

FERNANDO NORIS

Piero Brolis nell'avventura della forma

*Bergamo - ex Sala Consiliare di Via Torquato Tasso - 31 marzo 2007
Su iniziativa del Circolo Culturale G. Greppi di Bergamo*

*Pubblicata da
Grafica e Arte Bergamo, 2008*

Atto secondo

7

In un precedente incontro sulla figura e sull'opera di Piero Brolis, sono state analizzate le problematiche relative all'“Etica della forma” nella sua scultura. S'era accennato, in quella circostanza, allo specifico dei contenuti nella produzione di Brolis, ai temi ricorrenti, ai soggetti più amati. In particolare, era stata sottolineata l'intima coerenza che si poteva riscontrare nel rapporto tra la concezione dell'esistenza, propria dello scultore, e gli sviluppi del suo lavoro artistico¹.

Con questo secondo appuntamento, intendiamo riportare l'attenzione su quel misterioso e stimolante insieme di fenomeni, propri della creazione artistica, che culmina nelle scelte specificamente formali. Anzi, sarebbe più corretto dire, vorremmo indicare qualcosa del viaggio che lo scultore Piero Brolis ha percorso all'ininterrotta ricerca delle forme, che di volta in volta, ha ritenute più adatte ad incarnare il suo pensiero e la sua avventura creativa.

Un percorso che, per tutta la sua vita, lo ha accompagnato attraverso una acuta e mai dimessa elaborazione formale (e non certo formalistica); un percorso di ricerca dello stile con cui egli avrebbe voluto dare espressione, in maniera unitaria e inscindibile, ai propri contenuti.

Idealmente, l'incontro odierno, completa il percorso che allora avevamo lasciato interrotto proprio su questo aspetto.

I luoghi della scultura

Entrando nel cimitero di Bergamo e portandosi verso sinistra, sul vialetto che conduce alla Chiesa di Ognissanti, quindi sulla direttrice che conduce alla Via Crucis di Piero Brolis, c'è una scultura di Vincenzo Vela, sulla tomba della nobile famiglia Piazzoni, oggi proprietà degli Istituti Educativi, sul limitare del porticato. È la figura di un Angelo che, diceva recentemente il maestro Longaretti, è la prima tappa che egli si concede quando si reca in visita al Camposanto di Bergamo. Una scultura straordinaria. Un'opera molto bella, delicata e rarefatta, davvero luminosissima nella consistenza del suo marmo.

¹ A cura della famiglia Brolis, il testo, rivisto dall'autore è stato pubblicato da Grafica & Arte nel 2005 con il titolo *L'etica della forma - Omaggio a Piero Brolis*. Anche il presente testo, tratto da una conferenza tenutasi a Bergamo il 31 marzo 2007 nell'ex Sala Consiliare di Via Torquato Tasso, nell'ambito del ciclo di conferenze sulla *Scultura del Novecento a Bergamo* promosso dal Circolo Culturale G. Greppi, è stato rivisto e approvato dall'autore, il quale si scusa con i lettori se l'andamento espositivo sembrerà spesso debitore della comunicazione orale da cui è stato trasposto.

È una visione esemplare, qualora, da questa opera, si volesse ampliare il raggio dell'osservazione e si passasse ad ammirare questo museo a cielo aperto della scultura che è il Cimitero di Bergamo. Dal punto di vista dell'analisi delle forme ci imbatteremmo, insieme a questa, in capolavori eccezionali, come questo del Vela, appunto, scolpito in un marmo che ha i riflessi dell'alabastro, un marmo particolare che se venisse esposto all'aperto – fortunatamente è sotto un portico – si deteriorerebbe con grandissima facilità, opacizzandosi di incrostature e perdendo il valore simbolico di quella grande luce che ancora trattiene ed espande.

Conservato invece così, al coperto, rivela tutta la bellezza delle sue opalescenze, delle trasparenze che lo

scultore ha voluto indagare e conservare, per dare a questo Angelo, nel momento che lo incarnava nel marmo, la possibilità di non perdere nulla della sua realtà ultraterrena, aerea e trascendente. Dunque, un pesante blocco di marmo è diventato, grazie all'azione dell'artista, trasparente come un velo d'aria; soprattutto quando nel pomeriggio, prima del tramonto, la luce, provenendo dalla sua destra, lo trapassa e mette in evidenza la luminosità intrinseca di questa materia, inerte all'inizio e vibrante poi di vita.

Ma, si diceva, più in generale, in questo museo aperto ci si può recare per prendere contatto con un luogo privilegiato della scultura; un luogo esemplare, perché la scultura in questa collocazione, senza finzione alcuna e senza mimetismi intellettuali, riesce naturalmente a sottolineare il suo rapporto stretto con uno dei temi che più le sono connaturati: il racconto dell'alternanza tra la vita e la morte.

Ed è forse una coincidenza questa, paradossalmente coerente, che i camposanti in Italia siano diventati tra le ultime, quasi, riserve della scultura, almeno con una rappresentatività così paradigmatica e significativa.

Oggi, nella nostra civiltà, si deve constatare che non viene dato molto spazio pubblico alla scultura, nelle manifestazioni del nostro vivere collettivo: la nostra disinvoltura urbanistica, la perdita di una necessità evocativa, la dismissione della funzione delle piazze o il rischio di vandalismi sempre possibili, impediscono che le statue vengano ospitate in luoghi meno protetti che nei cimiteri.

Il fatto che la scultura sopravviva lì e che da lì continui a far parlare di sé, costituisce una conferma della constatazione che essa, proprio nella nostra modernità, sperimenta la sorte del medesimo esilio che congiuntamente è stato dato all'idea della morte e alla pratica della scultura destinata a parlarcene. Un destino parallelo, proprio perché solo in quel luogo la scultura è così presente e così straordinaria. Basta aggirarsi in spazi anche ristretti e si possono ammirare capolavori all'infinito. La scultura è lì a testimoniare proprio questo scandalo: di essere essa sola sopravvissuta, pur isolata dentro un grande spazio chiuso, vicina e prossima ad un'altra idea altrettanto rimossa, l'idea della morte, come fase ultima della vita, di cui nella fretteolosità del vivere quotidiano la cultura contemporanea mira a liberarsi appena varcata in uscita la soglia del cimitero.

Dunque può risultare consolatorio constatare, che dalla umanissima Via Crucis di Broletto, da questo Angelo del Vela e da tutti i grandi capolavori dei monumenti funerari, di nuovo si possa rinnovare quella profondissima attualità della testimonianza evocata da una grande poesia come i Sepolcri. Li ricordiamo con la forza del loro stimolo a riflettere:

«All'ombra de' cipressi e dentro l'urne confortate di pianto – si chiedeva Foscolo – è forse il

sonno della morte men duro? (...) Vero è ben, Pindemonte! Anche la Speme, ultima Dea, fugge i sepolcri; e involge tutte cose l'obblìo nella sua notte; e una forza operosa le affatica di moto in moto; e l'uomo e le sue tombe e l'estreme sembianze e le reliquie della terra e del ciel traveste il tempo».

Isolata risulta quindi la scultura dentro uno spazio forzatamente selettivo, ma sospesa all'interno di un contesto forte, nel quale si può constatare come la tradizione di Bergamo, nel ricongiungere i valori alti della scultura e il tema del dialogo vita-morte sia, e sia stata, assolutamente esemplare.

