

## **Diafane interferenze**

Sembra più che scontato precisare che è il corpo ad occupare un posto privilegiato nell'esperienza creativa di Girolamo Santulli. Eppure credo che bisogna partire proprio dall'immagine-corpo per riuscire a cogliere al meglio il lavoro del giovane artista salernitano, quello soprattutto al quale è approdato negli ultimi tre o quattro anni e che, scivolato verso la convinta assunzione di tecnologie digitali, costituisce anche il percorso di questa personale promossa dal Fondo Regionale d'Arte Contemporanea di Baronissi.

Soffermarsi su questo aspetto comporta anche l'utilità di andare un po' indietro nel tempo, ripassando gli esordi della sua esperienza creativa che lo vedono dedito alla scultura, compresa la pratica dell'installazione, in un impiego peculiare di questo esercizio che pone difatti al centro proprio il corpo. Mi riferisco a prove che vanno dalla seconda metà degli anni Novanta al sorgere del nuovo millennio, condotte da un giovane (Santulli è nato nel 1974) avviato a scelte non casuali né banali, avanzate al contrario dalla necessità di rispondere ad un tempo cronologico, quanto ad un tempo esistenziale. Cerco di spiegarmi meglio chiarendo che le sculture di Santulli nelle quali il corpo è l'equivalente di figura umana, trovano un'aderenza sia a scelte estetiche diffusamente affermatesi, sebbene con diversità di accezioni, in un panorama, si può ben dire, internazionale, proprio nel corso degli anni Novanta, sia ad esigenze espressive armonizzate ad un personale sentire.

Per corpo bisogna precisare che, superate le primissime prove, si tratta sovente di calco, una scelta tecnica questa non trascurabile se si vuole appunto leggere questa parte del lavoro dell'artista in una relazione più ampia che superi contesti circostanziati, sia formativi, sia di referenzialità in qualche modo 'antropologica'. Santulli ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Napoli, come allievo di Enrico Bugli, eppure, a parte l'esempio di questo magistero, conservato come ricordo vivo, come un modello per libertà di pensiero oltre che per un'etica di comportamento, non c'è traccia linguistica nella ricerca dell'artista che rimandi al maestro. Non vi sono neanche altri riferimenti da rintracciare nell'ambito (anche ambiente) dei suoi studi. V'è invece un'emergente curiosità, man mano definitasi come necessità, di indagare la figura umana: un'urgenza che si pone sulla scia di quel recupero figurale che corre nelle dinamiche artistiche, siano esse associabili alla pittura, alla scultura o alle nuove medialità, dagli anni Ottanta. In particolare nel suo orientarsi verso la plastica, credo che Santulli abbia posto attenzione ad una ricerca nella quale il corpo è assunto come figura tangibile, referenziale benché reinterpretata anche alla luce di processi decostruttivi. In sostanza e lo si vede fin da *Opera prima*, una scultura in ferro e gesso su legno del 1995, un corpo (che non è ancora un calco) privo di busto, è colto nell'atto di attraversare una soglia. L'uscita o l'ingresso poco importa è un superamento spaziale e temporale attraverso il quale Santulli comincia ad interrogarsi su problematiche di identità che emergono con più evidenza, quando i suoi 'corpi' plastici introducono la logica dell'autoreferenzialità. L'artista mette in scena se stesso o, in un'accezione quasi visionaria, parti di se stesso come avviene nell'opera *La metà a metà* del 2002, un calco in gesso del proprio corpo diviso ed acefalo cui si allineano, nell'idea della frammentazione, le creazioni, sempre in gesso, ottenute dal calco di arti propri. Si tratta di soluzioni per le quali, lo si accennava innanzi, vale tener presente quel rinato interesse per la figura (non la forma in quanto modellato, ma la sua fisicità nella realtà) che, sulla scia, di storici precedenti (Duchamp, Klein, Segal), è accolta da generazioni più giovani, quale quella che comprende Bruce Nauman e, in Italia, Giuseppe Penone, entrambi interessati al corpo (calco), fino ad arrivare alla svolta ancora successiva che rimanda ad esponenti della Young British Art, tra i quali più calzantemente vengono in mente i nomi di Marc Quinn e Rachel Whiteread, mentre fuori da questo perimetro si potrebbe anche citare Ron Mueck.

