

FERNANDO NORIS

L'etica della forma ♦ Omaggio a Piero Brolis

*Sala Funi di BPU Banca – Banca Popolare di Bergamo, 8 maggio 2003
Su iniziativa del Circolo Greppi di Bergamo*

*Conferenza pubblicata da
Grafica e Arte Bergamo, 2005*

Rivolgo un sentito ringraziamento alla professoressa signora Franca Petteni Brolis, la quale, tempo fa, mi ha invitato a ricordare, nell'appuntamento di quest'anno, la figura di Piero Brolis. Accettare è stato per me un onore e un piacere, perché mi è stata data l'occasione per approfondire l'opera di un grandissimo artista.

Soprattutto mi sono reso conto, mentre ripercorrevo l'itinerario delle sue opere, che forse, con le mie parole, stava esordendo la seconda generazione di studi su Piero Brolis, quella composta da persone che non l'hanno, come il sottoscritto, frequentato di persona, ma solo conosciuto attraverso il suo lavoro di scultore e la letteratura critica che lo ha accompagnato.

E dunque quello che si dirà stasera deriva non da una conoscenza diretta dell'uomo - l'amico Possenti avrà più occasioni su questo versante - ma da una storicizzazione della sua opera, per quanto, dopo questi venticinque anni, non si tratterà di valutazione del tutto inedita.

E allora, dopo avere letto molte delle parole che sono state dedicate dalla critica a Piero Brolis in questi anni, in questi decenni, ho pensato che anche la citazione scelta per l'invito di oggi ci potesse in qualche maniera aiutare ad avvicinare, di nuovo, l'opera di questo grande protagonista dell'arte del XX secolo.

*«Ho seguito la grande arte del tempo
sulle rocce.
Non si può concepire niente di più grande
che copiare,
molto umilmente, da lontano,
dal cuore della nostra terra
i templi arruffati,
costruiti e scolpiti
da tutte le mani del vento».*

Quando la lessi, mi sembrò che questa citazione, di Emile-Antoine Bourdelle, bene potesse riferirsi al lavoro di uno scultore; uno scultore che ha mani particolari: in certi momenti magli e martelli, in altri momenti piume, che accarezzano la materia restituendole appieno la sua dolcezza.

Da queste mani esce una forza creativa, evocata qui dallo scorrere del vento, che ci fa domandare ancora oggi a che cosa siano servite le "mani del vento" a Piero Brolis.

Sono servite, ci pare di poter dire, a dare forma a un pensiero, a una intuizione, per continuare a costruire quel tempio perennemente arruffato che è l'esistenza dell'uomo.

Le parole citate si attengono perfettamente, mi pare, al personaggio, che ha agito lentamente, con la pazienza della ricerca continua, fino agli ultimi giorni, “umilmente”, senza la presunzione, senza le classificazioni dei confronti, “da lontano” e in profondità, appunto, “dal cuore della nostra terra”; terra intesa in senso esistenziale, la terra della vita di tutti, ma terra intesa fors’anche in un senso più vicino, più prossimo, come la terra della tradizione che ha generato Brolis e, come lui, tanti artisti.

Seguire un artista come Brolis in questo percorso, come faremo oggi, vuol dire andare all’origine della sua visione della vita, della sua visione del mondo, del tempo, dello spazio, della storia. 9

La storia dell’arte è la storia della genesi e del farsi delle idee, ma anche della migrazione delle forme. Forme che troviamo in un contesto e poi vediamo in un altro, forme che ammiriamo in un’epoca storica e poi scopriamo anche in un’altra e poi in un’altra ancora.

Di fronte a certe immagini di Brolis ci chiediamo: perché questa figura così insistita nella sua ricerca? Perché questa intensità? E perché questa delicatezza? La risposta a queste domande (che non si fa lo studioso, ma che si pongono i lettori, tutti coloro che guardano da vicino la scultura, la osservano, la toccano, la amano) rinvia a una riflessione sul senso e il valore della forma.

Ecco il perché anche del titolo che si è scelto: “L’etica della forma”.

La forma, contrariamente a ciò che si pensava ancora in un’epoca storica vicina a noi di formalismo estremo, di pura visibilità, non è un abito che riveste un corpo, non è un’idea che in qualche modo viene messa sopra a qualcosa d’altro, come se esistesse un manichino e qualcosa che lo va a rivestire.

La forma è quell’unico gesto, per quell’unico contenuto che va a definire in una sintesi, assolutamente indivisibile e inseparabile, l’oggetto che l’artista vuole realizzare; ed è come dire che la presenza artistica non è la giustapposizione di due cose sommate, (la forma più il contenuto) ma è una cosa sola.

È quel fiato d’artista che si è tramutato in quell’unico gesto, in quell’attimo, che ha realizzato in quell’unica forma quell’unico contenuto.

Forse nel linguaggio critico dovrebbe esistere un termine unico, “forma-contenuto”, dato che tutti noi avvertiamo ancora la difficoltà che si traduce nel pronunciare e nel concepire separatamente le due componenti.

In ultima analisi, alla fine, questo lavoro su forma-contenuto, che gli artisti conducono, non possiamo far altro che chiamarlo approssimativamente con la parola “stile”.

Lo “stile” è questo insieme unitario di espressione. E, quando si parla dello stile di Brolis, si parla di questa sintesi, assolutamente raggiunta di forma e contenuto. Una sintesi che innanzitutto è coerenza di tutte le forme da lui inventate, con tutti i contenuti che ha inteso esprimere.

È difficile trovare in una scultura di Piero Brolis uno squilibrio per cui si possa dire: «*qui prevale un contenuto ideologico, tematico, sacro, laico, patetico rispetto a una indagine formale*»; come non si può affermare che un’indagine formale abbia mai assorbito in modo esclusivo su di sé tutto l’interesse di Brolis, facendogli dimenticare in che cosa tematicamente s’era impegnato, finendo magari per farlo

avvolgere su se stesso, senza più fargli trovare la via di una coerente risoluzione. La prima, e fondamentale, coerenza è dunque questa, altissima: rispettare l'intrinseca unitarietà tra contenuto e forma. E la seconda, non meno radicale della prima in Brolis, è la coerenza del profondo rispetto del livello esistenziale, dunque etico, tra la propria arte e la propria esistenza.

