insaziabile bisogno di godimento.

Diverso è il collante di questi agglomerati e la specifica mereologica: le pecore rispondono di un'obbedienza alla leadership, in una polarizzazione della relazione strutturata in un vertice, eteronomo, e una base, una dissimetria dunque tra due piani; i maiali ci vengono invece mostrati in una relazione paritaria, ciascuno governato, al suo interno, da un'istintiva e interna ricerca di piacere. La direzione inorganica, d'altra parte, nella variante che fa emergere l'aspetto materiale delle statuette, lasciate senza colore dall'artista, ci porta su una incompleta e parziale emancipazione della forma rispetto alla materia, nonché su un incompiuto della demiurgia creativa. Il rapporto tra le parti e il tutto assume così a un senso genetico.

A livello di manifestazione attoriale possiamo trovare delle altre varianti, rispetto alla soluzione figurativa dell'ometto in giacca e cravatta che tematizzava un'organizzazione del lavoro. Queste varianti, se dappprincipio sembrano aprirsi verso una individuazione identitaria, mostrando una differenza di un



individuo rispetto al gruppo, si scoprono però serializzate nell'opera. Possono essere quindi trasversali ai raggruppamenti, ma possono anche definire un intero raggruppamento, diverso da quello degli impiegati. Una classe di varianti si dà a vedere nel cambiamento degli involucri identitari: abbiamo delle divise, da quella dei caschi blu alla copertura militare completa di scudo e maschera antigas; dei capi riconducibili all'ordine delle pratiche o a un ordine del quotidiano, e così abbiamo ometti in accappatoio o in costume da bagno o in versione turistica, con tanto di macchina fotografica; o ancora possiamo trovare delle tute da laboratorio e individui incamiciati con tanto di mascherina, cappuccio e guanti.

Questi rivestimenti supportano ragionamenti intorno all'organizzazione del sistema e delle sue istituzioni, tutte, comunque e sempre, come il lavoro, governate dalla logica dell'operatività senza destinante e senza scopo apparenti: tutti gli involucri sono delle *tenute*, che interpretano il mantenimento del programma. E tutti gli involucri sono forme di omologazione che costruiscono gli individui come degli uguali, dei *mêmes* (Fontanille 2019), il cui tratto distintivo può al massimo essere il ruolo giocato all'interno di una forma di organizzazione.

Per fare un esempio in particolare, le tute da laboratorio descrivono il dominio dell'educazione, in una installazione dedicata, intitolata *The school*. Qui troviamo, oltre al vestito, i soliti tavoli, ma lunghi, disposti in serie, in fila e in maniera ordinata che, nella più frontale delle didattiche, stanno opposti a una alta torre di ferro in cui si trova la regia dell'istituzione scolastica.

Rispetto ai vestiti c'è infine la variante del nudo, che completa l'asse nudo/vestito e che ci introduce a differenziazioni di ordine aspettuale. Fatta salva la sporadica comparsa di qualche donna o bambino sotto il tema della famiglia, del turismo e del quotidiano, e l'eccezionale diversità dimostrata da qualche senz'altro capelluto, che rappresenta, chiaramente, un individuo fuori dal sistema, tutti gli ometti di Cordal sono calvi e di mezza età.

È nell'aspettualizzazione della calvizie che si possono dare delle differenze, perché gli ometti sono più o meno calvi ed è a questo fattore di ordine numerico, incapace di produrre, come insegna il paradosso, una demarcazione, che si riduce l'individuazione. D'altra parte la comune calvizie, insieme a un volto che non è né bello né brutto né tantomeno espressivo, li rende indifferenti a investimenti valoriali di ordine estetico.

Per quanto riguarda le età non ci sono giovani e non ci sono vecchi, non c'è un processo della vita, ma ci troviamo sempre nel mezzo. E qui ci sono vivi oppure morti, o al limite possiamo avere, come si è accennato, l'ibrido categoriale del morto vivente, figurativizzato, nel mantenimento di una opposizione netta vita/morte, con il teschio al posto del volto.

Qualche volta, in una pratica asettica di vivisezione, gli ometti di Cordal si raccolgono intorno allo scalottamento del cranio di uno di loro, quasi cercando un interno, una interiorità cui non possono avere accesso, nella relazione estrinseca e demodalizzata che definisce il modo del loro essere insieme. Ma quello che trovano è un involucro vuoto.