Nel linguaggio della scultura

11

Recentemente dalla Provincia di Bergamo è stato istituito il Premio Ulisse alla Scultura. Ne sono stati insigniti ventidue artisti contemporanei viventi e dodici alla memoria. Tutte queste presenze sono state, e sono tuttora, risultate attive nell'arco di poco più che due generazioni. Credo che in Italia non ci sia una città che abbia, in questo momento, una così numerosa e qualificata rappresentanza di scultori.

Il viaggio di oggi nella scultura cercherà di individuare, in uno dei più grandi esponenti italiani della scultura del '900 come Piero Brolis, le peculiarità del linguaggio che è proprio di questa forma d'arte, perché la scultura ha un linguaggio specifico, un linguaggio che determina l'unità della comprensione dei contenuti che investe. Rinunciando a capirne il linguaggio, difficilmente si arriva a appropriarsi e a cogliere il significato del contenuto.

Innanzitutto dunque, partendo dalla odierna riflessione, la premessa più necessaria sarà quella di invitare a una indagine sui materiali propri del mestiere di scolpire. Ogni scultore, rivela una sua preferenza nella scelta di questi materiali, ma, va anche detto, che pure ogni materiale ha una sua logica espressiva intrinseca. Ha una sua logica interna il marmo, ad esempio, e Michelangelo lo spiegava molto bene, sostenendo che c'era un marmo verde appena tagliato, e un marmo stagionato, dalle differenti successive applicazioni e prestazioni. Così come il legno, del resto, così come il bronzo con tutte le sue alchimie, di luminescenze, di patinature e di barbe che restano dopo la fusione; così come le terracotte, che spesso sono una sorpresa cromatica dal punto di vista dell'esito finale, in quanto non si può preventivare, fin da subito, che cosa il fuoco andrà determinando nell'intensità dei colori prescelti.

Lo scultore è, prima di tutto, un indagatore di materiali; sa che quel legno potrebbe nascondere un nodo e allora anche questa apparente imperfezione potrebbe diventare funzionale ad un momento espressivo.

Oppure una piega improvvisa, o venature particolari: si ricorderà ad esempio la passione quasi maniacale del Capoferri, quando incaricato dalla Misericordia Maggiore di dare forma alle tarsie lottesche, procedette a inventarsi, da giovane ma esperto ebanista, inedite competenze fisiche e chimiche sorprendenti. Si dimostrò in grado di capire che il legno aveva delle venature variabilissime rispetto alla provenienza e alla qualità della luce e che si imbeveva di colorazioni, che reagiva diversamente se sottoposto a bollitura, che si modificava profondamente se trattato con sabbie roventi.

Anche se a noi la cosa potrebbe sembrare stravagante, lo scultore è un fisico, un chimico, un alchimista, una persona che con il materiale instaura una confidenza intima e straordinaria, una confidenza che diventa poi complicità, perché

difficilmente un materiale si lascia plasmare da chi ne ignora la natura. Il materiale reagisce per se stesso; il materiale oppone le sue giuste, interne, fisiche resistenze. Ecco che, davanti a questa logica dei materiali, a questo percorso che oggi noi ci avviamo a fare sulla scultura, non possiamo partire che da precedenti, i più illustri possibili.

Precedenti che ci metteranno nella condizione di capire che l'esito del lavoro di Piero Brolis è stato moderno, è stato diverso, è stato un lavoro che lo ha impegnato per tutta la sua breve esistenza di scultore, tra gli anni della guerra, della prigionia e dei pochi decenni che gli sono rimasti per lavorare.

Dobbiamo, per forza di cose, ricostituire un percorso storico, seguendo la traccia di una serie di immagini predisposte dagli amici del Circolo Greppi.

Nella prima, vediamo una fotografia con lo scultore all'opera, a ridosso della materia mentre scolpisce la Pietà del Tempio Votivo, con un confronto di fisica tensione materiale, proprio perché dall'esito di questa lotta con la materia egli ci consegnerà il risultato della sua vittoria.

E allora perché non ripartire da Michelangelo?

Riprendere le mosse da Michelangelo può consentire di ammirare il suo percorso di straordinario conoscitore della materia, esattamente come poi è avvenuto per Piero Brolis. E del grande maestro, sublime, straordinario genio quale è stato, osservare, come stiamo facendo, ad esempio, la Pietà di Roma, nella quale, il trattare il marmo ha assunto la morbidezza della cera. Materia splendente, che sotto le mani dell'artista si è prestata a interpretare l'anatomia con una dolcezza infinita levigata con pietra pomice, per scoprire che la muscolatura di Cristo sollevata dalla Vergine al di sotto dell'ascella si piega dolcemente alla pressione del gesto. Questo Cristo giovanissimo, questa giovane donna madre, con il suo ragazzo appoggiato in grembo e sulle braccia, in

una visione di superamento ideale del tempo e della sofferenza. Forma chiusa, piramidale delle due figure unite in unico destino, perfetta in tutto il suo equilibrio e la sua armonia.

Proseguendo nella analisi delle immagini, possiamo vedere che l'evoluzione stilistica di Michelangelo non si assesterà sui raggiungimenti di questa perfezione ideale, perché gli anni successivi, quelli del travaglio spirituale dell'Europa, dell'esordio del manierismo, degli anni del sacco di Roma (1527), non avrebbero potuto essere raccontati con la delicatezza, l'equilibrio e con l'assoluta armonia della Pietà che abbiamo visto.

Nella *Pietà* di Firenze, inserendo se stesso come autoritratto, a fianco dei protagonisti di una deposizione drammatica e aggrovigliata, la forma diventa tormentata, dura e sgrezzata con scalpelli e sgorbie a punta larga; la superficie non è più levigata, non quasi vetrificata, non più tirata a un lucido secondo scelte formali che sarebbero risultate contraddittorie nella loro eleganza classica, rispetto al dramma che il mondo stava vivendo.

Con la *Pietà Rondanini* di Milano, questo discorso stilistico di Michelangelo quasi novantenne, si fa ancora più duro e radicale, nella realizzazione di una forma scultorea rarefatta fino al lirismo della materia pura, quasi forma organica di se stessa. Una scultura che scaturisce dalla naturalità della materia e che ha bisogno di

poco per essere piegata alle intenzioni dello scultore. Il quale possiede già dentro di sé l'esito finale del proprio lavoro, come costruito di un ordinato disegno mentale.

Piero Brolis e il disegno

Tornando a parlare di Piero Brolis, e proseguendo nello scorrimento delle immagini, la prima domanda che vien fatto di porre è questa: quale è la rilevanza del disegno nel processo creativo di uno scultore?

La pratica del disegno non è un atto solo funzionalmente preparatorio all'esecuzione delle opere. Il disegno, come detto, è il risultato di un processo mentale, è una sintesi a priori di percorso, quale si genera all'interno dell'animo dell'artista. Con questo sviluppo della linea che va a definire un'idea e la va a raffigurare in una maniera

aperta, sintetica, potenzialmente essenziale, appunto come prima intuizione di una forma compiuta che la seguirà.

Come nel caso dello studio per La Lussuria per la Via Crucis del Tempio di Ognissanti che stiamo osservando. Si tratta di una linea molto sobria, una linea prodotta con i soli tratti d'inchiostro, qualche striatura d'acquerello nero e un segno a punta rigida.