Mi pare che già nei brevi cenni che sono stati fatti nell'introduzione di questo pomeriggio sia emerso con grande immediatezza, in quanti hanno parlato, questo aspetto: la produzione artistica di Brolis ha coinciso con tutta la sua vita. Lo scultore ha realizzato le opere in quel modo perché in quel modo ha vissuto.

È per questo che allora noi parliamo, per Brolis, più che per chiunque altro nel suo momento storico, di *"etica della forma"*, perché il suo modo di lavorare, nel produrre le forme che noi tuttora ammiriamo, è stato intrinsecamente "etico", culturalmente "etico", dove per etico va inteso qualcosa di profondamente diverso dal concetto di un facile moralismo, che legifera su ciò che tocca fare agli altri.

11

La persona intimamente "etica" pensa solo a quale indirizzo debba seguire la propria di esistenza, sulla base di una scala di valori. Questa per esempio è stata a Bergamo la grande lezione alchemico-etica di Lorenzo Lotto, che non ha pensato di dare lezioni di vita agli altri, ma ha pensato di tracciare per sé medesimo un rigoroso e ascetico percorso di vita.

La coerenza delle sculture di Brolis mi ha richiamato questo tipo di autenticità, mi ha fatto ripensare al fatto che l'etica è stata innanzitutto un valore per lui, per lui artista, scultore, persona esistente. Dunque questo amore infinito per la forma, che fa consistere l'opera d'arte, ciò che noi chiamiamo scelta estetica, ha interpretato fino in fondo il proprio ruolo, il proprio fine etico.

Dicevo prima delle molte bellissime espressioni che sono state scritte su Piero Brolis: personalmente ne ho apprezzato alcune più di altre, come quelle, ad esempio, del professor Gian Alberto Dell'Acqua, grande patriarca della storia dell'arte lombarda.

Ma ho trovato ancora molto intense quelle di Giancarlo Vigorelli, che aveva già sottolineato questo aspetto, quando aveva scritto una frase, che riletta a distanza, mi era sembrata proprio la traduzione immediata del titolo che avevo scelto: "L'etica della forma".

Aveva scritto Vigorelli (ed eravamo nel 1978): *«Non è soltanto la tematica religiosa a mettere in mostra la carica spirituale, del resto rintracciabile anche in soggetti profani della sua scultura, il suo stesso vitalismo sottintende e rivela i contrassegni di una segreta sacralità - ecco qui il punto - congiuntamente d'ordine etico ed estetico»*.

Vigorelli aveva già evidenziato il cuore del problema, e Brolis è tutto qui. *«È la bellezza - continuava Vigorelli - anche in chi oggi la dissacra, di per sé è e resta sacra. E Brolis della bellezza ha sempre mantenuto vivo un culto quasi classico»*. Poi il critico proseguiva spiegando che ci sono passaggi che andranno chiariti bene, approfonditi.

Ma passando a chiudere la citazione, trasferendo con uno scarto improvviso e bellissimo da un piano storico filosofico (dell'etica congiunta all'estetica) a un piano teologico, concludeva chiedendosi: *«La bellezza non è forse*

l'anticipazione della grazia?».

Anche questa è una sottolineatura bellissima che ci riconduce agli anni in cui Piero Brolis, (che pur essendo stato scultore dell'epoca di Papa Giovanni, a me è sembrato, per la criticità particolare del suo lavoro, più scultore da Paolo VI - e non è un caso che Brescia abbia adottato con grande affetto Brolis...) si avvicina al tema della bellezza della grazia degli anni del pontificato dell'intellettuale Montini, proprio quando Jean Guitton, amico del Papa, si chiedeva come mai Dio avesse creato il mondo a colori, lusso inutile e superficiale potrebbe sembrare, e si rispondeva: «*Per abituare l'uomo allo splendore della Resurrezione*».

Dunque, questo tema della bellezza sacrale dell'arte, in quegli anni, era una questione saldamente posta nel dibattito culturale italiano, tanto centrale, che Paolo VI dedicherà i famosi discorsi dell'inaugurazione delle Collezioni Vaticane e quello della Sistina agli artisti, proprio per riprendere, su questi temi della bellezza come grazia, e della bellezza come valore etico del lavoro di scultura e pittura, il rapporto tra Chiesa e artisti.

È molto significativo che Piero Brolis si sia inserito in questo contesto con una naturalezza e con una straordinarietà di esecuzione che ancora oggi, a distanza di decenni, causa meraviglia in chi magari non avesse allora colto le novità, che nell'arte del tempo si annunciavano.

A questo punto, la domanda interessante, da un punto di vista della storia dell'arte si pone in questi termini: «*Come ha costruito questo mondo di forme etiche Piero Brolis?*». Se lo si studia a fondo, non si può fare altro che constatare che lo ha fatto a partire dall'analisi del disegno, da come il suo disegno è riuscito a percepire, a possedere la realtà, fisica, mentale, vicina, lontana, storica, attuale, contemporanea, la realtà tutta, insomma.

Nella recente mostra di Modigliani a Milano c'è una frase di Osvaldo Licini, splendida, che dice: «*Un artista può dire di possedere veramente la realtà solo quando è riuscito a possederne il disegno perfetto*». Il disegno, nella sua accezione più profonda, e i disegni di Modigliani in quel contesto, lo spiegavano ad evidenza.

Oggi la grandezza del disegno di Brolis ci spiega come il possesso della realtà non sia stato un possesso di consumo o un possesso di spreco, ma sia stato un processo di amore, di rivelazione, di avvicinamento, di risanamento, forse.

Il disegno di uno scultore è però diverso da quello di un pittore. Basta pensare ai grandi disegnatori della storia dell'arte, Rembrandt, il più grande forse, col suo disegno luministico, misterioso, oscurato, e Tiepolo, con il disegno cromatico anche nelle ombre, anche nei monocromi, o Dürer, simbolico, penetrante, allusivo, misterioso.

Lo scultore Brolis nella sua attività di disegno pensa al dopo. Non pensa al disegno come divagazione di un momento; ma negli attimi in cui lo realizza, immagina già una serie di problemi legati al dopo.