Altre volte, nella rappresentazione della morte di qualcuno di loro, ci si mostra un ometto steso a terra con del colore rosso sparso intorno o dei cuoricini che escono dal corpo: questo corpo, con il suo involucro identitario, deve morire, perché ne venga un qualche spirito vitale o forse è che si muore quando la vita non regge la forma.

La comparsa di ometti con ali di angelo, ma grigie, fa da controcanto, su un asse ctonio/divino, all'uomo con la faccia di teschio. Allo stesso tempo, rispetto alla categoria vivo/morto, la figura asessuata dell'angelo diventa una disforica sterilità, confortata dalla quasi esclusiva presenza di uomini nel mondo finzionale di Cordal, dove, evidentemente, c'è più thanatos che eros.

Nella poetica del liminare dell'artista, fatta di soglie, la categoria vita/morte ci presenta una demarcazione che troviamo in correlazione semisimbolica sia con il livello figurativo, attraverso la contrapposizione tra un corpo osservato e un corpo vissuto, tra le ossa e il cervello della vivisezione e i cuori e il sangue, sia con il livello plastico, nell'opposizione grigio vs. rosso.

Qualche parola ancora intorno alla soluzione figurativa più diffusa, quella dell'uomo in giacca e cravatta, che, come abbiamo già più volte osservato, tematizza l'organizzazione del lavoro. C'è qui un riferimento intertestuale importante, dato che quest'uomo non può non farci venire in mente il borghese senza volto di Magritte. In qualche installazione troviamo un riferimento esplicito all'artista, che funziona come dichiarazione poetica. In particolare una citazione diretta (Fig.2) va all'opera *La rappresentazione proibita*.



Fig. 2 – *Reproduced*, 2016 (© Isaac Cordal).

L'installazione di Cordal è il rovescio del quadro del surrealista: laddove l'uomo di Magritte ci voltava le spalle in direzione dello specchio e la sua rappresentazione speculare, pure, paradossalmente, ci dava le spalle, rifiutando di mostrarsi a noi, l'uomo di Cordal volta le spalle alla rappresentazione, che, per inciso, questa volta è un quadro, mentre il suo doppio, invece di restituirci le spalle, ci offre la stessa figura frontale. Entrambe le figure, poi, qui, chinano il capo e guardano verso il basso, in un gesto di afflizione.

Se in entrambi i casi il discorso porta su un complesso gioco di rispecchiamenti e di cornici, nelle trasformazioni modali di volere/non-volere e dovere/non-dovere che investono il vedere-non vedere e il mostrare/non-mostrare, quello che qui ci interessa notare è che il ruolo del quadro è quello di immortalare una delle rare patemizzazioni somatiche dell'ometto, mentre la cornice più generale dell'installazione ci racconta della sua consapevolezza intorno alla propria condizione.

Resta aperto quel che è successo e non sappiamo se sia l'uomo a specchiare il quadro, dopo essersi visto e voltandogli le spalle, o se il quadro sia intervenuto dietro di lui per registrare un suo rivelatorio stato d'animo e una presa di coscienza emotiva rispetto al prender coscienza di sé, né sappiamo se si tratti, a prescindere, di un rifiuto di vedersi ritratto da parte dell'omino.

Ad ogni modo, l'opera di Cordal decide di mostrarci il volto anonimo e quasi sempre privo di espressioni che, fuori da ogni valenza estetica, svela, nella sentenza del postero, l'uomo in borghese di Magritte.

## 7. La zona utopica

Gli ometti di Cordal, tutti uguali, trasversalmente ai gruppi o nei gruppi e tutti insieme, ciascuno nell'introiezione viscerale di un automatismo esecutivo, non hanno un programma narrativo proprio e non hanno una identità narrativa diversa da una sorta di qui e ora immediato che si ripete identico, come il tempo dell'orologio. I loro vestiti non rispondono alle stagioni.

Ogni sorta di proiezione del sé, ogni sorta di identità narrativa è esclusa da questa riduzione all'ora che contribuisce a svuotarli di un interno, facendone dei corpi-punto, delle statuette da posizionare. Il loro passato non rimanda ad altro che alla loro produzione seriale da parte del demiurgo-Cordal, che li fa nascere già a mezza età. E non hanno un orizzonte, una linea spaziale che alluda alla zona utopica del progetto e della proiezione immaginaria.