Il disegno può essere anche più complesso, se l'immaginazione dell'artista lo richiede; l'anatomia, nel caso di questa figura di cavallo e figure, può giocare non più solo con i contorni e con gli sfondi, ma con un forte chiaroscuro che gioca michelangiolescamente a definire i volumi.

In Piero Brolis molti disegni hanno il piglio di quel primo tipo intuitivo, appuntativo; altri sono sviluppati con un andamento più ampiamente definito nell'analisi e nel costruito della linea, dei percorsi, dei tracciati, dei volumi. In questo disegno della Caduta di Cristo (Stazione III) ecco che l'alternanza o la profondità dei bianchi e dei neri, passando per l'infinita gamma dei grigi, determina questi giochi di profondità e di spessore in dialogo con le superfici.

Nel disegno dell'Uomo a cavallo e l'Ira del 1969 che stiamo vedendo, ancora più marcata risalta l'insistenza del segno che diventa quasi plastico, quasi materico e assai complesso nel suo tracciato. Quando si vedono opere come questa di Piero Brolis, non si fatica ad immaginare che dalla vicina Milano egli potesse aver avuto qualche suggestione da chi aveva aperto gli occhi dell'arte sugli abissi di una spazialità nuova e oltre, cui lo scultore bergamasco poteva rispondere con una linea così asciutta, perentoria, tagliente e fratta. Una qualità del segno, in Brolis, che contestualmente insieme alla tradizione, si portava appresso le istanze più moderne della contemporaneità.

Linea e forma chiusa

La prima riflessione attorno alle modalità di esprimersi di questo segno è che esse rinviano alla grande tradizione occidentale, italiana ed europea, della scultura come costruzione dettata dalla linea.

Lo abbiamo visto in precedenza: la linea – e Piero Brolis in ciò è maestro – ha sostanzialmente la responsabilità di dettare la conformazione e i ritmi della struttura complessiva dell'opera, che nella sua definizione classica privilegia, in generale, la forma chiusa, ossia una forma che può essere racchiusa perfettamente dentro quegli

archetipi, che sono stati illustrati anche da tanti antropologi nell'ambito della ricerca etnografica. Fanno parte degli archetipi insiti nella mente dell'uomo: la forma chiusa del quadrato e del triangolo, la forma chiusa del cerchio, la forma chiusa del rombo, la forma chiusa che contiene, la forma chiusa che non disperde, una forma chiusa che è l'essenza della classicità. La forma chiusa che rinvia agli incontri simmetrici di quadrati, cerchi, rombi, triangoli, chiude un percorso, lo contiene.

È la padronanza classica dell'artista che sa come contenere un'idea, come possederla, come esprimerla.

Abbiamo un altro esempio di forma chiusa in questo disegno di Brolis: si vede che la forma triangolare del suo progetto – all'interno di un riquadro, che nella Via Crucis sarà quello della terza Caduta di Cristo (Stazione IX) – chiude dentro la perfezione di una forma triangolare, la perfezione di una unità tematica che fa un tutt'uno della figura di Cristo e del legno che egli

sta reggendo. Unificando vittima e oggetto del martirio in una simultanea sintesi straordinaria.

A proposito di questa particolare soluzione formale, verrebbe qui solo da ricordare, nella storia dell'arte, l'esempio di Giotto quando unifica, sotto lo stesso mantello giallo, la figura di Giuda e la figura di Cristo, inscindibilmente fuse nell'unico blocco del misterioso processo della storia della salvezza. L'innocenza divina e il tradimento necessitato nell'arcano progetto di Dio.

Quando questa concezione si trasferisce nella tecnica plastico-scultorea, consente risultati estremamente coerenti, che permettono di leggere, in contemporanea, l'unità delle figure, l'unità di spazio tempo e azione e una forte caratterizzazione sintetica del tema.

Allora ecco che le due figure della nostra nuova immagine, la *Pietà* della Cappella Lumina, diventano una: l'anima inscindibile della madre, dietro, e quella del figlio, davanti. Vedere, in questa identificazione tra madre e figlio, l'unità di un dolore infinito, di un dolore che non è più tanto del crocifisso, quanto della madre che è presente, a cui, premorendo il figlio, capita di vivere una delle tragedie più grandi dell'umana esistenza.

L'unitarietà dell'opera perseguita da Brolis, nella sua ricerca formale, ha questo senso: non l'artificio di creare, ad esempio, una stele, solo perché forse così gli è stato commissionato, e forse perché questa era la sagoma che la scultura avrebbe dovuto assumere nella sua collocazione, ma perché l'unitarietà di questo drammatico destino non avrebbe potuto essere che condensato e racchiuso in una singola (e singolare) forma.

L'equilibrio di questa *Ballerina seduta* del 1959, se si volesse seguire il tracciato con una matita, lo si vedrebbe vivere in tutti i punti dove la figura chiude, tanto da poter essere unita da un percorso unico e geometrico: secondo una linea dalla mano al piede, alle gambe accavallate, alla forma del busto nella

parte superiore, che dialoga con la simmetria dello schienale. Dunque ciò che stupisce subito in Brolis, fin dalle primissime cose, è l'ordine mentale che presiede all'elaborazione delle sue forme, in una maniera talmente rigorosa, che potrebbe essere interpretata come l'esposizione di una vera e propria grammatica della scultura o di una sintassi della forma plastica.

Tra forma aperta e forma chiusa

Non è un caso che Brolis abbia praticato l'insegnamento. Sono infatti molte le persone, come è già stato ricordato, che hanno ricevuto suggerimenti da Piero Brolis, proprio in virtù di questa sua ordinatissima *forma mentis*. Operare nella convinzione che non si può non possedere la forma, se non attraverso delle regole e che le regole non sono una costrizione, ma sono una sublimazione del procedimento creativo. Certo, si può anche prescindere dalle regole classiche, e crearne di nuove e inedite. Ma anche queste nuove convenzioni non potrebbero sottrarsi alla evidente natura di essere, comunque, la manifestazione canonica di un orientamento normativo e regolativo.

Ancora nella successiva immagine del *Rifiuto alla maternità* del 1968 troviamo nella forma geometricamente chiusa, l'abbandono di una madre con il figlio in grembo. Ritroviamo il consueto ordine nella triangolazione: la madre si piega all'indietro, crea una diagonale, la base crea l'orientamento orizzontale; e questa seconda figura si appoggia alla linea diagonale per costruire la risolutiva unità di composizione. È fin troppo facile constatare che dalla testa della figura al piede alla base, la triangolarità sia perfetta e chiusa. Che poi il triangolo sia isoscele, scaleno o irregolare, rimane pur sempre una forma classicamente definita.

19

Abbiamo detto della forma chiusa, ma Brolis è un maestro anche nella gestione della forma aperta, come, del resto, tutti gli scultori dimostrano di saper fare, ricorrendo a una infinità di alternative.