Si chiede come tradurrà nella tridimensionalità della materia l'idea, nella sua interezza, che sta abbozzando, perché questo sarà il problema della fase successiva. Quei fili di capelli che sta disegnando, quello stirarsi delle membra, quei segni dell'età, del dolore, della serenità dovranno diventare tridimensionali, dovranno diventare un oggetto, non impostato sul piano, ma nella complessità di

una realtà appunto tridimensionale.

In questo, il disegno di Brolis è veramente straordinario. È morbido nei chiaroscuri e incisivo nel tratto. Costruttivo, sempre. Un segno che sembrerebbe infinito: non ha un'origine e non ha una conclusione. Ed è costruttivo in una maniera sempre dinamica, proprio perché sempre aperto, mai esaustivo dell'oggetto, quale che sia, della cosa, del particolare, ma allusivo sempre nei confronti di qualcosa che s'annuncia soltanto, che supera il dato puramente materiale e che è destinato ad essere ripreso.

E infatti quando si legge un disegno di Brolis, la curiosità è sempre quella di chiedersi “quali sono state le evoluzioni successive di questo tema?” o “quale è stata l'applicazione nella tridimensionalità della scultura che Brolis ha con ferito al disegno di partenza?”.

Ma anche se, paradossalmente, lo scultore non vi avesse pensato a priori, ci si sente tanto legittimati a procedere, che l'occhio reagisce di fronte al disegno di Brolis, come se lo vedesse sempre nella traduzione di una tridimensionalità immediata.

La breve carrellata di immagini che si sono scelte, per la conversazione di questo pomeriggio, lo faranno vedere. Potremmo anticipare che per Piero Brolis il disegno fu il centro di un pensiero artistico costruttivo.

I temi grandi, che si avvicenderanno nella successione delle immagini, sono quelli che riguardano lo spazio, la profondità, l'infinito, il limite dell'indicibile, il mistero dell'equilibrio tra le forze, il senso dei dialoghi, cioè tutto quello che ha costituito nel corso dei decenni il mondo poetico di Brolis.

Lo scultore, come è stato ricordato, ha le sue opere distribuite in una maniera veramente capillare in tutte le principali capitali dell'arte.

Non solo a Bergamo nella Cattedrale, nella Cripta dei Vescovi, alla Carrara, nel Museo Diocesano, ma anche nell'Ordinariato Militare di Roma, a Lucerna, *Icaro* al Museo dei Trasporti, a Tel-Aviv a ricordo di *Monaco '72*, a Firenze, nel convento dell'Annunziata, alla Galleria degli Uffizi, a Ferrara, nel Museo Nazionale Archeologico, al Teatro Donizetti ancora a Bergamo, per tornare in casa nostra, a Mosca, nel Museo Puskin, *Il primo nato nello spazio*. (Anche questa tematica, sia detto per inciso, da prima della caduta del Muro di Berlino, è di una straordinarietà profetica, unica: questo amore nello spazio, primo nato nello spazio, in un'epoca nella quale la divisione di Berlino non era ancorata a terra, ma arrivava sulla luna, attraversava il cielo, tagliava il cielo in due, non la terra sola. E lo scultore rappresenta l'amore nello spazio con due figure di una straordinaria trasparenza e di forte incisività del tema, che davvero costituisce una profezia storica. A San Pietroburgo, appunto, questo amore nello spazio). Altre opere sono nei locali della FAO a Roma, nell'Istituto Negri a Bergamo, a San Francisco, al Museo Italoamericano, con la sua *Selene*, limpida di stupore, a Goteborg, in Svezia, a Rovereto, a Pinerolo, a Udine, a Brescia, e in tante altre località. Dunque è una presenza quella di Piero Brolis che nella realtà culturale italiana e mondiale è presente, documentata e ben leggibile.

Dedichiamo questa ultima parte introduttiva a un tema che, secondo noi, deve essere considerato centrale nella produzione di Brolis. E lo è di una centralità che ci fa venire agli occhi i grandi cicli dell'arte. Non lo diciamo per una

sorta di campanilismo culturale, perché questo ciclo sta qui a Bergamo nel Tempio di Ognissanti, ma semplicemente perché si tratta di un'opera che diventerà parente dei grandi cicli, come la *Leggenda* di Piero della Francesca ad Arezzo, come le *Storie* di Lotto nella Cappella Suardi a Trescore. Diventerà parente dei grandi cicli di Roma, quelli michelangioleschi e quelli raffaelleschi, perché di quest'ordine di grandezza si tratta.

E non perché esso è collocato in una chiesetta nemmeno centrale di Bergamo, o perché questa è la nostra città, dobbiamo spaventarci a sostenere questa valutazione. La *Via Crucis* di Piero Brolis è una *Summa* di valore, di pensiero scultoreo e culturale così intensa e così grande che è testimonianza rara non soltanto in Italia, ma nella scultura mondiale.

Dove si possono trovare dei raffronti per tale monumentalità e per tanta intensa verità?

È un fregio, continuo, legato come ideazione strutturale alla cultura classica del Partenone. Ci sono frammenti di Brolis, addirittura, come quello del Cavallo, che sono certamente citazioni derivate da Fidia, manifestazione di un ricorrente amore nei confronti della origine della classicità: classicità che veramente sa porsi come spartiacque all'interno di un confronto tra diversi sistemi di valori, e non soltanto tra sistemi diversi di forme.

19

È una tematica complessa quella che Brolis ha affrontato e che non solo ricorda la classicità dal punto di vista delle forme (Partenone, Fregio, Fidia), ma lo ricorda anche dal punto di vista del racconto letterario.

Piero Brolis ha ambientato il racconto della sua *Via Crucis* in un sistema scultoreo-narrativo, che ci ricorda la struttura della tragedia greca, dove esiste un filo tematicamente narratore, ci sono i protagonisti, gli antagonisti, ci sono le vicende, ma c'è soprattutto il coro: il "*coro greco*", che si chiama fuori dalla storia narrata, non partecipa agli eventi, solamente commenta i fatti, dà voce agli spettatori che, assistendo allo svolgimento della tragedia, vivono sensazioni, impressioni, vorrebbero fare commenti.

Il coro greco, appartato rispetto alla grande scena, in Epidauro piuttosto che in qualunque altro bellissimo teatro greco, commenta, sottolinea, amplifica.

