



PIERO DEL GIUDICE Curatore della mostra

*Appunti per Edmondo Dobrzanski **

Nascita della figura

Processo di costruzione per masse, processo scultoreo della materia. L'emersione della figura avviene per l'incidenza di una luce che batte dall'esterno – un faro di scena, una luce artificiale, un flash crudele che interroga – sulla materia informe. Luce che svela, costruisce l'immagine e la sottopone a verifica. Luce della storia. L'antefatto – la realtà prima della azione, dell'atto soggettivo creativo, della manipolazione – è materia informe, materia granitica, scura, deposito di tenebra. Da questa tenebra nasce la figura, di questa tenebra conserva l'impronta e il vincolo, da questa tenebra tenta il riscatto. La luce dell'impressionismo muta con Van Gogh, non nasce più dall'interno del pigmento, della materia pittorica, ma batte dall'esterno, viene da fuori. La nuova luce non perde la figura, non la fonde con il resto (natura) ma la evidenzia, la separa, la forma, e così facendo determina uno spazio (un teatro dell'azione) e una prospettiva. Traccia nella materia del quadro linee di costruzione, fa stanza e luogo rispetto all'assoluto naturale e all'assoluto feriale (la quotidianità). È una nuova posizione dell'artista di fronte alla realtà e alla vita. Il processo artistico non si rappresenta in un *continuum* senza iato tra artista e realtà, non è un *continuum* spaziotemporale in cui si perde l'esperienza e la distinzione. E la storia è il campo temporale dell'agire. Non si è *il* mondo, ma si è *nel* mondo: elementi distinti rispetto all'informe del creato, all'indistinto della natura, alla equivalenza di una folla sui *boulevards*. Inizia la costruzione eroica di uno spazio storico dell'uomo, il suo agire procede a dimensionare il tempo infinito del naturale, il tempo casuale del quotidiano. Le proprietà del tempo naturale sono la sua irrazionalità ed eternità. L'azione del soggetto separato genera un conflitto e un ridimensionamento di quel tempo. La figura, dentro questo arco voltaico di tensione, si carica di intensità sino alle ultime conseguenze. Chiamato a parlare della propria opera e dopo averne definito il «timbro nero di fondo» come il «fulcro di tutto» Dobrzanski dice: «Gli impressionisti ed i movimenti post-impressionisti, a parte Cézanne, vivono di una luce esterna. Io parlo di una luce interiore». Per luce "esterna" si intende – qui – quella in natura – luce *esterna* appunto – per "interiore" quella spirituale, morale, intellettuale. Il processo di costruzione della immagine rispetto alla arbitrarietà del naturale prevede una forte volontà. È processo volontaristico, cioè morale. Quando il pittore recupera e riutilizza (rivitalizza) materiali esterni, di scarto, casuali, *ready-made* e li porta dentro la tela attraverso il collage o altri sistemi afferma: «nella realtà esterna ci sono tutti questi materiali però non sono ordinati. Posso ritrovare nella realtà esterna un elemento o un segno, un numero, plastica, un giornale o non so cosa che devo recuperare, ma per fare di questo la mia realtà. Recuperarlo per ingerirlo nella mia realtà». Costringere dentro un ordine i materiali di una realtà *altra* – realtà casuale, esterna e anarchica. Imporre all'indistinto una scelta, una intelligenza, cioè dotare l'opera di un fine. Si tratta di quello che, pochi decenni prima, a fine secolo-inizio secolo Cézanne aveva indicato come: «un'armonia parallela alla natura. Una espressione la più logica possibile». Non mimesi, non identificazione, ma realtà separata con una propria logica, propri ordini, proprie regole. [Cézanne a Joachim Gasquet lettera del 26 settembre 1897 «L'arte è un ordine, una armonia parallela alla natura – che pensare di questi imbecilli che dicono che l'artista è sempre inferiore alla natura?»] [Cézanne a Émile Bernard lettera del 26 maggio 1904 «... Penetrare ciò che si ha davanti e perseverare nell'esprimersi il più logicamente possibile.»] [Cézanne a Émile Bernard lettera del 15 aprile 1904 «Trattate la natura per mezzo del cilindro, della sfera, del cono, e tutto messo in prospettiva, sino a che ogni parte di un oggetto, di un piano, si dirige verso un punto centrale. Le linee parallele all'orizzonte danno l'estensione... le linee perpendicolari a questo orizzonte danno la profondità. Ora, la natura, per noi uomini è più in profondità che in superficie, da qui la necessità di introdurre nelle nostre vibrazioni di luce, rappresentate dai rossi e dai gialli, una

