

Testo critico della mostra personale "Tra le pietre dell'anima" di Saul Costa, START Spazio Culturale, Bassano del Grappa (VI); dal 03/09/2016 al 25/09/2016 a cura di Mara Seveglievich.

Tra le pietre dell'anima

Per Saul Costa l'educazione e il contesto familiare, il laboratorio artigianale di falegnameria e restauro del padre Adriano formatosi nell'*humus* ricco di saperi della gloriosa Scuola d'Arte e Mestieri di Vicenza, gli studi di arte tradizionali, pittura all'Accademia, il curriculum ricco di mostre personali e collettive in Veneto e non, l'interesse parallelo per la ceramica in terra di ceramica, contano significativamente in termini di formazione culturale e artistica.

Producono, ad esempio, questa mostra. Il cui titolo, **Tra le pietre dell'anima**, così denso retoricamente (un'allitterazione e un'antitesi) e pregnante semanticamente, conduce quasi fatalmente a una citazione da John Ruskin: critico d'arte, mentore dei Preraffaelliti, vero scopritore inglese del fascino di una Venezia decadente, in rovina, già dipinta sfatta e gravida di luce e atmosfera pulviscolare da William Turner. La citazione è il famoso *incipit* de **Le pietre di Venezia**, edito nel 1852 ma relativo a esperienze precedenti.

Venezia, simile a Tiro per perfezione di bellezza, ma inferiore per durata di dominio, giace ancora dinanzi ai nostri sguardi come era nel periodo finale della sua decadenza: un fantasma sulle sabbie del mare, così debole, così silenziosa, così spoglia di tutto all'infuori della sua bellezza, che qualche volta ammiriamo il suo languido riflesso nella laguna, rimaniamo incerti quale sia la Città e quale l'ombra. Io vorrei sforzarmi di tracciare le linee di questa immagine, prima che scompaia per sempre e di raccogliere, per quanto posso, il monito che si sprigiona da ogni onda che risuona come un rintocco funebre, quando si frange contro le pietre di Venezia.

John Ruskin, Le pietre di Venezia, 1852

Per Ruskin come per Saul le pietre sono il fondamento architettonico, l'elemento stabile, duro dell'edificio e della città come metafora dell'anima e dell'interiorità. Lo abbiamo drammaticamente constatato nei giorni dei cumuli di pietre delle macerie del terremoto, con la gente che scavava per cercare la vita o le sue tracce **tra le pietre, sotto le pietre**; ma vengono in mente anche le pietre accumulate a mucchi in primo piano, pronte per i restauri neogotici dell'800 e disposte in cumuli davanti a chiese e abbazie nella campagna francese o inglese (Corot, Constable); o le pietre ripescate una ad una in Arno dopo la seconda guerra per ricostruire il Ponte di Santa Trinità distrutto dai bombardamenti tedeschi. **Le pietre della costruzione e le pietre della ricostruzione**; ma anche le pietre lavorate, intagliate, del gotico veneziano, fiorite dalle mani semplici, abili e nude degli scalpellini medioevali che, attraverso il loro lavoro a maggior gloria di dio, nobilitavano, davano un'anima, una vita e una moralità agli edifici, alle trame lineari, di merletto, del gotico. Sono le pietre su cui si frange e "risuona come un rintocco funebre" l'onda della laguna: l'acqua e la pietra, l'informe e l'indefornabile, l'acqua che corrode, liscia, lucida, lava, scava, plasma e trasforma la pietra (*guttacavatlapidem*), così come la pittura trasforma, trasfigura, sublima la materia (Saul Costa è, in qualche modo, ultimo orientalista e nuovo alchimista).

Pittura di luce, di gloria, di pietre e di anima: Saul ha dato un nome alle quattro sale in cui le opere sono disposte secondo un rigoroso percorso, un *fil rouge* che le unisce.

La prima è la **Sala della Luce**: San Marco e i cavalli della quadriga proveniente secondo tradizione dall'Ippodromo di Costantinopoli, con i grandi muscoli primitivi semplificati, archetipi classici e non, pregni di senso e forza (un richiamo alla sua prima pittura, più semplificata, più primitiva e mediterranea, forse), emergenti dal fondo scuro, che si guardano fra loro e richiamano contemporaneamente la cultura romana e quella barbarica a fondamento di quella medioevale: sulla parete destra di questa prima sala campeggia maestoso, romanico ma intessuto d'oro bizantino, il grandioso interno della basilica di San Marco, con la luce che bagna in bianchi fili gli spigoli dei possenti pilastri e arconi a tutto sesto e quasi penetra nella struttura architettonica.

