Trasporto

Partiamo da quello che lo spettatore non può immaginare dalle illustrazioni e neppure da una visita normale all'opera intitolata *Garage* (2010). Si tratta appunto di un garage prefabbricato, di metallo, al cui interno l'artista ha installato una videocamera e un proiettore. La videocamera è rivolta verso l'entrata, il proiettore nella direzione opposta, verso la metà sinistra della parete di fondo. Su questa parte dove avviene la proiezione è di volta in volta appeso un grande foglio di carta emulsionata su cui si registra l'immagine. Il garage funziona dunque come la camera scura della macchina fotografica (e dell'occhio), dove il dispositivo videocamera-proiettore sostituisce il sistema delle lenti, richiamando allo stesso tempo tutta una serie di installazioni video basate sulla ripresa, con o senza scarto spaziotemporale, da Bruce Nauman a Dan Graham alle tante degli ultimi decenni sui sistemi di controllo. Diciamolo pure, poiché è atteggiamento radicato in Sandri: egli "custodisce" queste esperienze, la storia, le fa proprie, nel senso più pieno dell'espressione, perché le ritrova dentro il proprio percorso personale, e le rinnova introducendovi elementi davvero originali. Il titolo *Garage* allude sicuramente anche a questo custodire, questo abitare; è la macchina fotografica diventata elemento architettonico, stanza mobile.

Ma come si produce l'immagine? Lo spettatore si affaccerà alla porta aperta del garage e vedrà al suo interno questo dispositivo. Quello che non vede – e non sa, o sa se conosce almeno un poco l'opera di Sandri – è che nel momento stesso in cui si affaccia viene, per quanto poco, catturato sulla carta emulsionata, che è "viva", "impressionabile", sensibile, ricettiva. Quello che invece potrà notare è che la sua immagine proiettata sulla parte di fondo non è speculare, mantiene destra e sinistra per quello che sono. La sensazione è strana, è la prima sensazione strana, perché inconsueta, come non si presenta in natura.

Se lo spettatore non se ne va e capisce quello che accade, realizza che se si ferma più a lungo, la sua immagine si fisserà più incisa e stabile, e tanto più quanto più starà immobile. Allora avviene quell'esperienza inimmaginabile senza saperlo: stare venti minuti – tanto è il tempo richiesto per un buon ritratto – davanti alla proiezione della propria immagine, cercando di stare fermo (o di immaginare che cosa accade se ci si muove, quale risultato potrà dare, e dunque giocare su eventuali spostamenti), è un'esperienza unica, intensissima, perturbante.

È evidente che Sandri rievoca così il lungo tempo di posa originario, ma colui che posava per un dagherrotipo non guardava la propria immagine. Mentre posavo – venti minuti sono davvero lunghi – naturalmente mi tornavano in mente le parole di Walter Benjamin sull'aura, sullo sguardo dei ritratti su di noi, e applicarlo all'immagine di me stesso, durante la posa invece che dopo, è davvero singolare. Non è una questione psicologica, o forse la psicologia stessa è restituita alla sua modalità originaria: guardarsi a lungo è letteralmente scrutare dentro se stessi, è al tempo stesso vedersi come "cosa" – la concentrazione sull'immobilità c'entra molto in questo – e come "immagine". Poi, a me sembra, avviene un'alterazione temporale, cioè quello che vediamo dentro la nostra immagine diventa appunto il tempo, un nodo più che una sospensione, in cui si intreccia il nostro personale, una riflessione – se mi si passa il gioco di parole – sulla nostra vita, nei nostri tratti fisici, e il tempo che stiamo vivendo, questo "passare" venti minuti immobili in attesa, e infine il tempo dell'immagine stessa, quello che scorre "dietro" la nostra immagine che stiamo guardando, sulla carta emulsionata, sul supporto, sul medium. Questi tre tempi si mescolano e strani pensieri passano per la testa.