In una sua testimonianza, lo scultore Piero Brolis ha detto: «*Mi piacerebbe che aveste colto che una delle figure di riferimento della mia Via Crucis è Barabba*». Certamente Cristo è protagonista della tragedia che si sta svolgendo, ma proprio perché lo scultore sposta il centro dell'attenzione su Barabba e sul coro di tutti gli altri comprimari, la tragedia non è più un dramma senza fine, accaduta, ma è la profezia della resurrezione che si sta svolgendo e che Cristo anticipa in ogni suo gesto.

Ed ecco allora che in questa complessissima struttura letteraria, noi troviamo il tema dei *vizi capitali* come legante tra le varie *stazioni*, con diversi personaggi che vengono inseriti, decine di personaggi a grandezza naturale, monumentali, straordinari.

Questi personaggi diventano comprimari di un racconto, esponenti di un grande coro, di un qualcosa che si dipana attraverso una possibilità infinita di lettura, perché quando il giro del fregio si sarà concluso, si sarà già pronti a ricominciare a un diverso livello di sensibilità e di condivisione.

Però, nonostante tutte le letture io abbia fatto in questi anni, in quest'ultimo

periodo soprattutto, sull'opera di Brolis, non mi è capitato di leggere come propongo stasera, come rischio, nostro e partecipato, di leggerla, dicevo, non soltanto sulla falsariga dello schema classico della tragedia, ma anche rifacendoci alla struttura della commedia dantesca.

Mi è sembrato che leggere Brolis attraverso questo percorso, come se lui avesse eletto lo schema dantesco a modello, fosse un esercizio utile; come se la *commedia* umana di Cristo Uomo venisse raccontata attraverso l'affollamento degli episodi, che si sono letti nell'Inferno e nel Purgatorio, densi di personaggi e di situazioni.

Nel momento in cui Dante e Virgilio transitano, ecco che arriva o che incontrano i vari personaggi. Ciò corrisponde, nella *Via Crucis* di Brolis alla circostanza che quando giunge Cristo e si presenta sulla scena delle varie *Stazioni* con la sua croce, ecco che si imbatte nel tal personaggio, arriva la tal donna, arriva il tal bambino.

Dunque, si potrebbe pensare, una *commedia dantesca* "alla Brolis", che inserisce questo percorso della vicenda umana, non più in opere separate, una a Tel-Aviv, una a Goteborg, una a Roma, ma tutte 11, insieme, tutte in un posto, tutte con una riflessione, che riguarda questa condizione umana, la condizione di tutti noi, in un nostro ideale viaggio della croce, viaggio mai solo tragico, dentro il quale tutti gli episodi hanno una loro risoluzione intrinseca perché salvifica: *le stazioni, i vizi, le virtù, i comprimari, gli incontri*.

23

E come Dante, mi pare che Brolis abbia immaginato questo viaggio per indicare proprio la naturalezza di una soluzione da ricercarsi sulle soglie del passaggio dalla vita alla morte, all'eternità, alludendo a un viaggio catartico di purificazione.

La riflessione sulle dinamiche della vita, nel momento del distacco non serve più ai morti, che sono nella contemplazione di ciò che hanno amato o temuto, al di fuori dal limite del tempo, dalle limitazioni del tempo, ma serve ai vivi che li accompagnano e che sono 11 presenti e che il viaggio lo hanno ancora in corso.

Loro possono scegliere a quale *Stazione* della *Via Crucis* fermarsi per riflettere e approdare come desiderio, come pensiero, a una revisione di vita. Possono scegliere se la *Stazione* su cui meditano è vicina alla stupidità dell'accidia, o alla volgarità dell'invidia, o alla violenza di colui che mostra i pugni, o all'amore dei piccoli e dei più di cuore.

E magari scegliere, durante questa breve pausa di distacco tra i vivi e i morti, come riorientare, durante questo viaggiare attorno ai sentimenti, ai vizi e alle virtù della vita, qualcosa del senso che è stato alla base della ricerca medioevale dantesca.

L'allegoria più significativa della vita è il viaggio, perché la vita è un viaggio; dunque l'allegoria più bella che Brolis poteva suggerirci era questa *Commedia del viaggio della croce*, in un luogo, sacro e insieme laico, in cui le astuzie e le finzioni si lasciano fuori, perché quelle dei morti non servono più e quelle dei vivi, lì, almeno lì, non hanno più a chi raccontarsi, di fronte alla severità etica di tali indicatori di valore.

La presenza dei vizi e delle virtù, alla maniera dura, in questo senso, e

perentoria di Dante, sono senza appello. E così é anche in Brolis. Puoi dunque illuderti di poter chiamare le cose con il nome che vuoi, fuori, ma qui i vizi capitali si chiamano vizi capitali, e non c'è nel raccontarli il compiacimento, che nell'arte può aver talvolta luogo, equivocando a volte che a forza di raccontare di lussuria nasca una nostalgia di lussuria.

Non è il caso di Brolis. Davanti a questi vizi, lo scultore mantiene il distacco dell'arte, non perché lui si senta o si collochi al di sopra, ma perché se li sente sulla pelle esattamente come pensa, come spera, che stia avvenendo per tutti i presenti e futuri "viaggiatori" della sua *Via Crucis*. Ed ecco che ritorna il problema dell'etica di una forma. È l'atteggiamento etico che non pensa, che non fa pensare, alla forma fine a se stessa, ma al suo fine intrinseco, al suo fine incarnato, al senso del suo essere. Una forma che se ne stesse per sé sola (e nell'arte contemporanea ce n'è tantissima) non avrebbe senso, non perché non figurativa, bella o brutta, ma semplicemente perché non sarebbe incarnata e dunque non sarebbe vera.

Non risulterebbe incarnata in null'altro che se stessa.

È un po' la tematica che sta correndo in questi giorni, sul ricordo di Giovanni Testori. Della nostra arte bergamasca il grande intellettuale ha voluto evidenziare che, se c'è un filo conduttore, è che essa sempre ha voluto impastarsi di sangue e di carne, e di concretezza, e di realismo. Fino alle provocazioni spudorate di Caravaggio.