Nel gruppo bronzeo *La caduta dell'uomo* del 1974, vediamo l'esempio di come Brolis, usando la forma aperta, ci rinvii agli altri schemi, quelli tipici dell'eredità classica dell'Ellenismo, ad esempio, ma anche del secondo '400 italiano. Si ricorderà, al riguardo, la scultura *Anteo e Caco* del Pollaiuolo, con i due personaggi mitologici che si abbrancano per la vita e cercano di schiantarsi, creando una duplice figura a "X", i cui prolungamenti ideali si aprono sui quattro lati, dando luogo a una forma irriducibilmente aperta per definizione.

Nell'opera di Brolis che stiamo vedendo, possiamo constatare la forma aperta delle braccia, per esempio, che creano sì un triangolo, ma che non è chiuso, è aperto all'infinito, nella parte superiore. Forma aperta anche della dinamica del cavallo, con queste zampe anteriori che scalpitano e che proiettano nel vuoto la loro dimensione plastico-prospettica e il relativo appoggio. In sostanza, questo minimo punto d'equilibrio, nell'unica sua forma chiusa, regge tutta la composizione nel parallelismo tra le varie componenti.

Potremmo anche usare quest'immagine per parlare – ma lo faremo in seguito – del rapporto tra equilibrio e disequilibrio. Equilibrio e disequilibrio non sono valori in sé in assoluti, ma relativi a una superiore necessità espressiva.

Dunque abbiamo, nell'immagine che stiamo leggendo, proprio la conferma di come la gamma espressiva di Brolis abbia saputo utilizzare, secondo necessità, anche le forme aperte, per ragioni connesse a esigenze di dinamismo o di problematicità del tema.

20

Un altro esempio di forma aperta: questo *Nudo* di ballerina del 1968 appoggiato su un punto di fragilità estrema, che, creando un arco (per definizione aperto), gioca con questo divagare triangolare delle gambe, che nessun altro

elemento più chiuderà. Un punto centrale di equilibrio, appena appena accennato, e la figura, che per due lati si allarga, nella sua forma aperta, a dinamismo, vivacità, in un'espressività poeticamente lirica, ma dinamica e non statica.

Facendo ricorso a queste scelte stilistiche, Piero Brolis intende sottolineare un aspetto di essenzialità del suo tema: la danza, per eccellenza, è puro movimento, che prende forma interpretando una coreografia, ma che, se dovesse esser definita nella sua essenza, la si dovrebbe affermare come un movimento continuamente aperto, secondo un'espressione dinamica in evoluzione astratta.

La caduta dell'uomo del 1966, ecco un altro esempio realizzato da Brolis, nel gioco del suo approfondimento del tema della linea aperta. Ritorna contestualmente il tema del dinamismo. La linea aperta, lo abbiamo detto prima, si accompagna all'idea del movimento: la linea del movimento del cavallo, che piega la testa all'ingiù, la linea del movimento del cavaliere che sta precipitando a terra con braccia aperte, allargate. Il disequilibrio di questa immagine è rinforzato dal fatto che il cavaliere cavalca a pelo, quindi non ha strutture di appoggio di nessun tipo.

Il movimento tra atto e potenza

Abbiamo parlato in precedenza della linea e in seguito della struttura aperta e chiusa. Ora, utilizzando le immagini successive, affrontiamo l'analisi del movimento in scultura, così come Piero Brolis lo ha interpretato.

Il movimento della scultura si articola tra due possibilità: il movimento in atto o il movimento in potenza. Il movimento in atto è un movimento raccontato, esibito, sviluppato a fondo dallo scultore. Lo possiamo osservare quando serve per raccontare una dimensione della vita aperta, immediatamente percepibile in frammento temporale che sfugge a ogni controllo. Lo si trova anche quando lo scultore non vuole porsi presuntuosamente come colui che mette la parola fine a un problema, ma intende invece lasciarlo dinamicamente aperto a vivere nel dinamismo violento di tutte le sue contraddizioni, nel dibattito che lo anima e lo arricchisce.

Esempio storico di questa scelta linguistica rimane l'ellenistico *Laocoonte*, movimentatissimo nel suo arruffare membra e corpi, avvolti nelle spire del serpente, al cospetto di un destino imponderabile, realizzato con traforazioni e contorsioni alternate tra vuoti e pieni del marmo.

Una realizzazione scultorea che si contrappone totalmente a quelle della classicità storica di Fidia, nel fregio del Partenone, per dire di un esempio, dove l'idea della chiusura classica, ricca di movimento potenziale, trattenuta e suggerita più che attuata, come nei *Cavalieri* che stiamo commentando.

Brolis recepisce gli stilemi di questo ricorso alla potenzialità quando avverte di non aver più bisogno di raccontare per esteso una situazione, ma solo avverte la necessità, alla maniera classica, di accennarvi tramite una evocazione sospesa.

Ma procedendo nella successione delle immagini, di nuovo vediamo che queste forme apparentemente antagoniste tra loro, convivono spesso, nella scultura di Brolis, come uno degli aspetti spesso meno sottolineati nella sua produzione: la compresenza di entrambe le connotazioni di questa interpretazione del movimento, potenziale o in atto, che l'artista sa spesso fissare in soluzioni di straordinario equilibrio.

Come nel caso del *Nudino* seduto del 1970, in cui il peso dell'insieme risulta distribuito sulla verticale della figura e sull'orizzontale esterna della posizione delle gambe a creare una poetica sintesi tra movimento in atto e movimento in potenza.

22

Ecco perché, in Brolis, non si può quasi mai non parlare di equilibrio tra le varie presenze e tra le varie componenti. In una stessa sua invenzione narrativa, la *Via Crucis*, ad esempio, questo perenne dialogo tra linee aperte e linee chiuse rinvia a una dinamica, che costituisce un solido paradigma linguistico e lessicale.

Ma anche nelle sculture di più piccolo formato, come la presente *Figuretta*, anch'essa del 1970, spesso si pone questa capacità di sintesi tra una forma chiusa, in questo caso nella parte inferiore, e una forma aperta, che viene ad essere raccontata come un'alta e articolata compresenza di due movimenti. Queste piccole figure, queste delicate sculture di ballerine documentano proprio l'applicazione di Piero Brolis alla resa dinamica dell'azione potenziale.

23

La figura rinvia al pieno del volume e il vuoto è intravisto negli appoggi che queste figure utilizzano. Viene creata questa leggera mobilità, con il solo accostare le figure e gli spazi da esse definiti.

Si diceva prima della *Via Crucis*, dove questi procedimenti sono spesso intrecciati tra loro, nelle linee che si incrociano e nel rincorrersi delle diagonali.

Che funzione ha, ad esempio, in questa immagine della *Via Crucis* Stazione XIII la linea diagonale così evidenziata? Linea chiusa, certo, perché la diagonale crea due grandi triangoli, ma all'interno dell'ordine progettuale e costruttivo di un dinamismo, che nell'intenzione di Brolis, si appresta a diventare l'elemento più fortemente espressivo. Dietro la persona inclinata, ci sono altre figure messe in parallelo tra loro, mentre una diagonale le attraversa e le fonde in un efficace *unicum* narrativo con la prima. Le due donne sono in posizione parallela (già classiche per questa scelta); ma la diagonale che le trapassa le fissa su un fondale decisamente ordinato e "potenzialmente" mosso.

Quando si parla di equilibrio si parla di queste soluzioni, si parla cioè di una potenzialità trattenuta, sottintesa, implicita e nello stesso tempo vivacemente e compiutamente espressa.