Spesso indossano dei visori, che paiono portarli in un altrove ma che di fatto non fanno che isolarli ancora di più dal rapporto con gli altri, perché il solipsismo del medium dà su un virtuale che non corrisponde al collettivo dell'immaginario.

Qualche volta, ma raramente, li troviamo che guardano un quadro: un paesaggio, un muro scrostato incorniciato. La reazione è stereotipata e isotopica nelle varie installazioni, perché li vediamo un po' chini con le mani dietro alla schiena, a guardare il quadro come fosse una curiosità, una rarità, più che qualcosa che sa animarli. Generalmente, in questi casi, li troviamo in solitaria. Il tavolo li accorpa, l'arte non li accorpa come non li accora.

In una installazione, però, il collettivo degli ometti si presenta come pubblico di spettatori, predisposto da una struttura a gradoni su cui stanno seduti, per poter guardare uno spettacolo che si offra loro di fronte: un posto vuoto che viene lasciato a noi, a nostra volta spettatori dell'installazione, su un altro versante dell'enunciazione. Ma nessuno di loro guarda lo spettacolo, nessuno di loro scopre noi che li guardiamo e che li scopriamo non guardare; guardano il telefono, oppure a terra, oppure chiudono gli occhi a braccia conserte, o indossano dei visori (Fig.3).

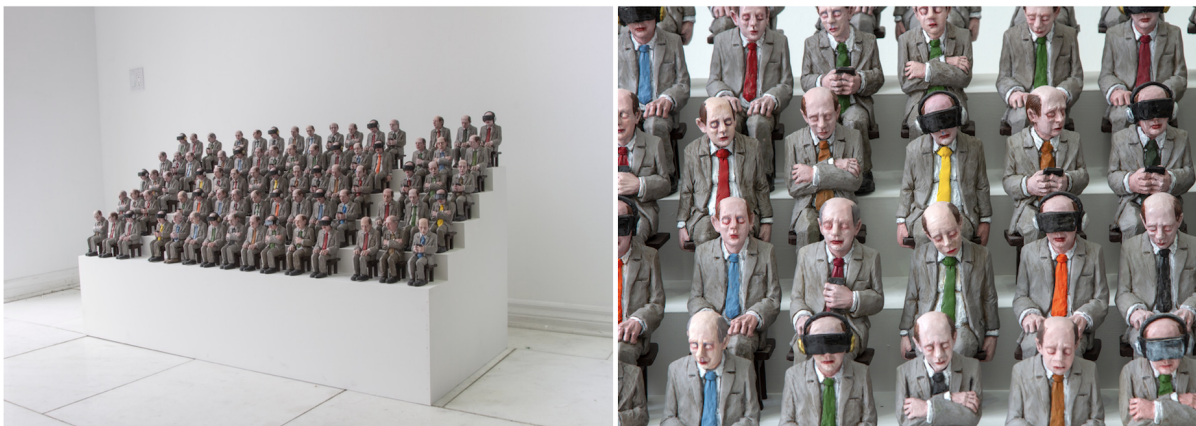


Fig. 3 – *Ego monuments* (© Isaac Cordal).

Non c'è un altro mondo, non c'è una quarta parete e nemmeno una rottura della quarta parete in questo *true-man* show. Se gli ometti si accorgessero di noi, allora si potrebbe in loro insinuare, nel dubbio su chi sia lo spettatore e chi l'attore, su cosa sia reale e finzionale, una forma di coscienza critica intorno al fatto che il mondo non è un dato, ma un costrutto. Siamo noi, piuttosto, che in questa piega riflessiva, possiamo ragionare su un nostro altrove in cui non ci sarà più alcun altrove e sull'importanza di un mondo altro condiviso. Mettiamo in dubbio la realtà perché ci accorriamo intorno a delle rappresentazioni che ci insegnano a prendere distanze da quel che vediamo.

In questa frontalità, predisposta, ma poi elusa dallo sguardo degli ometti, troviamo un altro punto in cui si sospende la logica della soglia, e si pone, come nel caso dell'opposizione vita/morte, una demarcazione, tra il loro mondo e il nostro, tra il loro mondo e uno spazio prototopico capace di questionare i confini e le condizioni di ciò che diamo per reale.

## 8. Relazioni inter-identitarie

I diversi modi delle relazioni inter-identitarie che si danno a vedere nelle installazioni definiscono un essere insieme fatto di soggetti e oggetti, natura e prodotti culturali.