Dunque mi pare che Brolis, in questa linea di verità, abbia trovato la sua strada, la sua dimensione. Quando vorremo, nei prossimi decenni, trovare una sistemazione che riassegni ai nostri scultori bergamaschi la specificità del loro lavoro, credo che non potremo allontanarci da queste tematiche così intrinseche nell'opera di Brolis.

Mi è sembrato, in conclusione, di vedere in Brolis la grandezza dell'umanesimo medievale, pensato con l'evidenza e la pienezza della classicità. E se non si trova moderna una sintesi di questa portata, faccio fatica a pensarne un'altra che sia più moderna di questa: la grandezza di un umanesimo medievale, e si pensa a Francesco, a Dante, si pensa a Giotto, si pensa a Tommaso d'Aquino, si pensa a questa intensità di umanesimo, interpretato appunto da Brolis con la piena consapevolezza della classicità.

Credo che, quando Piero Brolis ha assunto il rischio di vivere questa vocazione, per realizzare la sua *Via Crucis*, abbia capito che andava decisamente ad inserirsi nella continuità di una cultura italica, dal confronto con la quale ne sarebbe uscito con una soluzione di grande risultato, dell'ordine di cui stiamo dicendo, o ne sarebbe sortito distrutto, come a qualche altro artista, per opere molto minori, è pure capitato, senza che più fosse riuscito a divincolarsi da quello che poi, in genere, si suole chiamare manierismo.

Che poi vuol dire semplicemente un divagare attorno alle forme, senza sapere più per quale fine lo si stia facendo.

Piero Brolis, del "tormento ed estasi" della *Via Crucis* ha detto che gli è costata «*lunghe anni di meditazione, di introspezione, di studio, di lavoro costante, anni in cui fui costretto ad un ritmo rigoroso di vita*».

Grande premessa per un grande esito.

Ci ha aiutato lui stesso a capire (e chiudiamo questa prima parte per passare alle immagini) che i temi che gli sono sgorgati dentro sono stati «*i temi della schiavitù, della libertà, della paura, dell'egoismo, dell'indifferenza, dell'amore, i sette vizi capitali*».

E per ricordarli anche solo velocemente ricorderemo la *superbia*, raffigurata in quest'uomo altezzoso davanti alla caduta di Cristo, l'*ira*, in un uomo in atteggiamento di sfida, che addirittura mostra i pugni al Cireneo, l'*invidia*, della donna col serpente, in atto di sfidare la Veronica, la Veronica che asciuga Cristo dietro a questa donna che mormora, osserva; la *lussuria* sarà un tema che tratteremo nel dettaglio. E poi la *gola*, dell'uomo sotto un albero, obeso lui, obeso l'albero, obeso quello che mangia, ma di fronte quasi all'altro albero di Adamo ed Eva, richiamato dall'uomo e dalla donna sull'altro versante; *accidia* dell'uomo a dorso di un asino che guarda Cristo cadere, anzi, non lo guarda, gli sta vicino e non se ne accorge nemmeno; e l'*avarizia*, degli uomini che alla fine si giocano ai dadi la veste di Cristo.

Se il tema da affrontare era una grande epopea, che ci raccontasse, attraverso l'eterna metafora del viaggio, qualcosa dell'uomo, Brolis con le opere, che adesso riesamineremo, ha realizzato non soltanto capolavori, ma ha rinnovato a Bergamo la presenza di un prototipo artistico che non si limita, (si vedano le imprese di Lotto: *Tarsie* di Santa Maria Maggiore e *Affreschi* di Trescore) a produrre opere eccellenti, ma le presenta in un *unicum* narrativo coerente e stringente, con le caratteristiche di un grande ciclo artistico.

E non sarà facile, né per noi né per la storia, riuscire a sottrarsi a una lettura così intensa e così culturalmente etica.

Possiamo passare alle immagini.

Come dicevo in apertura, le prime immagini ci avrebbero aiutato a ricostruire il pensiero di Brolis a partire dal disegno. Questo primo disegno ricorda l'intensità di visione tra chiaroscuro e segno. Il segno secco, duro, da disegnatore-scultore è già evidente.

In quest'altra, si manifesta quanto dicevo prima in merito al fatto che uno scultore deve assumersi da subito l'onere di tradurre in potenziale tridimensionalità tutti i piccoli segni che va, via via, scoprendo ed evidenziando.

Gli stessi segni, che potrebbero anche essere soltanto autograticanti per l'abilità di un disegnatore, il quale non si sentisse impegnato poi a rendere nel volume della scultura questo tipo di espressione, con questa devastazione di bocca, con questi tratteggi minuti di peli e di capelli.

Eccola qui la traduzione di una figura, che dal disegno è già tridimensionale.

È *Barabba*. L'ho messo all'inizio della sequenza, perché mi pare che renda bene la priorità che Piero Brolis ha assegnato al personaggio: siamo in una Via Crucis, ma anche nella storia personale di Barabba, in quella di ogni Barabba; lo ha affermato lo stesso scultore, avallando una linea interpretativa che ci piace condividere, come sua proposta diretta.

Ecco che cosa diventa il disegno che l'artista ha pensato: diventa il successivo plasmare una materia che non ceda, non ceda più in niente, né alla compiacenza di un tratto, né alla compiacenza di una qualsiasi successiva

deformazione.

Altra immagine: sempre di una Testa. È la figura dell'avaro che si sta spartendo le vesti di Cristo con altri figure della sua risma, con questa ciocca disordinata di capelli che gli viene davanti a coprire la fronte.

Sempre ci viene fatto notare come lo scultore, tra tutti gli strumenti che utilizza, riesca spesso, con la diversificata pressione della mano, a tracciare le linee guida di certe figure, di certe immagini e a lasciare nella fusione quasi l'impronta digitale del suo segno, impronta che non è più solo la firma, ma è proprio la responsabilità ultima di lasciare il documento della propria adesione e della propria responsabilità.

Questa cura che Piero Brolis mette nel tratteggiare un particolare fisionomico o psicologico della figura umana riaffiora anche nella trattazione degli oggetti.

In questo caso è *Barabba-Giuda* che si sta allontanando furtivo con il suo bottino, e guardate come queste mani diventino un volto, quello dell'avidità, il volto del possesso, il volto dell'indifferenza; e come sempre lo scultore riesca (e qui torniamo alla lezione dei grandissimi) con la pressione della mano a far abbassare la materia e quindi a plasmarla, a seconda dell'intensità dell'affetto o, come in questo caso, del difetto, che vuole essere annunciato.