Per tornare al ricordo di Michelangelo, egli agli inizi del '500 vive ancora nella fiducia di un ideale assoluto. Quando gli eventi si incaricheranno di smentire questa sua fede, nel contesto dell'Europa della Riforma, delle lotte politiche, del sacco di Roma, il grande artista si lascerà ispirare da altre soluzioni espressive. Ma fino al momento in cui la saldezza della sua concezione classica dell'uomo e del suo destino sarà entusiastica e totale, sarà possibile ammirare opere come il *David*, emblema di un equilibrio totalmente risolto tra natura e idea, nel quale la monumentalità della scultura si regge sulla solidità del bilanciamento delle gambe, in un atteggiamento che gli antichi chiamavano *ponderatio*.

24

Ponderatio si chiamava la regola (s'è già detto della fedeltà di Brolis alle regole) che si risolveva nell'impostare un equilibrio soppesato tra una parte e l'altra dell'opera. Ne derivava un sostanziale bilanciamento ricco di dinamismo.

Altra regola, con essa complementare, era il *chiasmo*, realizzato, ad esempio in una statua di figura, con una gamba flessa e l'altra dritta, un braccio steso e l'altro raccolto, in un costante gioco di incroci. Altre modalità espressive, oltre alle due citate, per modificare l'immagine realizzata, riguardavano la correzione ottica: la prospettiva di una testa leggermente più grande del normale, se vista dal basso,

come Michelangelo ha fatto per quella del suo *David*.

Tutte varianti espressive e formali che Brolis ha saputo inserire nella propria poetica e che hanno alimentato costantemente il suo lavoro.

Dunque, da Michelangelo in poi la *ponderatio* diventa una regola e Brolis la assume, ma non come condizionamento, bensì come risorsa che rende ulteriormente articolata la creazione artistica.

La *Figuretta* del 1959 che vediamo, ad esempio, vive anch'essa nella sua *ponderatio*, sul bilanciamento delle gambe, una d'appoggio, in maniera dinamica, l'altra più flessa, così che dall'una all'altra Brolis costruisce il peso della figura alla stessa maniera che è nel *David*. L'andamento dell'opera sale con una solenne rigidità di struttura, fissata nel marmo o nel bronzo a seconda dei casi.

Ancora sviluppi legati alla misura, all'equilibrio. Anche nel caso di *Celestino*, di dieci anni più tardi, potremmo trovare le affinità di un piccolo *David*: braccia lunghe allineate lungo la figura, ma con un pieno controllo del peso, con queste gambette divaricate, che inventano il triangolo della forma chiusa a reggere tutta la costruzione della scultura.

A questo punto si potrebbe fare un'osservazione di metodo, e pensare, superficialmente che potrebbe bastare applicare le regole per fare della grande scultura. Il problema è il medesimo che si porrebbe in letteratura: ogni lingua possiede le proprie regole grammaticali e sintattiche, formalizzate in regole; ma l'alta poesia e i grandi romanzi non sono soltanto il frutto di una loro applicazione. La regola probabilmente traccia un orientamento, esprime la conferma di un ordine mentale.

Ma l'invenzione poetica è altro dalla pura tecnica.

C'è nella storia bergamasca una grandissima tradizione di scarpellini, di marmoristi, di lavoratori di metalli, di gente che ha lavorato ogni genere di materiali; ma da qui a sostenere che tutto possa diventare poesia, pur nel rispetto della cultura materiale, ce ne corre.

Quando Piero Brolis individua l'anima più segreta dell'adolescenza con la purezza di questa linea ascendente e con la perfezione del corpo che la rappresenta (dentro la chiara allusione ad una perfezione tutta intima e interiore), si comprende che egli sta applicando delle regole per costruirla. Ma si comprende anche che la sua sensibilità si è inoltrata nell'abisso di un'invenzione poetica, che va al di là di ogni possibile puro condizionamento della materia.

Per concludere questa serie di osservazioni sul problema dell'analisi delle forme in Piero Brolis, possiamo riflettere su un ultimo aspetto, quello del rapporto tra il senso di dialogo che si instaura tra il pieno e il vuoto.

Il volume e lo spazio. Tra natura e visione

Il grande *Toro* del 1967 che stiamo osservando, si presenta costruito sul rigore di una stupenda forma chiusa, forma piena, di grande movimento trattenuto e potenziale. È una delle immagini che Brolis svilupperà frequentemente e articolerà nella maniera più chiara e più organica, anche quando abbandonerà la forma, cosiddetta naturalistica riconoscibile di un animale in figura, e procederà verso un percorso più astratto. Ma anche quelle "astratte" saranno, come si vedrà nelle

successive immagini, forme riconducibili a quanto abbiamo detto finora: creazioni di intensa potenzialità, di grande effetto plastico e chiaroscurale del volume. Tecnicamente forme di assoluta perfezione naturale e, nello stesso tempo, forme di assoluta evocazione smaterializzata.

Come vedremo in seguito, Brolis ha vissuto diversi grandi momenti della sua scultura, che non vanno semplicisticamente riferiti alla diversificazione dei temi trattati o alle sue scelte formali (soggetti profani, sacri, con stile figurativo o astratto). È più corretto sostenere che il viaggio formale dello scultore, nei suoi vari percorsi sia stato omogeneamente un percorso sempre naturalistico. Almeno se, con tale termine, si voglia intendere un profondo e umanissimo rapporto con tutto ciò che la Natura ci propone nella infinita gamma delle sue forme organiche, espresse e inespresse, visive o solo mentali.

L'insieme dell'opera di Piero Brolis racconta di un lungo viaggio nel mondo della forma, articolato tra ciò che naturalisticamente si vede e ciò che solo è possibile indagare con gli occhi dell'anima, ma che non è, per questo, meno "naturale", ossia meno connesso con la più ampia esperienza umana.

Ci sono opere bellissime di Brolis degli anni '40 e '50, di un naturalismo caldo e affettuoso, sviluppato sollecitando l'adesione e l'attenzione del nostro puro vedere. Lo sguardo si risveglia di fronte a questa sua vivida naturalità. Più avanti negli anni, Brolis intraprende un viaggio interpretativo in direzione non soltanto di ciò che cade sotto il controllo dei sensi, ma di quanto si avverte coll'anima, indagata mediante un linearismo plastico-sintetico, che non coinvolge più soltanto il puro vedere, ma obbliga ad una grande riflessione più intima e interiorizzata.

Un terzo livello della produzione di Brolis si articolerà poi in quell'area indistinta, e misteriosa, su ciò che solo si può immaginare e intuire. E sarà quella concezione artistica che porterà all'astrazione figurativa e che si aprirà all'assoluto, come nel suo ultimo periodo.

Dunque gli occhi, la mente e l'assoluto costituiscono tre possibili categorie per unificare, semplificandola, la varia produzione di Piero Brolis, più che l'inutile scorciatoia delle differenziazioni tra figurativo e astratto. Ci sono opere figurative della sua prima stagione che aprono simbolicamente all'assoluto, esattamente come in altre, forse più direttamente astratte della seconda, sopravvivono elementi naturali di forte impatto immediato. Come ad esempio in alcune sculture a soggetto sacro, nelle quali Brolis fa convivere sia il momento descrittivo, sia quello evocativo e sia quello più religiosamente ieratico e astraente.