Alla fine, quando la carta verrà tolta, ci sarà l'immagine vera e propria. Com'è noto, perché qui si torna al lavoro noto di Sandri, l'artista può fermare il processo di impressione e fissarlo o può lasciarlo aperto, fino ad esaurimento della sensibilità dell'emulsione. Nel primo caso ha ottenuto un negativo, che può esporre così com'è o usare per una o più stampe, come qualsiasi negativo. Nel secondo caso, l'immagine andrà pian piano scomparendo, ovvero saturandosi di luce, fino a diventare una superficie monocroma. In ogni caso in queste immagini noi vedremo di nuovo un tempo condensato, catturato, conservato, e uno loro, che continua; entrambi, di nuovo, si intrecceranno al nostro di osservatori.

Ci si permetta di dirlo così: l'"autoritratto" è proprio questo – Sandri intitola così le immagini prodotte dal *Garage* –, cioè l'autoritratto contiene tutto questo processo e questo senso. Autoritratto di chi, dunque? Della persona rappresentata? dell'immagine? del medium? o di chi altri ancora? Non dell'artista comunque, come ogni autoritratto dovrebbe essere. Qui Sandri sottolinea cioè la sua sottrazione invece che la sua rappresentazione: l'artista – come già in quell'altro dispositivo, il più simile a questo di Sandri, che è la cabina automatica delle *Esposizioni in tempo reale* di Franco Vaccari – si è fatto sostituire dal *Garage*. Il *Garage*, che è un'opera, produce gli *Autoritratti*, che sono opere di *Garage*. Sandri dunque è l'autore di un dispositivo che è produttore di opere.

È anche il caso dell'altra opera in mostra, *Ingombrocavo*. Altra macchina fotografica primordiale, è un dispositivo ancora più semplice – ma in realtà Sandri ne ha già esposto altrove una variante strettamente legata a *Garage*, perché contenente a sua volta il sistema videocamera-proiettore. È composto da una serie di scatole di cartone incastrate l'una nell'altra, aperte su un lato, mentre l'altro, naturalmente, ospita il foglio di carta emulsionata. Al solito, ciò che si pone davanti alla carta emulsionata, per quanto poco, viene catturato; quando non c'è nessuno e niente, entra la luce dell'ambiente, secondo le diverse intensità del giorno e del tempo atmosferico. La carta emulsionata infatti resta sul fondo per 24 ore. La luce, se è abbastanza forte, penetra nelle fessure tra i cartoni e lascia l'impronta della fessura: ne viene generalmente un foglio con il disegno di queste fessure, di volta in volta più o meno marcato, su sfondo monocromo, perché nient'altro riesce a restarvi fissato. Impossibile realizzare un ritratto qui, anche se le scatole sono in realtà ad altezza di testa. Qui si guarda non il proprio volto, ma, in qualche modo, proprio la sua assenza, il suo non apparire. Anche questi sono "autoritratti", ma, potremmo dire, dello spazio e del tempo, propriamente dello spaziotempo. Ma non è tutto: l'artista ha infatti disposto accanto al dispositivo la pila completa dei fogli che usa, uno al giorno dunque, per la durata della mostra, intercalati con altrettanti fogli di cartone che li proteggono dalla luce; di giorno in giorno, quando toglie il foglio di quella giornata, lo impila accanto alla pila originaria, che diminuisce mentre quella dei fogli impressionati aumenta. Quei fogli sono le opere prodotte dall'opera di Sandri.

Sandri, al suo solito, non sta solo giocando con il rapporto tra l'uno e i molti, ma ci sta soprattutto ricordando che non è fotografo ma scultore, che anche la carta emulsionata, il fotogramma – sempre reinventato, come si noterà –, la stampa fotografica, li usa per "scolpire". Anche a noi interessa questo punto di vista, perché ci fa guardare e vedere anche l'immagine diversamente.

Che cosa "scolpisce" infatti Sandri? Scolpire qui vuol prima di tutto dire attenzione per lo spazio, la cosiddetta tridimensionalità reale, anzi quadridimensionalità, comprendendo il tempo: Sandri scolpisce dando immagine allo spaziotempo. Lo fa in vari modi, di cui qui vogliamo evidenziare quello della cattura attraverso la sensibilità della carta emulsionata, cioè attraverso un medium che a sua volta possiede una temporalità, evidente quando è aperta, non fissata, ma che resta visibile anche quando viene bloccata, sospesa. Questo ci fa guardare le immagini delle opere di Sandri non come dei fantasmi, ma come delle apparizioni, un divenire immagine, un prender forma, un emergere della figura da un fondo profondo e vago, come venendoci incontro, da dietro la

superficie del foglio, uno scolpirsi sotto i nostri occhi. Come se l'accumulo fototemporale di cui sono il prodotto, si liberasse ora, mentre guardiamo l'immagine, verso di noi, uscendo tridimensionalmente dalla superficie.