quantità sufficiente di azzurrini, per fare sentire l'aria.»] [«Dipingere dal vero non è copiare l'oggetto, è realizzare delle sensazioni»] Il *San Mamete* 1955 è una sorta di manifesto della via cézanniana di Dobrzanski: ansia verso la struttura interna delle cose (oggetto ansioso già adesso), spinta a carpirne il segreto, l'ordine interno. La montagna è dipinta come se la mano, le geometrie e la scarna materia, dovessero afferrare e rendere in immagine il fantasma e l'essenza della montagna. È il sogno della rappresentazione della *cosa in sé*, della struttura sottintesa della materia, tanto più immanente in quanto invisibile. Come Cézanne con *La montagne de Sainte Victoire*. La lezione dei grandi costruttori della immagine dell'inizio del secolo è la base. La costruzione artistica è una realtà a sé, gravida della storia dell'arte che la precede, innovata di continuo dalla originalità dell'artista che sta agendo. Essa interviene – generando una separazione e una figurazione sul mondo *come è*, sulla materia *che si dà*. Questa materia è natura: stagione e infinito materico e temporale, densità che nella sua stratificazione afferma l'impenetrabilità e l'irrazionalità. Questa materia è – in Dobrzanski – metafora costante, sistema di pensiero e pregiudizio, per una visione radicalmente pessimista della storia e della vicenda umana. Questa materia è allegoria di un destino, di un fato cui soccombe e in cui si perde l'azione. Vi si perde il gesto che di continuo eroicamente produce l'ordine etico e intellettuale necessario alla costruzione della immagine. Con *ciò che si dà* – attorno a noi, prima e dopo di noi – siamo in conflitto permanente, esistenziale. Ma solo con il conflitto – che è giudizio, scelta, rifiuto e adesione – si genera una costruzione consapevole della figura. La realtà esterna è anarchica, incomprensibile, oscura, inintelligibile, tragica, generatrice di angoscia e di sgomento. La materia oscura (il timbro nero di fondo) la simula, la rappresenta, ne è metafora. Questa materia oscura non è tuttavia riassumibile unicamente come Storia. La storia conserva elementi di intelligibilità, di descrizione, di racconto. La solidarietà con gli oppressi e le classi sociali marginalizzate – gli operai, gli stranieri, i migranti – sono temi ed oggetti-soggetti – di un racconto possibile, forse anche di un'epica. La guerra è racconto, anche nella Apocalisse (*The Day After*) il pittore può narrare l'*Enola Gay*, l'aereo che apre su Hiroshima il nostro tempo. Racconto esplicito, dichiarazione generazionale e denuncia contro la messa in campo delle armi di sterminio di massa, della opzione atomica. L'attesa dell'apocalisse genera angoscia e degenera la figura oscurandola nell'informe materico (*Esplosione, Dal profondo*). La coscienza storica – drammaticamente, scossa di fronte ai moderni alchimisti, ai Faust del nostro tempo, agli apprendisti stregoni della grande tela *I fisici II* 1966 – mette in campo il conflitto e la denuncia. Einstein – eroe del sapere avanzato e vietato – ritratto come un bersaglio e come un leader su monitor in *Europa wo das Licht* 1970, è rappresentato sul filo di rasoio di una totale ambiguità e inquietudine. I protagonisti del tempo narrano anche la dignità dell'uomo, il suo coraggio. L'espressione artistica diventa impegno civile. Teatro che si popola di sicari mascherati in *Notiziario Europeo* 1977, di assassini nell'ombra contro gli "apostoli del nostro tempo" in *San Salvador. Martirio di monsignor Romero* 1980. [C'è uno scambio di atti tra Virgilio Gilardoni e Dobrzanski su questi temi. Idee, libri, giornali, occasioni come l'edizione italiana del libro di lettere di Robert Oppenheimer (febbraio 1987). Parallelamente al ciclo di lavoro del 1983 (*Neutrone. Notiziario, Quo vadis?*) Gilardoni conserva nei faldoni dobrzanskiani atti sulla ossessione atomica. Tra questi una lunga intervista di Alberto Moravia ad Ernst Jünger (*L'Espresso*, 28 agosto 1983). «La guerra nucleare è solo un aspetto di questa minaccia, anche se la sua capacità distruttiva la rende particolarmente terribile. E come prodotto della intelligenza umana e della sua sofisticata capacità organizzativa essa non è soltanto un evento catastrofico, ma anche un fatto che ha la sua rilevanza etica. Ne consegue che la guerra nucleare è il primo pericolo cui va posto rimedio. Ma essa è uno dei pericoli che incombono sulla Terra. Vi sono infatti minacce croniche, più o meno occulte come una impercettibile erosione, che non procurano una morte improvvisa quanto un lento inarrestabile deperimento. Per esempio l'inquinamento atmosferico» [...] «La guerra atomica ha come scopo l'annientamento. Il fisico atomico diventa esecutore: è incaricato per esempio dal presidente Truman, di una missione, ed esegue il suo compito. Egli non possiede un'etica corporativa, una deontologia, altrimenti eviterebbe che un profano disponga di lui stesso e del suo sapere. Naturalmente egli soffre di preoccupazioni morali – come è stato dimostrato dal processo Oppenheimer – ma non riesce a farle valere. Da lui non ci si deve aspettare nulla: è come un tale che apre una porta.»]. Dobrzanski nella *Autobiografia* chiosa: «La guerra ha avuto termine nel 1945 con la bomba atomica su Hiroshima. Russia e America sono intervenute per salvaguardarci dal Nazismo e Fascismo. Oggi altre ideologie si fronteggiano e focolai di conflitti armati si trovano ovunque nel mondo intero e ci investono giornalmente. DIRÒ