Potremmo dire che, proprio attraverso questo rigorosissimo viaggio di Brolis nelle forme, si afferma la rivincita dello scultore: quella di un lavoro che non si preoccupa del possibile rischio di finire isolato in un camposanto, di essere un'espressione artistica più scomoda da gestire della pittura, più difficile da esporre, e fors'anche più difficile d'essere apprezzata.

Questa somma indifferenza a implicazioni estranee alla scultura e questo stato di concentrazione esclusiva sulla logica della creazione, sono state vissute da Piero Brolis soprattutto nel momento cruciale della sua immersione totale nella realizzazione della Via Crucis; da cui, raccontava la signora Franca, si staccava, certo, per le sue esigenze di lavoro e di famiglia, ma che veramente era diventata un pensiero unico, continuo, ossessivo, in grado di assorbire totalmente la sua vita.

Nei suoi esiti più alti, proprio questo modo "classico" di interpretare la

scultura, straordinariamente integrale, gratuito e rigoroso, nobilita il ruolo di questa forma d'arte e quello di quanti, a questo modo di fare, ancora si richiamano.

29

Anche nei temi legati all'espressione del sacro, dove forse sarebbe stato facile ricorrere a una sorta di naturalismo patetico Brolis ha preferito dare corpo a una forma piena, non evanescente, come quello da utilizzare dovendo rappresentare, ad esempio, l'atto della preghiera. Si tratta di una figura in ginocchio, che si ricollega a quanto affermava Pascal, quando diceva che «l'uomo non è mai così grande come quando si inginocchia»; anche nel caso di *Papa Giovanni XXIII orante* del 1963 della presente immagine, così come di una persona qualsiasi, nel suo gesto di umanità dimessa, volta e aperta al mistero.

Come a dire, sembra far capire lo scultore, che il mondo della Natura, che convive con l'uomo, è senza confini, spaziando come fa dal quotidiano al trascendente, nella sua condizione di essere costituita come fonte inesauribile di "segni".

Il valore della tradizione

Lo svolgimento del corso promosso quest'anno dal Circolo Greppi, con i suoi quattro argomenti di storia della scultura bergamasca, racconta le diverse concezioni poetiche e stilistiche dei vari autori. Come ad esempio Manzù che ha privilegiato, nel suo orientamento linguistico, la linea. Un grafismo sublime, straordinario, costruito spesso con gesti graffiati, con evoluzioni di panneggi tagliati e strappati, anche nelle sculture più piccole, sempre con queste incisioni delegate a straordinariamente definire la realtà e il sentimento delle figure.

Da questo punto di vista, pensiamo che Giacomo Manzù sia molto meno "plastico" di Piero Brolis, con il suo lirismo segnico. Certo, anche Manzù insiste sul volume; ma se si va a indagare la forma più intima delle sue opere, si scopre che è sempre percorsa e corrosa da questo linearismo insistito ed evidente, sia nei disegni e sia nella scultura.

Costante Coter, invece, per dire di un altro scultore che pure non fa parte del presente ciclo di lezioni, è uno che privilegia più direttamente il valore espressivo della massa e del volume nella loro accezione più quantitativa: le sue Pomone, le sue grandi figure maschili e femminili occupano uno spazio, definiscono, creano uno spazio plastico e non altro.

30

Anche Alberto Meli – scultore forse non ancora ben conosciuto nella sua grandezza, pur dopo la donazione di circa duecentocinquanta opere al Museo d'Arte Contemporanea di Luzzana – privilegia un altro aspetto della scultura, il ricorso alla forma organica, ossia a quel tipo di realizzazione di "scultura implicita", secondo la quale le creazioni artistiche esistono spontaneamente in natura e come tali si presentano. Un qualsiasi sasso contiene già una sua forma, si tratta di liberarlo da ciò che gli impedisce di divenire una significativa espressione; che è, ancora, a ben guardare, un po' l'idea michelangelolesca della "scultura per via di levare". La scultura organica di Meli è molto vicina a questo principio.

Elia Aiolfi costruisce un tessuto narrativo più agile, più quotidiano e riconoscibile. Racconta persone, cose e animali secondo un registro davvero eccelso

nella sintesi di un percorso di affettuosa quotidianità e di ricca affabulazione narrativa.

Un altro scultore come Daverio, invece per dire di un altro artista trattato in questo corso, vive l'arcaismo di forme solenni, ieratiche, con le quali sembra voler ridar vita alla profondità del Medioevo, o all'emblematicità misteriosa dell'arte nelle sue origini mediterranee. Con lui sembra di tornare liricamente a quelle forme primordiali essenziali, con le quali l'uomo si è sempre ritenuto libero dall'idea di doversi conformare alla verosimiglianza della natura, in favore di una rappresentazione arcaicizzata orientata alla ricerca della più stringente coerenza del sentimento del vivere.

Nel cuore del sentimento

Come tutti questi artisti, anche Piero Brolis, nel suo percorso formale, si applica a creare quell'indissolubile legame di coerenza tra gli elementi linguistici fin qui analizzati e le manifestazioni di contenuto che ne derivano. Quali ad esempio, quelle che sono proprie della sfera dei sentimenti, nella loro duplice natura di riflessione interiore sul vissuto umano e di manifestazione esteriore del loro estendersi al mondo delle relazioni.

Anche in queste due opere *Le superstiti* del 1946, modellata da Brolis al suo rientro dalla prigionia, e *Il superstite* del 1955, che si rifà ad un fatto avvenuto a Genova durante l'ultima guerra, si può osservare questa dialettica tra una sentimentalità espressa (il dolore esplicitato della madre) e la pateticità trattenuta di un bambino appeso per un chiodo. Nella sua torritissima definizione anatomica, l'infante è appeso alla precarietà di una nascita a volte desiderata, a volte respinta, a volte negata, secondo processi d'indagine che molto hanno coinvolto il pensiero scultoreo di Piero Brolis. L'opera consente di vedere come lo scultore, con questa forte sottolineatura del segno, si faccia carico di interpretare un risentimento violentemente espresso nel bambino. Quello rappresentato risulta affatto diverso rispetto ad altri volti sospesi quasi dentro un limbo emotivo.

Altre volte il *pathos* esplode invece all'interno dell'anima, e vive, contestualmente, il pudore di non rivelarsi all'esterno. È la manifestazione del dolore più aspro, più intenso, più duro da reggere, perché è proprio questa interiorizzazione del sentimento che non ha più neppure il bene delle lacrime, del pianto, dello sfogo. Rimane davvero come un fatto di implosione interna.

E non a caso Brolis sceglie questa via anche per una immagine di *Cristo*, che muore senza teatralità, senza la minima concessione all'esteriorità, che muore in un abisso sconfinato di umanità sconsolata come tutti; muore con la semplicità, solenne e tragica, di tutte le morti del mondo. Muore in silenzio, dopo le ultime sue sette frasi dal drammatico contenuto. Il silenzio di Dio. La solitudine di Dio.

Tutto questo lo constatiamo anche quando in Piero Brolis il disegno si appresta a diventare scultura: non c'è nulla che suoni artificio narrativo consolatorio. Sopravvive sempre la cifra di una forte intimità del sentimento: chiuso, riservato, pudico, geloso di sé, espresso mediante il ricorso a un qualcosa di subli-

me, di più alto che la sua semplice rappresentazione.