Come si è visto, l'essere insieme degli ometti si spiega nella comunanza di un programma operativo che li porta ad aggregarsi. Anche quando sono in gruppo sono estranei uno all'altro, mentre l'uso diffuso dei telefonini virtualizza i contenuti di una comunicazione che non c'è.

Nell'ordine di questa indifferenza gli individui non si guardano quasi mai reciprocamente. La dinamica degli sguardi presenta forme di convergenza, laddove i soggetti puntano un qualche oggetto di comune interesse, ma troviamo anche, spesso, direzioni divergenti, punti di vista che non si incontrano e che mirano ognuno a qualcosa di diverso, osservatori indifferenti che hanno l'effetto di frammentare i posizionamenti dello spettatore.

Gli unici casi in cui uno rivolge gli occhi all'altro sono, ma non sempre, quando questo muore, oppure, come si è accennato, quando si tratta dello scalottamento di uno di loro, allorché tutti ne ispezionano il cervello, o se i due si trovano separati da un vetro. Ognuno sembra essere per l'altro una cosa, un oggetto tra gli oggetti, nella generale indistinzione di umano e non-umano.

In tale contesto, in cui la prossimità fisica dei gruppi continuamente denuncia la distanza umana dell'uno dall'altro, il caso estremo è quello dell'installazione di ometti che si baciano, improvvisamente, come in preda a una passione che diventa un raptus, che non ha alcuna costruzione narrativa, alcun pre e alcun post, alcuna collocazione nell'organizzazione di quel mondo. Non si dà insomma alcuna implicazione identitaria e il rapporto con l'altro non ci porta su un sé-ipse (Ricoeur 1990; Fontanille 2004), ma su una pulsione estemporanea della carne.

Rispetto a quel grande altro che è la natura, poi, nell'opera di Cordal questa figura quasi sempre come malata o morta o in estinzione. Quel che troviamo sono zolle d'erba trasportate dagli ometti a capo chino su una barella o in una bara o erba che cresce, senza potersi sviluppare, nella crepa di una distesa di cemento, sotto gli occhi di un ometto-osservatore.

Tantomeno, a parte le metamorfosi zoomorfe sopra osservate, sono presenti gli animali. Il salvagente colorato con la testa di papera, che l'ometto in versione balneare indossa in *Waiting for climate change* è il surrogato di una forma di vita infantile che stona rispetto alla criticità della situazione e rispetto all'*habitus* generale del personaggio nato a mezza età.

I modi dell'essere insieme, più che nel rapporto inter-umano o nel rapporto con la natura o con gli animali, si definiscono nel rapporto con gli oggetti, che definiscono la relazione parti-tutto sia a livello individuale che a livello collettivo.

Già si è parlato, trattando degli aspetti figurativi degli ometti, di protesi e incorporamenti: dai vestiti che, tra tenute e divise, esprimono un sé-idem, alla valigetta e agli ibridi surreali quali l'ometto a molla o quello compresso nel carrello, si è osservato come i ruoli di soggetto, interfaccia e protesi paiano potersi distribuire indistintamente tra gli ometti e i loro propri oggetti. In questo processo di cosalizzazione, né umani né non-umani paiono degli epicentri di valorizzazione.

Sempre a livello individuale troviamo diversi oggetti che funzionano come dispositivi di una auto-referenzialità: compaiono specchi e *selfies* a confortare una relazione riflessiva, e riflessiva diventa anche la macchina fotografica dell'ometto vestito da turista, che egli rivolge a se stesso, cieco rispetto a un ambiente ridotto all'endotopico. D'altra parte, il visore che spesso indossano ipotoca l'esistenza di un mondo condiviso.

Gli oggetti sono alle volte parte dell'universo narrativo degli ometti, altre volte appartengono a questo universo prestatati dal nostro mondo. Le mascherine da rischio pandemico si trovano sia a grandezza degli ometti, sia a grandezza naturale, rimotivate, nel mondo finzionale, come amache o giacigli.

In quanto dispositivi dell'essere insieme, gli oggetti funzionano ora come contenitori, con delle proprie logiche di distribuzione delle parti, ora come aggregatori, che favoriscono un essere insieme accentrato. Tra gli oggetti accentratori la figura più diffusa è quella del tavolo, rettangolare e mai rotondo, che, oltre ad aggregare gli ometti, serve da focalizzatore di altri oggetti. Su di esso si possono trovare oggetti che gli ometti studiano insieme o singolarmente: dalla bandiera dell'Unione Europea, ai cuoricini di cui sopra abbiamo parlato, al libro di cui ciascuno dispone nella rappresentazione dell'istituzione educativa.