Ecco l'*Indifferenza*, questo individuo con la superbia della lontananza degli affetti, gambe incrociate, braccia incrociate, schiena appoggiata, indifferenza totale al viaggio di altri. L'impressione che comunica è che il suo viaggio non incomincerà mai: il viaggio è sempre quello di qualcun altro, nel caso il viaggio di Cristo.

È una delle prime figure del fregio: osserva un avvenimento che non lo riguarda, probabilmente è un esplicito chiamarsi fuori, estraniarsi.

Credo che Brolis lo abbia interpretato nella maniera più semplice, con l'incrociarsi di queste gambe da ozioso, con questo viso fintamente spavaldo e con la superbia inerte di queste braccia incrociate nella negazione di qualsiasi azione.

Il disegno del *Cavaliere* ci riporta a quella citazione che dicevamo classica, pienamente fidiaca, ma nella quale vediamo qui emergere la peculiarità di Brolis, che prende questo animale, questi personaggi, questo bambino e cerca di fermare, trattenere il cavallo, che è in movimento. Questa figura bellissima, rotata su se stessa, va a raccordarsi con l'altra figura che sta oltre. Guardiamo l'evoluzione plastica, che diventa tutta più raffrenata e quasi pacificata.

Questo, Brolis lo ha scritto in alcuni passaggi: «*Non ho voluto aumentare lo stato della vostra psicologia superficiale, la vostra animosità, la vostra curiosità, ho voluto consolidare, come in questo caso, un'immagine che è un collante tra due scene, tra caduta di Cristo e la prosecuzione del cammino di Cristo*».

Elemento di mediazione tra una scelta di vita che guarda alla realtà e quest'altro personaggio, che invece assiste all'altra scena, che si svilupperà di lì a poco.

Un altro particolare che ho scelto: Due donne che guardano verso la fine del viaggio, con una intensità straordinaria, tutt'e due vicine quasi per consolarsi a vicenda dello spettacolo devastante a cui stanno assistendo. Ai visi delle figure,

tratteggiati pesantemente e completamente da ombreggiature, corrisponde la chiarezza del resto: tutto sfugge e viene sfumato nella luce, per dare una grave intensità a questi visi e al peso della profezia che dovranno reggere.

Queste soluzioni disegnative e scultoree così si articolano quando l'affetto si trasferisce anche al gesto di una mano, quando l'eleganza diventa uno scialle raffinato di cui questa ragazza, questa donna, si ammanta e si copre.

Dopo averle in un primo tempo avvicinate tra loro, ora Brolis le separa, allontanando i loro visi, quasi a rendere autonome le espressioni delegate a gesti differenziati.

È straordinario constatare la cura che Brolis mette quando lavora sugli abiti, dove, alla maniera classica, non soltanto lascia intravedere l'anatomia che sta sotto, ma dà luogo spesso a creazioni autonome, come avviene in questo caso per lo scialle, che non ha bisogno di essere la sottolineatura della spalla per essere una preziosa prova di scultura.

La gratuità di questo elemento femminile, la femminilità del sentimento della donna, il suo dolore di madre, si uniscono alla grazia, alla sua gentilezza.

Un altro parallelo che istituamo è tra questo Viso di Cristo, che non può non ricordare quelli di Dürer, e la grande pittura nordica europea. Anche qui c'è l'afflato, il respiro, che ancora sopravvive sulle labbra, che ancora non è esalato, ma che di fatto è già compiuto. Osserviamo la medesima immagine nella sua traduzione scultorea, senza che nulla di questa intensità insieme umana e spirituale si sia perduto o affievolito.

Mi è piaciuto sottolineare questi passaggi di coerenza, nelle opere di Brolis tra disegni e sculture, proprio per sfuggire ad un equivoco che ha riguardato molti scultori. Canova, per esempio, fu elogiato nel Romanticismo per il valore dei suoi bozzetti perché ritenuti molto vivi rispetto alla sua arte maggiore, ritenuta fredda. Interpretazioni moderne, ma anche l'ultima mostra che G. Carlo Argan ha dedicato allo scultore di Possagno, hanno invece proposto una lettura diversa, valida, credo, anche per Brolis: lasciare correre la freschezza del disegno, sapendolo poi trasferire e animare nella stabilizzazione della forma scultorea.

È quella che si potrebbe chiamare la poetica del sublime: valorizzare un sentimento non per l'emotività che suscita all'inizio, ma per l'eternità di quello che contiene e che sa suggerire ai volumi della scultura.

Se ciò è stato vero per Canova, credo sia applicabile al segno più fortemente emotivo, potremmo dire più romantico, certamente più psicologico di Piero Brolis che lo conduce a un pacificato raggelamento delle forme, che consegnano il tema dell'opera, non a uno stato superficiale di emozione, ma all'eternità, al sublime, appunto.

È ciò che si può dire ancora di queste Donne: bellissima la figura dell'anfora che le accompagna, bellissime le mani, scolpite dalle mani-martello dello scultore, che subito si convertono a piume per dire dei vari sentimenti, brillante il pannello e dolcissima l'inconsapevolezza del *bambino* che sta portando la tabella di condanna di Cristo: se ne rende conto la madre, il bambino no ovviamente, ed è la dimensione, secondo Brolis, delle diverse consapevolezze nelle età dei viaggi che si compiono nel corso dell'esistenza.

Nel dettaglio, possiamo vedere un particolare tra i più interessanti nella *Via Crucis*, influenzato probabilmente dall'esperienza di guerra dell'artista: una madre, incinta, assiste alla caduta di Cristo, nel momento in cui essa annuncia con il proprio corpo gravido la nascita del suo figlio (alla maniera tenerissima che Iacopone da Todi ha raccontato dello spasimo della Vergine attossicata) ne coglie anche la precarietà del vivere: «*So che metterò al mondo qualcuno destinato alma morte*».

E dunque la caduta di Cristo a lei, incinta, ricorda che i bambini che stanno 11 intorno sono comunque destinati a una dimensione che li porterà, e lo vedremo anche nel dettaglio dopo, ad essere consunti. Il mistero della maternità tra il dare la vita e la consapevolezza della morte.