Nell'essere "troppo" comunicato, spesso, un sentimento finisce per diluirsi o

perdere del tutto la potenza e le motivazioni della sua origine.

La forza di un artista sta nel riuscire a conservare sempre, anche in questo *Studio di Cristo* per la Stazione XIII della *Via Crucis* del Tempio di Ognissanti, l'iniziale intuizione emozionale di un Cristo che muore in silenzio. Oppure, variando il soggetto, di un Papa che prega in silenzio, ieratico dentro la sua forma a ogiva, quasi da icona antica, arcaica. Un Pontefice, sembra riflettere Brolis, non dovrebbe essere catalogato come simpatico o antipatico, popolare o distaccato in omaggio a malintese leggi della comunicazione di massa, deve essere autentico. Deve essere autentica la sua individualità pastorale, lo deve essere la sua caratterizzazione spirituale; solo allora può aspirare, anche esteticamente come in questo caso, a diventare una icona di sacralità, che non concede nulla alla precarietà del sentimentalismo del momento.

I Pontefici, da Papa Giovanni in poi, hanno sempre corso il rischio di questo confronto con la loro rappresentazione. Dire che un Papa è buono equivarrebbe a dire che tutti gli altri lo sono stati meno? Quanto deve pesare ancora la convenzione del "Papa buono" sulla fisionomia degli altri? I problemi nascono da una sorta di scorciatoia comunicativa, di derivazione pubblicitaria, che mira a fissare l'immagine dei grandi pontefici in convenzioni di comodo, soprattutto quando alcune di queste grandi figure sono entrate da protagonisti della storia.

Piero Brolis non commette l'errore di raccontarci di un Papa Giovanni aneddotico o di un Paolo VI algido e isolato, secondo la convenzione più banale che è stata riferita a questi grandi Papi, rivoluzionario il primo nella sua invenzione del Concilio, raffinato intellettuale, di una passionalità tutta interiore, straordinario nella sua dimensione ecclesiale e umana, il secondo.

33

Lo scultore Brolis lascia ad altri le interpretazioni di maniera: in nessun caso si sarebbe prestato a commemorare grandi protagonisti della storia o della fede con soluzioni di formale superficialità, incapaci di rivelare qualcosa dell'intrinseco mistero della loro grandezza.

Tornando con la memoria ad altri modelli, preesistenti a Brolis, per riscoprire le ragioni di questa ricerca di verità, non possiamo non riandare a Brunelleschi e a Donatello, ai loro crocefissi del '400, dove Cristo non viene presentato più come una figura astratta e lontana dalla contemporaneità, ma diventa una presenza semplicemente vera. Si ricorderà, al riguardo, la polemica tra Brunelleschi e Donatello proprio sulla rappresentazione del Crocifisso, con Brunelleschi che chiedeva a Donatello, di fronte all'exasperata umanità del suo Cristo, se avesse inteso mettere in croce un contadino. E forse era proprio quanto aveva inteso Donatello: dimostrare che l'umanesimo artistico era un percorso non estraneo alla spiritualità di nessuno, anzi, era il luogo privilegiato dell'Incarnazione. E, come tale, doveva essere il più realistico possibile. Procedendo nello scorrimento delle immagini di opere di Brolis, e avviandoci alla conclusione, vediamo che questa lezione di verità lo scultore la porta dentro mediante un'immedesimazione veramente integrale. La figura di Cristo, nella sua forza intrinseca, non ha bisogno di essere banalizzata in rarefazioni estetizzanti che non le appartengono: l'immagine di Cristo ha bisogno soltanto di essere vera e la scelta scultorea di Brolis è, questa volta, di dare visibilità a un'intuizione davvero eccezionale. Cristo non è inchiodato oggi ad un legno, ad un bronzo o ad un muro: Cristo è inchiodato al mondo, è

34

inchiodato all'aria del mondo, inchiodato al divenire della storia.

Una linea formalmente aperta dunque, in questo *Cristo risorgente* del 1975, spalancata sull'infinito, orientata a ospitare il mondo dentro di sé.

Non si può non ricordare che queste sono le intuizioni appartenute ai grandi artisti. Quando Caravaggio, ad esempio, vuole rappresentare Saulo folgorato sulla via

di Damasco, precipitato dal cavallo e messo a terra, lo rappresenta con le braccia spalancate nell'unica condizione che gli era possibile: arrendersi ad accogliere la luce infinita che lo stava investendo e che scivolava dall'alto al basso sul lucido mantello del cavallo. Braccia aperte, forma aperta all'accoglienza. Il Cristo di Brolis, come il Saulo di Caravaggio, inchiodati al vento del mistero, per traghettare la storia dell'uomo dentro l'infinito.

35

Andando avanti, potremmo soffermarci in Brolis su altre espressioni di una religiosità più popolare, più umana, più semplice: le sue immagini di bambine, di donne, di queste belle figure della quotidianità, di queste nascite stupende, di questi bambini. Quest'immagine di Franca del 1946, ad esempio, individuata nei suoi tratti naturalistici, ma anche assolutamente astranti di una persona che non si concede alla pura descrittività, con gli occhi socchiusi in una intimità tutta interiorizzata, in una sublime riflessione, straordinaria di amore.

L'incarnazione della tridimensionalità

L'ultimo aspetto linguistico e formale da sottolineare nel linguaggio di Brolis, partendo sempre da Michelangelo, che abbiamo tenuto come riferimenti base di tutto il nostro viaggio, è quanto deriva dalla contemplazione della *Madonna della Scala*, in cui confluiscono tutte le tradizioni, da Donatello in poi, della tecnica dello stacciato: da una minima profondità si scopre l'emergere di un massimo di volume. Pochi millimetri, spesso, al limite di un bassorilievo appena tracciato. Ed ecco che Michelangelo, da questo minimo spessore, fa scaturire la struttura di un blocco, su cui sta la Vergine. Forma chiusa, perfetta, rinforzata con la posizione ad angolo retto del ginocchio, altra forma chiusa. La profondità di quella scala appena accennata crea uno spazio infinito, ben più ampio e profondo di quanto potrebbe esserne uno naturale. L'esaltazione più efficace di una prospettiva immaginata con la sola forza della mente.

Non ci meraviglia che nella resa minima dei suoi bassorilievi, Piero Brolis rimarchi e sottolinei, dall'indistinto del fondo, proprio il profilo di queste figure, con una tecnica da vero maestro.

Quest'altro esempio, *L'amore nello spazio* del 1977, che stiamo ammirando è noto a tutti. Un abbraccio tra uomo e donna nello spazio con due figure, che sul piano indistinto del fondo creano, in pochi millimetri di spessore, una esuberante tridimensionalità, che annulla le condizioni naturali dell'ambientazione per fare approdare l'evento a una profondità cosmica.

Sviluppo di questa concezione formale sono anche gli episodi di questo altro rilievo, *Crocifissione* del 1977, invece, tratto dalla monumentale *Via Crucis*. Lo spessore dell'intervento dell'artista si fa più tornito e voluminoso, con effetti plastici e di prospettiva più articolati, si potrebbe dire quasi scenografici: la scena non si presta più a una meditazione sommersa, individuale, ma diviene l'esplosione di un

racconto di narratività pubblica e corale, insieme lirica ed epica. Le ultime immagini della presente ricognizione ci parlano di valori come quotidianità, affetto, sentimento, misura, equilibrio, all'interno di un racconto scultoreo, che prosegue ininterrotto come il grande romanzo della vita.

