

# Una lettura dei *Carmina Burana* di Giuliano Collina

Roberto Borghi



Giuliano Collina, *Domenica mattina* (dettaglio), 1973

## Sotto il segno della letteratura

Una certa arte del secondo Novecento sembra essere nata sotto il segno dell'architettura. Non tanto perché creata in funzione di costruzioni o contesti urbani, e neppure perché ha come soggetti degli edifici o delle città, semmai in quanto tesa prevalentemente alla strutturazione dello spazio in un'ottica progettuale. Per risentire dell'influsso dell'architettura non è neppure indispensabile che quest'arte abbia sembianze astratto-geometriche: anche molta pittura figurativa degli ultimi decenni appare finalizzata alla mera resa spaziale del colore, talvolta persino a scapito della definizione delle figure, lasciata intenzionalmente sul vago. Nell'orbita dell'architettura si muove poi gran parte delle opere realizzate secondo una logica installativa. La differenza basilare tra il linguaggio della scultura e quello dell'installazione consiste infatti nella preminenza accordata allo spazio rispetto alla materia, alle sue peculiarità espressive e alle sue valenze simboliche: in un'opera scultorea, l'organizzazione dello spazio è funzionale alla percezione della materia; viceversa, in un'opera di natura installativa, la modellazione e la disposizione dei materiali di cui è composta sono funzionali alla percezione dello spazio.

La pittura di Giuliano Collina si colloca invece sotto tutt'altro segno: quello della letteratura. Anzi, a uno sguardo attento, l'opera dell'artista lariano appare refrattaria all'immaginario architettonico: anche quando i soggetti dei dipinti hanno a che fare con quella che potremmo chiamare "l'iconografia del cantiere" e raffigurano sequenze di mattoni, singoli pilastri, dettagli di pavimentazioni, come accade nelle grandi tele che compongono *Gli inerti* – il ciclo di dipinti realizzato tra il 2017 e il 2018 –, l'attenzione si focalizza sulla dimensione edilizia invece che su quella architettonica, sulla pratica artigianale invece che sull'azione progettuale. E persino quando il soggetto dell'opera è un macroscopico soggetto urbano, come avviene per esempio nella *Piazza*, il monumentale dipinto realizzato nel 1992 in occasione della XVIII Triennale di Milano, il dato architettonico è un letterale pretesto: il vero e proprio testo è rappresentato dai passanti, dalla loro consistenza umbratile, dalla portata metaforica del loro transito.

Nascere sotto il segno della letteratura, per un pittore contemporaneo, significa non poter fare a meno della componente affabulatoria che è connaturata all'idioma figurativo. Le avanguardie novecentesche hanno creato una cesura nel modo di raccontare degli artisti così come in quello degli scrittori: non più trame definite e compiute, intrecci esaustivi, cronologie lineari, bensì un succedersi di frammenti di storie, di situazioni narrative contratte o, agli antipodi, una ricercata prolissità, una ridondanza comunicativa.

Collina ha optato più spesso per la prima di queste alternative. I suoi dipinti, quantomeno a partire dagli anni Settanta, si configurano come embrioni di racconti, come ipotesi di trame compresse nell'immagine pittorica. Sarebbe riduttivo considerare come studi di paesaggio i *Panorami lariani* realizzati tra il 1970 e il 1973, e persino le singole inquadrature di *Isole* all'incirca coeve; l'iconografia insulare risulta, anche in questo caso, un pretesto per azzardare delle congetture narrative, lo sfondo di una sorta di novella gotica contemporanea. I più temerari esperimenti narrativi, però, Collina li ha condotti in due enormi dipinti realizzati nel 1973: *Domenica mattina* e *Sul tappeto persiano*. L'artista stesso, in una sua inedita *Autobiografia*, li definisce "quadri da leggere come fossero libri, quadri di lenta percezione, da seguire pezzo per pezzo e magari da raccontare come le trame dei romanzi"<sup>1</sup>. Dell'uno – che, secondo Rachele Ferrario, ha come "personaggi principali" un