Se tali indirizzi, allineati a quel clima di citazionismo freddo avviato, dagli anni Ottanta, anche negli esiti della pittura, possono avere vagamente creato, per conoscenze indirette, una qualche suggestione sulle scelte creative di Santulli, le motivazioni, vale a dire la sfera concettuale che le presiede sono assolutamente personali. L'artista è soprattutto interessato a penetrare, attraverso l'aiuto della figura, quel limite sottile tra interno ed esterno, tra presenza ed assenza, tra il corpo e la sua ombra. Ne sono esempio le installazioni realizzate nel 2000 con il titolo *Présence*, corpi svuotati di consistenza, sospesi nella malinconica traccia di

involucro o il successivo momento legato a *Concepimento* del 2002, una scultura in ferro e cotone ricamato che, assume nel suo processo di crescita, un valore a mio parere, doppiamente significativo. V'è da una parte l'insistere di Santulli sull'idea di corpo plastico, "ancorato - notava Massimo Bignardi - ad una visione innanzitutto frontale", dall'altro assorbire lo spazio al piano, tale che la 'materia diventa pensiero, sostanza ideografica' come notavo qualche tempo fa per Tommaso Cardone la cui idea dello spazio muove, però, in una direzione molto diversa. In sostanza configuro quest'opera di Santulli con uno spartiacque, un punto dal quale poter decidere se risalire o affrontare nuovi percorsi. È evidente che l'artista opti per la seconda opportunità, ed a convogliare questa innata esigenza interviene, sempre nell'anno, un'altra creazione. Si tratta di *Microcosmo*, un'opera pensata per uno spazio pubblico, ma mai collocata, ed accolta invece nella mostra *Campi magnetici. Nuovi tracciati dell'arte in Campania* con la quale si inaugurava nel 2002 l'attività del FRAC (struttura che ha poi acquisito l'opera). Nel prospettare il proprio calco come un'impronta che trascende una combaciabilità nominale, Santulli comincia al tempo stesso ad operare su un concetto di penetrabilità. Infrange la volumetria unificante della forma, la materia fintamente nobile, per dare al contrario sostanza all'interiorità, ad una luce, riflesso dello spirito, filtrante dai fori che intaccano la superficie.

"Nel mio lavoro - notava Santulli rispondendo ad una sollecitazione di Roberta Bignardi proprio in occasione di *Campi magnetici* - rilevo l'aspetto del corpo contenitore: esperienze che riguardano l'insondabile, musiche antiche, personaggi cui la nostra anima è appartenuta. Oggi, l'utilizzo del corpo è per rilevare non solo l'unicità dell'individuo, ma per modificare innanzitutto il contenuto, il pensiero".

È una dichiarazione da accogliere per l'attenzione che, a partire da questa data, l'artista riversa in direzione di processi digitali, inseguendo il dettato della fotografia. Mi riferisco a quelle opere nate tra il 2002 ed il 2003, stampe digitali nelle quali l'artista avvia un'indagine sull'attraversamento ma, anche, sullo sdoppiamento dell'immagine. È una sorta di scavo, propriamente un gioco di specchiamento che va oltre l'apparenza, una radiografia dell'anima che non rimanda certezze, ma visioni abbaglianti, generate da sovrapposizioni, fusioni, sdoppiamenti. Un risultato che, a partire dalla serie *Présence* del 2002, a *Micro-Cosmo* ed al ciclo *Del sogno delle ombre* del 2003, l'artista ottiene per via di manipolazioni elettroniche, recuperando la superficie, il senso del colore che, in un effetto pittorico, contribuisce ad una lettura dei piani. Su tale ricerca che, col tempo, lo impegna sempre più a fondo, nascono le opere degli anni successivi, con un'incalzante insistenza a sobillare gli stadi più profondi del pensiero, dunque *modificare*, che in qualche modo coincide col raggiungere una sorta di varco limite della percezione. Non è un caso che nelle esperienze che si collocano tra il 2004 ed il 2005 l'artista vada man mano anche abolendo il colore, con un distacco però graduale, una sorta di separazione dolce che lo porta a preferire il bianco e nero con la tonale scala di grigi che da questo confronto può derivare o, al massimo, tinte molte tenui come per esempio un pallidissimo rosa che può evocare la traccia degli incarnati. Il passaggio è segnato dalla serie *Pass* (la tautologia non è del tutto casuale) che fa riferimento tanto alle stampe digitali, quanto al video, pratica che, dal 2005 fa il suo ingresso con un'assunzione stabile nel lavoro di Santulli, dando dunque una definizione al linguaggio delle elaborazioni al computer che l'artista aveva incominciato nel 2003 con le video animazioni *Varco sul corpo* e *Io=Tu*.

Chiedersi spiegazioni di questo approdo è davvero superfluo, tanto può dirsi naturale la svolta; chiedersi però che cosa di più Santulli tenta di raggiungere attraverso il video che non possa essergli restituito dalle stampe (non per questo tralasciate), forse non lo è. Si tratta in sostanza di mettere in moto una riflessione più generale, derivante certo anche dalla larghissima diffusione di questo mezzo nelle pratiche dell'arte, soprattutto dagli anni Novanta.