A partire da *Adamo ed Eva*, all'origine della storia dell'umanità, visti come due protagonisti consapevoli nella loro presenza e nella loro responsabilità dolente, e da loro fino alle madri di tutte le nascite del mondo. Concludiamo questa ricognizione sulla forma nella scultura di Piero Brolis con quest'ultima immagine, che può costituire la sintesi di quanto s'è fin qui detto: il Cristo di Mantegna. A fronte degli infiniti esempi che potrebbero essere tratti dalla scultura di tutti i tempi, sembra proprio di poter affermare che questa tavola dipinta costituisca l'altissimo modello di tutte le possibili qualità formali della scultura: rigore prospettico, perfezione anatomica, linea e volume armonizzati, senso del trascendente ma anche dell'immanente, pathos espresso e sentimentalità sospesa. L'emblematica e paradigmatica sintesi di un percorso di piena scultura. Su questo miracolo artistico possiamo davvero chiudere.

36

Abbiamo esaminato in Piero Brolis un percorso di forme e abbiamo condiviso l'idea semplicissima che soltanto ad esse, alla loro qualità, alla loro struttura, alla loro intensità è delegata una possibile espressività dei contenuti cui rinviano. La peculiarità della linea e dei volumi, il particolare percorso di identità di ciascuna opera, l'insieme dell'interpretazione di tutte le forme che abbiamo visto presenti in Brolis, ci portano a fare una considerazione sul rapporto tra la scultura e la nostra responsabilità di lettura.

Sembra venuta meno, nel nostro tempo, la capacità di entrare in dialogo con l'apparato lessicale, grammaticale e sintattico di questo mondo di forme e di significati che è quello dell'arte. Sembra che pochi possiedano o frequentino le "parole" della scultura e dunque le sappiano leggere. Sembrano tornati i tempi di un apprezzamento del solo soggetto scolpito, alla luce di un mero criterio di gusto tematico, spesso emotivo. Sembra difficile entrare nel merito del linguaggio che ha reso grande l'invenzione di una scultura, o procedere alla ricerca delle regole che hanno presieduto alla sua genesi.

37

Anche il dibattito critico ha contribuito a volte a fare poca chiarezza su questa indispensabile metodologia, non sempre fornendo gli strumenti interpretativi più adatti, ad esempio per distinguere tra valutazione formale e formalistica. Solo al secondo termine va giustamente associata l'accezione negativa di soluzioni artificiali, assolutizzate in un nulla estetico o di maniera, che non va certo attribuita invece all'analisi di una produzione artistica fortemente ancorata a una rigorosa e creativa attenzione ai dati formali.

Che cosa significa dunque procedere a una seria analisi formale? Vuol dire creare le uniche premesse d'indagine, che sole consentono di giungere alla sintesi della formulazione di un giudizio critico maturo. Ossia, nel caso della scultura di Piero Brolis, che oggi abbiamo riesaminato, individuare le "parole scultoree", le strutture, le assonanze, le allusioni, le figure linguistiche e retoriche che Brolis ha utilizzato.

Per scoprire che, forse, in questi tragitti di lettura potremmo reincontrare l'eredità, e saperla davvero apprezzare, di Wiligelmo, di Benedetto Antelami e di Giovanni Pisano, che si sono inventati non soltanto il linguaggio moderno della

scultura, ma anche gli strumenti e i procedimenti per realizzarla.

Giovanni Pisano che si inventa la scultura, come Dante ha inventato la lingua e Giotto la pittura. Per poi arrivare, ai riferimenti canonici di Brolis, a Donatello, a Michelangelo, a Bernini e Canova, straordinari interpreti delle epoche loro, e maestri per tutto quello che sarebbe stata la scultura da lì a divenire.

E si può arrivare, più vicini a noi nel tempo e nello spazio, a comprendere qualcosa di più di quel grande museo a cielo aperto che è il Camposanto di Bergamo, dove ci sono opere davvero straordinarie di artisti tra Otto e Novecento. Troppi sarebbero i nomi da ricordare. Basterebbe citare, oltre a quello del Vela, quello di Spanghero, individuandolo anche per la forza di quel suo personaggio, all'inizio dei campi, seduto su una tomba con un martello da fabbro brandito in aria: opera monumentale d'una espressività impressionante. Una forza vibrante di vita, talmente ricca da far immediatamente pensare a quanta, e quale, eredità confluisca in chi pratica e abbia praticato la scultura.

E in considerazione di tutto ciò, si può dire, in chiusura, che tutta la ricerca etica e formale di Brolis sia stata ispirata dal coraggio di porsi davanti all'uomo e al mistero della sua esistenza. Tutte le sue opere, come quelle di molti scultori della sua generazione, hanno concorso a farci prendere coscienza della nostra condizione di esseri che hanno bisogno di ricorrere a una millenaria storia figurativa di segni, per ricucire un rapporto con la trascendenza, o anche solo con il mistero del proprio destino.

L'analisi storicizzata sul lavoro di Piero Brolis porta alla constatazione della estrema unitarietà con cui egli ha saputo muoversi, nel suo lavoro, facendo coincidere ricerca etica e ricerca formale.

L'etica della forma (tema del nostro primo incontro) non può essere tale se non attraverso una radicale e intransigente coerenza di ciò che lo stile interpreta, legge e comunica in questo inscindibile unicum di forma e contenuto che è l'opera d'arte nel suo insieme.

E ciò lancia una rinnovata sfida a tutto il popolo degli amanti dell'arte: quella di recuperare la responsabilità di una lettura più profonda, più personale, più articolata dei capolavori che si ammirano. Troppe volte la storia dell'arte viene lasciata in mano ai soli addetti ai lavori, con il risultato di una dipendenza acritica degli spettatori, privati dalla responsabilità individuale di un giudizio.

Ha scritto recentemente James Elkins, che «*lo storico dell'arte, al confronto con lo spettatore generico, comprende di più ma rischia, forse, di sentire di meno*». E lo ha detto – crediamo – ben a ragione.

Indispensabile (e benemerito) il lavoro degli studiosi: ma altrettanto indispensabile l'applicazione di tutti noi che siamo i fruitori dell'arte nel cercare di ricavare dalle forme, e non da preconcetti o da luoghi comuni o da scorciatoie critiche, i suoi interni e più veri significati. Senza pretendere di capire senza avere, prima, conosciuto.

La vicenda artistica, umana e culturale dello scultore Piero Brolis, costituisce per tutti uno stimolo a imparare sempre meglio a leggere, nella sua produzione, tutto il divenire della scultura, di quella presente e di quella del passato: ad amarla, indagarla, scoprirla nelle sue evoluzioni più sottili e raffinate, con il gusto di arrivare, storici dell'arte o meno, specialisti o meno, conoscitori di Brolis o meno, a capire forse non solo qualcosa di più, ma a sentire soprattutto qualcosa di più.

Sarebbe, crediamo, il massimo dell'interesse che lo stesso scultore potrebbe suggerirci di coltivare e praticare per un nostro rinnovato approccio all'arte.