Altri due episodi da sottolineare.

La gola: l'obeso che si tiene la mano sul ventre, mentre mangia in compagnia delle donne, davanti a Cristo e la *lussuria*: per la quale, attraverso i disegni preparatori, vediamo l'evoluzione che Brolis ha conferito al soggetto. In una prima redazione, si può osservare il corpo della donna rivolta di spalle a Cristo, in un sensualissimo profilo come di ballerina, e forse per questo non adeguato, con la sua femminilità troppo esibita.

Forse anche l'abbraccio tra l'uomo e la donna, troppo intenzionale, rischiava qualche compiacimento narrativo di un vizio non più colto con distacco, ma un po' troppo umano nel suo porsi...

Ed ecco allora un altro passaggio intermedio: la figura più sobria, il braccio dell'uomo più alto, ora la donna rannicchiata verso l'uomo, con l'uomo nudo di spalle; e infine la soluzione che ci avvicina alla conclusione adottata dall'artista: la figura femminile frontale e la figura dell'uomo improntata a un dignitoso distacco. Mi pare proprio che Brolis, all'interno di ogni tentata soluzione, di ogni singolo dettaglio, abbia condotto un severo processo sulla sua forma, depurandola di qualunque imperfezione, difetto, limite, possibilità di confusione.

È questo il suo modo di interpretare la lussuria e, se ci badate, è lo stesso modo che ha usato Dante nel narrare di Paolo e Francesca: i due amanti si trovano in un settore dell'inferno dove il loro peccato è condannato, ma l'amore di Dante per il loro caso è lo stesso che Brolis prova per i suoi due personaggi. Di lussuria si parla, certo. Ma forse è solo umanamente un'espressione d'amore in cerca di un orientamento. La positività della scelta finale di Brolis sta nella figura frontale coperta, con il seno che si intravede in un gioco elegantissimo di mani, quelle della donna e quelle dell'uomo mentre tutti e due sono rivolti verso Cristo, non più tra di loro. Esattamente come Paolo e Francesca: il loro destino non è più quello di guardarsi, ma solo di desiderarsi inutilmente per sempre. È tanto grande questo amore, che Dante quasi sviene nell'impossibilità di capirlo: è difficile accettare che un amore così potente debba stare all'Inferno.

33

Allo stesso modo non si capisce come un amore così equilibrato e perfetto come quello rappresentato da Brolis sia solo lussuria.

Abbiamo visto una carrellata esemplificativa di questo percorso di ricerca, a seguito del quale si giunge alle immagini sacre, come nella *Pietà* della cappella di Sovere, a una sintesi che non ha forse più nemmeno bisogno di studio, risultato come si annuncia di un abito mentale orientato nella medesima direzione della forma che rende unica la figura.

Esattamente come Michelangelo a Roma, con una ragazzina di sedici anni, bellissima, cui fa reggere sulle ginocchia il giovane uomo che è suo figlio: una *Pietà* fuori dal tempo, fuori da ogni dimensione spaziale.

Due visi giovanissimi, luminosissimi (Vigorelli ha ragione: *la Bellezza è l'anticipazione della Grazia*) tanto che la *Pietà* non è più una stele funeraria, ma è davvero di nuovo il tema della grazia che ha percorso la Commedia di Dante e continua a percorrere la commedia di Brolis.

Come questa successiva splendida *Annunciata*, che mette la mano sul grembo e annuncia nella sua esilità, come fosse solo uno stelo e non più una figura umana, il mistero dell'Annuncio con un gesto che si allunga, si allunga, verso il corpo, quasi a sostenersi, con la sua accettazione che guarda il frutto della sua scelta.

I Superstiti, del '46, raccontano, alla fine della guerra, il reinserimento di Piero Brolis nell'attività di scultore e nella sua patria, con l'intensità delle emozioni dovute a quanto si è appena visto e non ancora smaltito nei recenti anni tragici.

Come quelli in cui, in altri tempi e per altre ragioni, la *Maternità* potrà essere *negata*: due figure che indissolubilmente costituiscono un *unicum*, la madre e un figlio, riescono, sulla spinta della negazione femminile, ad allontanarsi, rimanendo inevitabilmente incollati dalla scelta figurativa dello scultore. Il figlio negato che permane e sopravvive nell'inconscio.

Così come questo *Superstite*, del '55, piccolo bambino appeso alla precarietà di un chiodo.

E questi ritratti splendidi, *Silvia*, del '49, guardate come davvero dalla materia sembri sgorgare questa figura, come se nella materialità delle cose e non nel desiderio nostro soggettivo ci fossero già i germi di tutte le nascite che immaginiamo, perfino dal marmo: questa testina, queste manine, questi occhi che ancora non vedono, ma vedranno.

E ancora questo ritratto, *Gabri*, del '47, nella dolcezza di un impasto quasi informale della parte bassa e nella dolcezza di questo viso, da grande ritrattista e da grande incisore.

E poi i famosi temi che abbiamo citato prima: *L'Amore nello spazio*, del '77 (San Pietroburgo), in anni di Guerra Fredda, nei quali quindi la profezia del tema appare straordinaria.

E questa *Selene* (San Francisco), ad evidenziare lo slancio nello spazio nell'appoggio minimo di questa figura, costruita mediante calcoli di equilibrio essenziale, che proietta la bellezza del corpo femminile nella parte anteriore con lo slancio della parte delle gambe, equilibrando il resto della figura con un prezioso taglio sulla diagonale del panneggio.

Ci sono le immagini di *Ballerine*: quella del '59 (a Göteborg). *Ballerina* del '61, ancora in Svezia.

Altra *Ballerina*, un bronsetto del '70, altra scultura che ricorda la possibilità di costruire figure dinamiche nello spazio. Lo spazio che non è racchiudibile in forme mortificanti.

Vediamo poi una figura di bambino visto di spalle, *Celestino* '69.