Mentre perlopiù troviamo un solo tavolo, che raccoglie in modo non-ordinato o disordinato gli individui, nel caso della scuola abbiamo molti lunghi banchi che dispongono tutti in file ordinate.

La genealogia creativa che ruota intorno al tavolo, d'altronde, come fulcro di una tematizzazione dell'organizzazione del lavoro, si apre alla possibilità di composizione di più tavoli, in una direzione plastica che tende a emanciparsi da una riconoscibilità e coerenza del contesto figurativo per esprimere figuramente, attraverso la geometria, forme più pure delle gerarchie. In figura 4 si può osservare un'installazione di tavoli ascendenti disposti a piramide, in una logica di compartimentazione per cui a ognuno è dato, insieme a un tavolo, un livello su una scala.



Fig. 4 – Esempi di figure concentriche, divergenti/convergenti, e verticismi (© Isaac Cordal).

Una gerarchia di potere, d'altra parte, può trovare espressione nel cambiamento di scala, come nel caso degli ometti intorno alla barca di immigrati, più piccoli rispetto a loro. È il caso di un oggetto accentratore che non funziona come medium di una convergenza di sguardi, nonostante intorno ad esso, come intorno a un dato, chi sta ai vertici sia supposto prendere posizione.

Gli oggetti accentratori possono raccogliere gli ometti intorno a sé senza polarizzarne gli sguardi, ma anche senza che vi sia una polarizzazione dei loro corpi. Il tronco tagliato in figura 4 è un oggetto accentratore che raccoglie i corpi intorno a sé, ma cui gli ometti danno le spalle, a capo chino, in una divergenza degli sguardi e delle braccia che si dispone a raggiera.

Laddove il taglio del tronco e la morte dell'albero, sul suolo arido, diventano la sineddoche di un'opera di disboscamento, la prossimica dei soggetti ci porta su una forma di prostrazione che pare incorporare la colpa e sotterrarla col proprio corpo, col capo chino e lo sguardo basso, mentre però si mantiene una assenza di riguardo per quel tronco; e così pure fan le mani, che si rendono indisponibili all'azione predisposta dalle braccia.

Gli oggetti contenitori, accanto a quelli accentratori, ampliano l'inventario e le invenzioni dei possibili raggruppamenti con un cambio aspettuale da circondante a circondato dell'insieme di ometti e una maggiore evidenza del carattere *surplombant* del dispositivo.

Rispetto a una logica di compartimentazione, ad esempio, possiamo vedere (Fig.5) ognuno degli ometti dentro a una scatola di sardine in un gruppo ordinato di scatole di sardine, che mette in scena la trasformazione del consumatore in oggetto di consumo in una organizzazione dei consumi all'insegna dell'ottimizzazione degli spazi e della conservazione. Si tratta della costruzione di un involucro omologante, che ribadisce, attraverso l'oggetto, l'indifferenza identitaria degli ometti, qualificandoli come prodotti. Ma una compartimentazione nell'isolamento, distributiva e individualizzante, si può osservare anche nella variante dei balconcini senza accesso e senza uscita, pure disposti in file ordinate su delle pareti, dove gli ometti stanno, tutti imprigionati, ma ciascuno nella propria prigione.



Fig. 5 –Logiche di compartimentazione (© Isaac Cordal).

Altre volte la compartimentazione ha un carattere estensivo e individua un gruppo di ometti, che possono a loro volta dividersi secondo un ordine, come è il caso delle file da quattro, che stanno, precisamente, nel cassetto di una scrivania da ufficio (Fig.5) oppure si tratta di costruire gruppi di gruppi, come accade nell'installazione con le celle nella grata (Fig.5), che mostrano quanto la riflessione artistica di Cordal si sposti verso un terreno quasi insiemistico che dimostra tutta la formalità di questi modi dell'essere insieme, e, allo stesso tempo, allude a un sistema che, tanto più invisibile quanto più insensato, infine costruisce delle forme di schiavitù.