Giuliano Collina, *L'isola rosa*, 1971

“grande letto bianco sfatto, simbolo di un tempo sospeso, e l’eccesso della pittura che esce dai bordi come se la scena continuasse in un’esagerazione voluta”<sup>2</sup> – e dell’altro – una visionaria scena d’interni ambientata su una specie di tappeto volante che levita sopra un turbinoso paesaggio – qui interessa soprattutto la dinamica del racconto che, per l’appunto, non è affatto architettata. È come se Collina rifuggisse l’idea di struttura non solo nella creazione dell’immagine pittorica, ma anzitutto nella composizione del nucleo narrativo che la sottende, un po’ come avviene in quegli affreschi medievali nei quali la storia è raccontata giustapponendo i piani cronologici, facendo urtare tra loro le figure, o facendole librare in modo misterioso, ma intuitivamente giustificato, nello spazio. Poi verrà il Rinascimento a mettere ordine, a costruire gerarchie percettibili tra gli eventi, a disporre armonicamente sulla scena personaggi e paesaggi. A suo modo la pittura di Collina è sempre stata prerinascimentale, ha mantenuto un legame con quel mondo letteralmente *favoloso* – cioè caratterizzato dalla fantasiosa arbitrarietà propria della *fabula* – che trionfa in particolare nell’Alto Medioevo, soprattutto nell’immaginario popolare del Nord Europa, e che perdura sotto mentite spoglie in molta pittura fiamminga. Non a caso il paesaggio lariano del 1972 intitolato *Con la caduta di Icaro* rappresenta un esplicito omaggio alla *Caduta di Icaro* di Pieter Bruegel il Vecchio, anche se con un taglio decisamente pop ed esasperatamente fantastico. All’inizio degli anni Settanta datano anche le prime raffigurazioni di angeli – soggetti ai quali l’artista dedicherà in seguito numerosi dipinti e parecchie sculture – dall’aspetto desueto e conturbante: figure senza volto, o con i lineamenti occultati, la cui identità di genere – anziché essere sospesa, come vorrebbe la tradizione – attinge da un sesso così come dall’altro, e le cui ali aderiscono pericolosamente al corpo. In breve: degli angeli dalle vistose somiglianze con i demoni.

### **Il vero tema**

Già dagli anni Sessanta la pittura di Collina si è sviluppata per cicli, per nuclei di dipinti organizzati attorno a un’iconografia di riferimento della quale vengono indagate tutte le possibili varianti. Dopo il ciclo degli *Angeli*, composto da una serie di enormi carboncini su carta, sono venuti quello degli *Interni*, tra la seconda metà degli anni Settanta e i primi Ottanta, poi quello dei *Bagnanti*, durato almeno sino alle soglie degli anni Novanta, poi le *Terre* e le *Pianure*, iniziate già a fine anni Ottanta e protrate almeno agli albori del Duemila. Negli interstizi tra questi macrocicli ce ne sono stati molti altri di minore durata, come la serie dei *Ritratti* di critici e di intellettuali del 1985-86, e una produzione di nature morte che non si è mai interrotta. Questo approssimativo regesto delle opere che precedono la realizzazione nel 2003 della cartella di acqueforti-acquetinte *Carmina Burana* fa comprendere quanto sia stata incessante la creatività di Collina. Nonostante ciò, l’artista, nel tempo trascorso in studio, ha sempre alternato quasi equamente l’azione di dipingere a quella di leggere. I suoi libri prediletti sono i romanzi del secondo Novecento: soprattutto *romanzi di genere*, come i gialli di Georges Simenon, incentrati per la maggior parte sul personaggio-Maigret che l’autore, di trama in trama, inquadra sotto una luce lievemente variata, in un modo non troppo dissimile da quello che l’artista lariano adotta con i soggetti portanti di ognuno dei suoi cicli. Ma le sue letture spaziano anche in direzione dei saggi di matrice storico-antropologica – se così possiamo definirli – come i libri di Roberto Calasso, e dei testi che appartengono *tout court* alla storia della letteratura.



Giuliano Collina, *Bagnanti*, 1983

L'idea di creare delle incisioni dedicate ai *Carmina Burana* ha origine dalla pubblicazione di questi componimenti poetici bassomedievali all'interno di un volume edito nel maggio 2003 dalla BUR, la Biblioteca Universale della Rizzoli. Collina acquista casualmente il libro nell'estate di quello stesso anno e decide di eleggerlo a fonte di ispirazione delle sue opere all'inizio dell'autunno. L'elaborazione delle dieci acqueforti-acquetinte ha un percorso lungo e complesso, come mette in luce la sequenza delle *prove di stato*, ovvero delle differenti versioni stampate dell'immagine prima che essa acquisisca il suo assetto definitivo e venga impressa sulla matrice. La cartella viene ultimata alla fine di novembre e presentata in una mostra che si inaugura il 3 dicembre presso la galleria Milly Pozzi Arte Contemporanea di Como, che ne ha promosso e sostenuto economicamente la realizzazione.