Poi Sandri scolpisce la materia stessa del suo medium: lo si vede bene oggi che espone quelli che abbiamo chiamato dei dispositivi, ma anche quando erano solo i fogli, erano esposti come oggetti scultorei. L'idea stessa di impronta poi, a considerarla bene, ha un carattere tridimensionale, un rilievo perlomeno, anche se microscopico, una fisicità, un corpo, perché nasce per contatto, per impressione. Ma, attenzione, anche qui Sandri aggiunge qualcosa di particolare, perché i fotogrammi delle *Stanze* sono in realtà doppi, cioè catturano sia ciò che sta sopra sia ciò che sta sotto il foglio – lo si percepisce notando che si vedono sia le piastrelle del pavimento che i mobili. Questo significa che l'immagine condensa in sé, dà contemporaneità al sotto e al sopra. Potremmo forse anche dire che è una sorta di nastro di Moebius, una superficie continua – simile in questo a quelle altre opere di Sandri che comportano un proiettore che, ruotando su se stesso, trasmette a ciclo continuo un video sulle pareti di una stanza, o meglio sulla carta emulsionata che le ricopre.

Scolpire insomma ha in Sandri sempre il senso dell'accumulo, della memoria del processo, della sua restituzione in immagine. Noi insistiamo, forse più che Sandri stesso, sull'immagine, perché a noi preme questo suo statuto come interfaccia tra il processo di realizzazione e la visione, ma è evidente che il maneggio delle pile di fogli di *Ingombrocavo* sta anche a richiamare lo spessore potenzialmente infinito della fotosensibilità nelle superfici che chiamiamo fogli e immagini.

L'ultimo senso dello scolpire di Sandri lo poniamo alla fine del processo, cioè da questa parte, la nostra di spettatori che guardiamo. Da questo punto di vista Sandri scolpisce ancora qualcos'altro, metaforicamente ma forse non solo, cioè scolpisce, modella il nostro stesso sguardo, per non dire lo sguardo tout court. A proposito di un'opera intitolata *Sollevare gli occhi* – poetico gioco di parole –, del 1995, l'artista ha parlato di "avere in mano il peso del proprio sguardo", giocando sul fatto di sollevare letteralmente il proprio corpo, occhi e sguardo compreso, ma l'idea crediamo che si possa riprendere anche nei termini più generali che stiamo tentando qui. Anche in *Io* (2003) si ha anche un'altra variante: l'immagine consiste nell'impronta del corpo dell'artista illuminato da una fonte luminosa posta verticalmente sopra di lui; ne deriva un'unica macchia gelatinosa dentro la quale si distingue solo l'impronta dei piedi, bianchissima, su cui grava appunto tutto il peso del corpo.

Ma più in generale, dicevamo, si può intendere che l'immagine così com'è realizzata da Sandri, con questi procedimenti, ha un potere concreto, quasi tattile, sul nostro sguardo, che se ne trova a sua volta catturato, che si ferma per un tempo più lungo, potenzialmente lungo quanto il processo di realizzazione dell'immagine, quasi che per decifrarla ci voglia appunto la stessa quantità di tempo. Ma non è solo una questione di tempo, ma anche di densità, intensità, quantità e qualità: come se delle mani invisibili modellassero il cono della visione che esce dai nostri occhi, sorta di altro fascio luminoso che cerca di cogliere, si dice proprio così, l'immagine ma in realtà ne è colto. Lo sguardo si fa a sua volta concreto, la visione si fa palpabile. Senza cambiare di posto, senza spostarci, cogliamo e siamo colti dall'immagine: è appunto quello che intendevamo descrivere parlando della nostra posa davanti alla nostra immagine in *Garage*.

Elio Grazioli

Gennaio 2011