Il doppio gioco, tra la convocazione tematica dell'oggetto, di natura semantica, e la sua capacità, di natura plastico-sintattica, di regolare il rapporto tra i singoli e il tutto, nonché di stabilire il tipo d'ordine/disordine degli individui, si presta a infinite soluzioni espressive, in una specie di percorso generativo che si sviluppa in relazione a delle forme-figure di organizzazione del collettivo.

Certamente non possiamo esaurire le infinite possibilità di questi oggetti-dispositivi dell'essere insieme, che diventano una piattaforma creativa per l'artista. Ma di qui si sviluppa una famiglia di installazioni che, in un ragionamento al limite dell'antropico, e senza più oggetti, vanno nella direzione di

un'esclusione di una componente semantica che accompagna l'essere insieme, verso una specie di universo monoplanare di espressioni senza contenuti, di sintassi senza semantica.

In queste opere troviamo solo ometti, ma ben si vedono delle regole di composizione. Le forme dell'essere insieme tendono a tradursi in un puro gioco plastico delle parti e del tutto che va al di là di ogni riconoscibilità figurativa, per esprimere gerarchie e forme d'ordine, diffusioni e concentrazioni, sparpagliamenti e ammicchiate di questi ometti, in una sorta di coreografia immotivata. Le figure si regolano su un ritmo che non ha alcun tenore musicale, ma che si presenta nel solo aspetto dell'iteratività, in un ritorno dell'identico che tanto rende indifferente il passare del tempo, e ci troviamo in un eterno presente, quanto rende impossibile orientare un senso.

Troviamo allora ragionamenti numerici sulle forme d'ordine: la fila indiana, a due a due, a tre a tre, a squadrone, decrescente, crescente, etc.; ragionamenti sulle direzioni: di tutti verso uno solo in alto, o verso uno solo al centro, o eccentrico, etc.; ragionamenti sulle grandezze delle figure: uno più grande e tutti più piccoli, alcuni più grandi e altri più piccoli, etc.; e così via.

In queste coreografie resta solo il corpo degli ometti, come principio in cui cercare una semiosi e questo corpo, in effetti, Cordal lo fa muovere, presentandoci qualche volta un movimento coordinato, quando ad esempio tendono tutti insieme le braccia in avanti, in una disposizione circolare, oppure quando li troviamo tutti a gambe incrociate in una specie di posizione del fiore di loto.

Ma questi movimenti, di per sé, non esprimono né modulazioni di energie interne né la corallità di una figura collettiva, né tantomeno abbiamo a che fare con un'espressione corporea che possa essere regolata da una musica, perché non vi si vede alcuna aspettualità, alcun dinamismo, alcun diletto estetico. È piuttosto un'esecuzione, che, ancora, ci riporta all'ordine del fattitivo, di quel fare per fare che diventa il collante dell'agglomerato.

Siamo infine, allora, alla deriva, nella generale erosione di valenze e di valori di un essere insieme puramente sintattico, una relazione estrinseca tra le parti in una terra spaesata.

## 9. Conclusioni

Nel nostro percorso abbiamo visto come l'opera di Cordal ci porta a ragionare intorno ai limiti dell'essere insieme e alle derive dell'attante collettivo. A cominciare dal piano dell'attorializzazione, abbiamo osservato come l'individuo si dia a vedere esso stesso come una generalità: è specie, nelle varianti zoomorfe, è serie, nell'omologazione dell'habitus, per diventare al limite l'estensione quantitativa di una proprietà, nella direzione d'indistinzione dell'elemento di un agglomerato materico. La dimensione narrativa si riduce a un programma autoreferenziale, un fare per fare che, tra impulso e obbedienza, è cieco ad ogni scopo come è cieco rispetto al proprio esito. Non ci sono orizzonti né nel tempo, né nello spazio, ridotti a puro presente e puro qui, senza territorio e senza paesaggio.

Morta la natura e morta la varietà degli animali, morta l'arte e morto in generale ogni elemento di alterità, le identità perdono il proprio essenziale aspetto riflessivo, che il surrogato diffuso dei *selfie* non può compensare, e gli esseri umani, diventati automi, si confondono con gli oggetti nella generica categoria dei prodotti.

Gli oggetti-dispositivi intorno a cui gli ometti si accentrano, come il tavolo, sono feticci nel senso di una marxiana reificazione dei rapporti che rende cose anche gli umani e va ben al di là di un feticismo delle merci. Perso l'ancoraggio tematico degli oggetti, il collante dell'essere insieme diventa il puro gioco delle posizioni che tanto vale quanto funziona.