La seconda è la **Sala della Gloria**: la gloria sfolgorante dei santi bizantini (Santa Sofia, la Divina Sapienza, la Madre della Figlia, San Marco) e di quelli “adottati” dai veneziani: San Marco evangelista, ma anche l’antico protettore, San Todaro (San Teodoro) sulla colonna che calpesta il drago; ma anche la gloria della Pala d’Oro e smalti, emotivamente potente, per l’artista una pala laica, vuota di sacro e piena di bellezza, ricostruita meticolosamente in una trama geometrica, simmetrica e ritmica rigorosa. Del restosimmetria e geometria costituiscono il principio ordinatore della sua ricerca pittorica.

Della terza sala, la **Sala delle pietre**, la sala del gotico veneziano della Ca’ d’Oro e di Palazzo Ducale, abbiamo detto all’inizio accostando le pietre di Venezia di ruskiniana memoria alle pietre dell’anima del titolo della mostra.

E infine la **Sala dell’Anima**, appunto: cioè la sala delle città dell’anima, delle città invisibili e fantasmatiche che emergono dalle nebbie, dalle ombre della memoria, dalla terra o dall’acqua, dalla fantasia stratificata nel palinsesto dell’anima e del ricordo, come quelle che Marco Polo descrive al Kublai Kahn, Zirna, Zora, Maurilia, Zenobia in *Le città invisibili* di Calvino; città trasfigurate, isole spettrali emergenti dall’acqua come l’isola dei morti di Böcklin. Ma l’ultima sala è anche la **Sala del Viaggio**, un viaggio disseminato di pietre sparse e ricomposte lungo il cammino.

Le pietre di Santa Sofia, le pietre di San Marco, della Ca’ d’Oro, del Palazzo Ducale, della città che emerge dalle acque confondendosi con la sua ombra o con il suo riflesso e confondendo il sotto e il sopra, **rovesciando il tradizionale equilibrio dei pesi**: si pensi all’acqua come base al posto della terra a Venezia (si vedano il blu oltremare o turchese sotto e il rosso sopra, ma anche viceversa, nelle opere della terza e della quarta sala), o il gotico di trama leggero come un merletto ad ago, che trafora la facciata e la svuota di peso e di pietre contro la logica costruttiva.

Forte in Costa è il legame con la **tradizione veneta**: la tecnica dell’olio (qui applicata su multistrato) con la sua brillantezza, trasparenza, emersione e profondità date dalle velature, a fissare il pigmento puro, che lascia effetti pulviscolari sulla superficie del supporto, quasi attratto – il pigmento - da un magnete in superficie, sfolgorante nella sua luminosa matericità. Il fondo è sempre preparato con un’imprimatura scura a campitura non unita ma marezzata a spatola con più colori (blu/nero, rosso, ocra). Costa usa preferibilmente i tre colori fondamentali: il blu/nero del buio, della profondità, dell’Occidente, il giallo/bianco della luce, dell’oro, dell’Oriente, e il rosso della terra, della materia, del sangue, del corpo.

Curioso è anche il rapporto che l’artista instaura fra quadro e cornice: la cornice tradizionalmente si applica alla fine, si adatta in funzione del quadro, dei suoi contenuti e colori, ne delimita il campo, fornisce i riferimenti, ci orienta nella lettura. Saul, che ama le cornici, ci vive in mezzo, le colleziona, le raccoglie, parte spesso dalla cornice (si veda l’esempio della cornice barocchetta dell’ultima sala) e opera un’inversione di procedimento: sulla cornice spesso costruisce il quadro, rievocando ancora una volta una modalità tipica del ‘600 e del ‘700 veneziano, quella dei teleri che sostituivano gli affreschi, in cui gli artisti e i maestri intagliatori e doratori si sbizzarrivano **prima o comunque autonomamente** in forme varie, a lingua di fiamma, a colpo di frusta, a riccioli e arzigogoli rococò, e su quelle forme l’artista sagomava **poi** la tela. Ma costruire il quadro sulla cornice significa ancora una volta partire dal principio ordinatore, contenere l’ansia espressiva e moderare la libertà e l’urgenza, la necessità interiore direbbe Kandinsky, con l’equilibrio, il contenimento, il virtuosismo tecnico, la regola classica in buona sostanza.

Il quadro in Costa è infatti sempre ordinato in una **trama**, in una **costruzione rigorosamente geometrica e simmetrica** (nel senso classico di rapporto equilibrato fra le parti) non solo bidimensionale e ritmica, ma attenta alla **profondità di campo** (spesso sottolineata da una sbavatura d’oro, un “baffo” in alto a sinistra), al sotto e al sopra, al dentro e al fuori, alla base e all’apice. Molti apici nella sua pittura: non solo le cupole di chiese o moschee, i minareti, i camini veneziani di Vivarini, Carpaccio, Jacopo e Gentile Bellini, ma anche gli apici reiterati ritmicamente degli archi gotici fiammati.

La terra e l’ansia di cielo, di sacro, di dio.