Ancora un *Nudo di ballerina* ('59) in basso rilievo: osservate la leggerezza della

seggiola che la regge e il dettaglio della mano costruita con sapienza musicale e la gamba che, ad una analisi anatomica rivela una leggera forzatura, voluta per raccordare dentro uno schema triangolare, dunque classico, il resto del corpo. Il dialogo con la struttura del piede è la chiusura del triangolo. Come a dare conferma all'impianto mentale e al rigore di disegno sempre presenti e colloquianti in Brolis. Altro bronzetto, con *Cavallo e cavaliere: La caduta dell'uomo* (Messico). Un'altra *Caduta dell'uomo*, (Brescia, '74).

In quest'altra opera, del '63, dedicata al *Risveglio di Spina* (Museo Archeologico Nazionale di Ferrara) si vede l'idea michelangiotesca dello scolpire per via di levare, per togliere quello che basti a rappresentare il risveglio di questa città misteriosa, antica, lontanissima, che prende le forme di questa giovane donna che si presenta sulla scena della storia.

Medesima soluzione adottata per questa *Annunciata* (Firenze, '73) dentro la quale figura si trova fuso lo sventagliare delle ali dell'angelo e la figura della Vergine con le ginocchia piegate, per la pesantezza dell'Annuncio, ma allo stesso tempo sollevate in alto per una risposta che sarà positiva. Nel campo delle figure simboliche degli animali, questo *Toro* del '67, oggi in Giappone, ci ricorda come una forma quasi sfaccettata come il diamante diventi una sagoma, che ha la forza dell'unitarietà dell'insieme.

L'ultimo gruppetto di opere ci serve per richiamare alcune citazioni che abbiamo fatto. Un ritratto di *Papa Giovanni* del '73: ancora Papa Giovanni in preghiera, che evidenzia non tanto una relazione diretta di Brolis con il Papa bergamasco, quanto la capacità di cogliere lo spirito di quegli anni, forse più attraverso l'accesa spiritualità di Paolo VI trasferita sul Papa Buono.

Porta del Seminario con *l'Obolo della Vedova*: questo bambino crescerà, anche se la madre lo priverà di qualcosa per dare un obolo alla costruzione del Seminario. "E tu cura la chiesa".

La *Tomba Moretti di Pavia*, ci ricorda come la sua ascendenza di modelli non si fermasse alla sola classicità: basta ricordare il sarcofago paleocristiano di Giunio Basso, in cui ci sono le scene raccontate (ordine superiore, ordine inferiore) attorno a questa mandorla centrale di Cristo, del Redentore, di Cristo Giudice.

Abbiamo visto che la forma classica è quella che, alla fine, Brolis privilegia, ma in una tensione di modernità che di volta in volta lo ha fatto essere arcaico, espressionista, informale, romantico sempre e comunque guidato da una chiara consapevolezza dei fini e del livello alto della realizzazione.

Da ultimo, rileggiamo alcuni disegni relativi alle *Stazioni della Via Crucis*. Si osservi quanto lavoro di ricerca ci sia in questo segno perenne, permanente di Brolis. Ecco qui l'uomo che mostra il pugno al Cireneo, Cristo che assiste impotente alla vacuità di questa discussione. Altri personaggi che accompagnano la vicenda. Un dettaglio di Cristo, forma triangolare della perfezione, dentro la *Caduta*, come se l'asse della croce fosse l'elemento che mancava perché la sua umanità fosse triangolarmente perfetta.

Ancora una scena con episodi già visti, (quello di *Barabba* ad esempio) dove in ogni figura c'è sempre un braccio che si muove, rappresentando, nella disposizione quasi paratattica delle figure, l'altro elemento della croce.

Ecco qui questi *Bambini*, splendidi nella loro semplicità inconsapevole, ecco

la madre, incinta, ecco la mano, il viso, la bocca aperta a una esclamazione, il grembo, l'allegoria di questo agnellino attorno a questa figura, la forza di questa mano che artiglia la croce.

È una delle immagini più intense che Brolis abbia prodotto: questo abito alzato, basta una piega per rivelare l'imminente maternità, la mano appena accennata, che diventerà poi un gesto da urlo, il grembo rigonfio di vita.

Anche qui la forma tende a essere chiusa, arrotondata, classicamente perfetta in ogni dettaglio.

Questa altra immagine si riferisce a uno degli altri episodi: si intravede *L'asino del cavaliere* dell'indifferenza e della stupidità.

Cristo che viene depresso e viene abbracciato in quell'unico destino, che ha visto intrecciarsi Dio e l'uomo, con una scelta figurativa che ricorda quella di Giotto quando fa unire in abbraccio Cristo e Giuda sotto un unico mantello colorato di giallo: un unico destino di salvezza e di morte. Lo stesso destino di questi Uomini abbracciati (*stazione XIV*) a Cristo insieme nel sepolcro.

La madre, giovanile, la semplicità quasi francescana di Giuseppe d'Arimatea e le altre crocifissioni.

Questa crocifissione, lieve nella tecnica dello stacciato, consumata ancora di fronte al tema della donna che riferisce di una maternità, nel bel mezzo della violenza dei Caino sugli Abele di tutti i giorni. Questo crocifisso scavato, scarnificato è in realtà un *Cristo Risorgente*, a illuminare la Speranza, che la trasfigurazione della resurrezione è contenuta già nella crocifissione. Piero Brolis è tra gli artisti che meglio hanno rappresentato questo tema bellissimo della resurrezione nella croce.

Ultime immagini ricavate dai ricordi della pietra, come *Icaro*. Oppure come questo *Cristo Oggi*, con le scanalature levigate dalla macchina del marmo e dei dischi diamantati, che non può non ricordare i tagli dello spazialismo di Fontana, con la stessa essenzialità, di figura e di non figura, di un Cristo oggi scorticato.

Chiudiamo con l'immagine, che ricorda i due personaggi di cui parliamo oggi, Piero e *Franca*.

Un ritratto, quello della moglie Francesca, intenso di creatività sospesa e un viso dolce, di un amore, che questa creatività ha condiviso e ancora condivide.

Trascrizione della conferenza tenuta presso la Sala Funi nella sede di BPU Banca e Banca Popolare di Bergamo in data 8 maggio 2003 nel venticinquesimo anniversario della scomparsa dello scultore Piero Brolis, su iniziativa del Circolo Greppi con il patrocinio della Provincia di Bergamo e con il contributo di BPU Assicurazioni. La trascrizione è stata rivista dall'autore.