In realtà, il libro pubblicato nel maggio 2003 non è che il primo di tre tomi nei quali la Rizzoli intende raccogliere i duecentocinquanta *Carmina*: il secondo e il terzo, però, non verranno mai stampati, a riprova della difficoltà dell'impresa di rendere disponibile al pubblico "uno dei momenti più significativi della poesia del Basso Medioevo," come recita la quarta di copertina, e di farne un prodotto editoriale in grado di stare sul mercato. Il primo volume comprende i "canti morali e satirici": i loro numerosi autori, perlopiù anonimi, trattano all'interno di questi scritti un'ampia e contraddittoria varietà di argomenti, fra cui la brama di potere delle autorità ecclesiastiche, la volatilità della fortuna, l'ebbrezza amorosa che si rispecchia nel rigoglio della natura, la caducità dell'esistenza. Il *leitmotiv* che li ricomprende tutti è proprio quest'ultimo, la fuggevolezza della vita, come i dieci *Carmina* su cui si focalizza il lavoro di Collina non fanno che ribadire, e in modo finanche brutale. Qualche brandello di speranza viene forse da *Virent prata hiemata* [I prati rinverdiscono liberati dalla furia dell'inverno], dall'"immagine rigogliosa e festosa" che ne ha tratto l'artista, composta da "un'autentica cascata di gocce di colore perse tra le fronde di un albero che si innalza attraverso la calotta verdeggiante del mondo"<sup>3</sup>, come ha scritto Martina Corgnati. Per il resto non c'è che da affidarsi alla fede: solo in forza di questa virtù teologale lo "spiritalis homo" potrà trovare rifugio dopo la morte nella "dei [...] domo" [L'uomo spirituale (dimorerà come un re) nella casa di Dio], come afferma il carne *Post carnem cinis eris* [Dopo essere stati carne saremo cenere] facendo però trapelare un pizzico di scetticismo. Senza fede ci si può solo affidare al ciuffo di capelli difficilmente afferrabili che spunta dalla testa della Fortuna, una divinità il cui aspetto – per come è descritto nell'acquaforte-acquatinta *Fortune rota volvitur* [La ruota della fortuna gira] – ha molte somiglianze con quello dei diavoli di *Omnes vos coniuro, omnes exorcizo* [Tutti voi evoco, o demoni, e tutti esorcizzo].

Viene da chiedersi cosa abbia spinto Collina, vent'anni fa, a votarsi a una sequenza di testi che, per quanto suggestivi, rappresentano delle variazioni sul tema della crudeltà della sorte. Di sicuro avrà giocato un ruolo quella notoria "erudizione" che, come sostiene Corgnati, permette all'artista di avere "il gusto della ricostruzione filologica, il rigore d'uso delle fonti, il piacere dello scavo e della perlustrazione di saperi e civiltà sepolte"<sup>4</sup>. È probabile però che siano entrati in gioco quantomeno altri due fattori determinanti.

In primo luogo, dobbiamo riconoscere che la serie di incisioni di cui è composta la cartella si configura come un convulso racconto, e può quindi essere considerata un esperimento narrativo in linea con quelli che l'hanno preceduta: Collina stesso,



Giuliano Collina, *Nastro da cantiere*, 2015

nelle sue note dal tono affabulatorio redatte per ciascuna acquaforte-acquatinta, ci informa di aver pensato a *Fortune rota volvitur* nei termini di un *incipit* che potesse avere in *Amara tanta tyri* [Sei così amareggiato] – la sensazionale effigie di un diavolo che mastica parole – il suo epilogo speculare; nel mezzo ci sono degli episodi, evidentemente non consequenziali, che si richiamano però l'un l'altro in termini cromatici. Sono soprattutto i colori a esprimere la visionarietà di certi scenari, il carattere onirico o sottilmente allucinato di alcuni personaggi, l'incurante esuberanza della natura: le stesse tinte rigogliose, in questo caso giocate sul contrasto con il bianco del foglio o la raffinata neutralità di certi sfondi, che ritroveremo nella successiva produzione pittorica dell'artista.

Ci sarebbe poi da abbozzare un discorso sulla poetica complessiva dell'opera di Collina. Nel corso dei decenni la riflessione critica si è quasi sempre focalizzata sui risvolti formali di un artista che, in moltissime occasioni, ha saputo trasformare quasi virtuosisticamente il suo linguaggio. Ma i mutamenti linguistici che si sono succeduti tra gli anni Sessanta e i primi Duemila non hanno fatto che ribadire e approfondire una visione dell'esistenza in cui il senso di caducità si manifestava a volte con tratti energici e minacciosi, altre volte con un tono di sottile malinconia. I cicli immediatamente precedenti alla realizzazione della cartella s'incentravano sullo *spleen* delle *Piogge*, autunnali o purgatoriali che fossero, e su un delicato tema iconografico e teologico allo stesso tempo. Stimolato dalla committenza per la scultura sepolcrale di una bambina scomparsa a pochi giorni dalla nascita, Collina si era interrogato su dove potesse dimorare l'anima dopo aver lasciato il corpo: che forma può mai avere l'*animi domus*? Anzi, che aspetto ha prima di tutto l'anima? Era nata così una sequenza di opere disseminate di cavità, abbozzi di case, piccole isole galleggianti in un vuoto delimitato da precarie asticelle.

Misurarsi con la crudezza dei *Carmina Burana* ha esercitato sull'artista un effetto catartico. La pittura successiva di Collina ha virato progressivamente in una direzione giocosa, si è assestata in una elementarità che ha qualcosa di liricamente infantile. Come dimostrano anche le dieci grandi opere su carta realizzate appositamente per la mostra: disegni e collages in cui l'aspetto larvale di certe figure non ha più nulla di torvo, e sembra anzi testimoniare quanta bellezza possa nascere dall'incompiutezza.