La perdita di differenze tra gli attori di questo essere insieme corrisponde a una perdita di differenze sul piano semantico, che riduce la dimensione collettiva a una relazione estrinseca tra le parti. Siamo in un sistema in cui la differenza, ridotta al numero, ci porta su mere possibilità insiemistiche, su statistiche di tagli possibili del gruppo, su varianti geometriche dell'organizzazione delle parti. Siamo nel regno dell'inorganico.

L'attante collettivo di Cordal è impersonale, ha ovunque i tratti della generalità, eppure ha un valore agentivo. Il principio che lega uno all'altro gli ometti si scarica su ogni aspetto della cultura, incide



sull'ampiezza degli orizzonti, sulle possibilità di individualizzazione del singolo, sulle narrazioni, sul tempo e sullo spazio.

Questo modo di essere insieme, nella forma dell'aggregato, è caratterizzato dall'eteronomia ed è a tal punto eteronomo da essere disumano. La fine dell'umanità, l'estinzione di massa che si profila all'orizzonte, è causa e conseguenza della morte di tutti i viventi che abitano il mondo. Già tra i calcinacci si vede come, dopo tutto, resteranno i soli oggetti, con una archeologia di forme e dispositivi di organizzazione.

Quel che in questo essere insieme si perde, insieme alla vita, è il tipo d'unità dell'organismo: se taglio in due una pietra posso avere due pietre, ma se taglio in due un organismo non ho due organismi, perché l'essere insieme delle parti si spiega rispetto a una teleologia e riposa su differenze irriducibili. Gli involucri identitari degli ometti non segnano l'ingresso in un'altra forma, interiore, di gestione delle parti e del tutto capace di spiegare, a taglia umana, una forma di solidarietà tra il microcosmo dell'individuo e un macrocosmo.

Le monadi di Cordal non tengono, in sé, una rappresentazione del mondo comune, che si pensi armonizzata da un'intelligenza di natura spirituale, da una trascendenza rispetto al materico. Né, fuori di sé, si raccolgono intorno allo spettacolo della vita, perché è un mondo-della-morte quel che si profila all'orizzonte. La morte del singolo, progettato in questa apocalisse dell'umano, si demarca allora come un appello a un'anima del mondo, che, tra le tinte fosche e grigie delle installazioni, appare nella forma infantile, ingenua e primitiva, dei cuoricini sparsi.





## 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.

- Basso Fossali P., 2008, *Vissuti di significazione*, Pisa, ETS.
- Basso Fossali P., 2009, *La tenuta del senso*, Roma, Aracne.
- Benveniste, E., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Bertrand, D., 1993, "L'impersonnel de l'énonciation: conversion, convocation, usage" in *Protée*, Université de Chicoutimi, pp. 25-32.
- Bertrand, D., 2022, "En quête de l'acteur collectif institué. Pour une genèse du discours juridique: propositions sémiotiques", in *E|C*, n. 34, pp. 91-108.
- Bordron, J. F., 1991, "Les objets en parties. Esquisse d'ontologie matérielle" in *Langages*, 103, pp. 51-66.
- Cordal, I., 2010, *Cement Eclipses. Small interventions in the big city*, London, Carpet Bombing Culture.
- De Saussure, F., 1916, *Cours de linguistique générale*, Paris, Édition Payot & Rivages.
- Descola, P., 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Fontanille, J., 2004, *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Fontanille, J., 2019, "La coopérative, alternative sémiotique et politique. Des organisations comme laboratoires de sémiotique expérimentale", in *Actes Sémiotiques*, n. 122, pp. 1-21.
- Fontanille, J., 2021, *Ensemble. Pour une anthropologie sémiotique du Politique*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- Frege, G., 1892, "Über Sinn und Bedeutung", in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, pp. 25-50; trad. it., "Senso e denotazione" in A. Bonomi, a cura, *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani 1973, pp. 9-32.
- Greimas, A. J., 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette
- Greimas, A. J., Landowski, É., 1976, "Analyse sémiotique d'un discours juridique" in A. J. Greimas, 1976, pp. 86-96.
- Latour, B., 2022, *Mémo sur la nouvelle classe écologique. Comment faire émerger une classe écologique consciente et fière d'elle-même*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond.
- Landowski, É., 1989, *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Seuil.
- Ricoeur, P., 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.