Qui entrano in gioco molte questioni, alcune delle quali superate, non sempre risolte. Nel mentre si dibatte ancora sul ruolo del video come mezzo dell'arte (basti ricordare che Mario Costa, ancora a fine anni Novanta, considerava gli artisti che operavano con il video "al di fuori della continuità con la storia dell'arte", e che, più in generale, Nicholas Mirzoeff continua ad interrogarsi sulla resistenza delle scienze umane ad accettare la diffusione della *visual culture*), tanti aspetti del suo linguaggio appaiono acquisiti e metabolizzati.

Non è priva di significato, per rientrare nel discorso su Santulli, la risposta che Franco Vaccari dà ad Angela Madesani per il suo *Le icone fluttuanti*, in merito al legame (meglio sarebbe dire, vista la risposta, alla differenza) tra fotografia e video. "Quello che mi interessava della

fotografia - dice Vaccari - era la sua referenzialità. Oggi questa caratteristica si è andata intorpidendo a causa della virtualizzazione del reale e i problemi della fotografia sono diventati gli stessi della pittura. [...] ma oggi, forse, con il video questa distanza sembra essersi un po' ridotta".

Mi sembra interessante per un fotografo abituato a ragionare sul fotogramma, l'idea, come chiarisce nella stessa sede, del video "in presa diretta con il reale". Credo la si possa trasferire, con le opportune differenze, al lavoro di Santulli il quale, a sua volta, testimonia come la video arte sia per lui un processo attraverso il quale ha "la possibilità di mostrare non solo un fotogramma, bensì l'intera parte del processo".

In sostanza l'artista ha ben chiare le ragioni, lo stato delle cose che hanno condotto l'esistenza verso una diversa percezione del reale, ha coscienza insomma della bassa soglia di differenza tra reale e virtuale. È in questo stato di "confusione" che egli cerca di farsi largo per trovare le soluzioni di una "chiarezza". Da qui, dunque, il moltiplicarsi dei punti di vista, il duplicarsi o il trasformarsi delle immagini attraverso lo sdoppiamento, la fusione, la sovrapposizione. Si tratta, come si è innanzi visto, di un punto fermo nel suo lavoro che il video contribuisce a rendere più efficace, dal momento che la natura stessa del mezzo permette l'assorbimento di altre forme espressive, la musica in primis. Una componente questa non trascurabile che apre a quel "transindividuale", suggerito da Costa per avvalorare l'estraneità del video dalla sfera soggettiva dell'arte. È difficile condividere questo pensiero dal momento che l'idea del flusso temporale, del sondaggio pluridimensionale è una componente tipica di questo linguaggio, elemento di un registro immaginativo che, nel caso di Santulli, si riconduce poi a quell' 'impronta' personale, immagine-corpo e pensiero che egli plasma attraverso lo strumento.

Da *Pass II* (2005), punto di partenza anche di questo percorso espositivo, Santulli si è coerentemente inoltrato alla scoperta di quell'energia che smuove la vita delle cose, seguendo l'onda della leggerezza, di una sottile evocazione trattenuta appunto in superficie. Lo ha fatto, agendo soprattutto sul registro compositivo, allargando il punto di vista ad una percezione 'democratica', alterando in tal senso anche la dimensione del tempo nella direzione della fluidità. Lo ha fatto giocando sulla raffinatezza del bianco, colore eletto da questo momento in poi: un bianco lattiginoso, ovattante attraverso il quale le immagini si materializzano per diafane interferenze.

Non credo sia casuale l'idea di confondere la forma nel velo perlaceo, tanto più se si pensa ad un video come *Absence* (2006) dove la fattezze del corpo, la sua danza 'indifferente' filtrate a mala pena da quella luce bianca hanno il vago sapore di un viaggio nella memoria, tra la purezza ed il candore associati da sempre alla bellezza. Un cammino che è di volta in volta una scoperta, una discesa nei territori indistinti dell'Io per ricongiungersi alla realtà, al moto intermittente di suoni, di gesti, di sguardi, di scambi che questa contiene e rimanda come è per l'opera *Impression* (2008), basata proprio sull'interazione delle tre figure che il bianco fa emergere in primo piano.

Non v'è dubbio che la realtà, la sua esperienza sensoria continui a sobillare lo sguardo di Santulli. Lo si vede bene in *Mute* (2008), un video attraversato dall'idea della trasformazione e del silenzio. C'è un vuoto di comunicazione, un azzeramento della parola (per ogni strumento legato alla tecnologia c'è, a nostra discrezione, un tasto 'mute') che non distoglie dal valore dell'immagine, dal predominio di quel visuale che, come affermava Frederic Jameson, è "pornografico". Si intende in senso lato il piacere del vedere, benché in Santulli credo che emerga soprattutto il piacere dell'ascoltarsi, restituire cioè l'immagine come impronta di una forma interiore.

*Ada Patrizia Fiorillo*