CHE IL CIELO È NERO». Ad ogni ciclo di speranza e di conflitto, premono le interrogazioni di fondo senza risposta, cresce la consapevolezza delle oscurità che avvolgono la natura umana, della illeggibilità del futuro della specie. È il destino, il mistero della esistenza che popola di incubi i nostri “notturni”. La distinzione tra storia e destino è centrale nella lettura dell’opera di Dobrzanski. Egli si batte contro le guerre e si batte – rappresentandola – contro la violenza, e in questo la sua pittura è un moderno atto pubblico di impegno, denuncia fruibile e utile, attuale. Sino a una esposizione estrema che azzerava la mediazione dell’arte e identifica l’opera con la violenza della realtà esterna. Al cune sue tavole sul Viet-Nam sono eloquenti al proposito, il collage fa entrare nello spazio e nella disciplina dell’opera la cronaca e le immagini dirette della cronaca. Denuncia e rappresentazione si unificano. Un’arte “utile”, immediata in cui è visibile – storico – il nemico. E il quadro diventa manifesto, la matita grassa, il disegno, volantini da distribuire. Ma, nello stesso tempo, egli è convinto che «l’uomo farà sempre la guerra» che questo è il destino dell’uomo e che l’azione umana cade su se stessa inesorabilmente. Quell’opera del ciclo della guerra *Die Menschen springen in die Tiefe* (L’umanità si getta nell’abisso) 1945 che – nel taglio, nell’impianto, nel tema – ricorda *Am Rande des Abgrunds* (Sull’orlo dell’abisso) 1936 di Wiemken, racconta come in un manifesto letterario la parabola della esistenza. Il chiarimento sulle radici culturali, sulla formazione dell’opera di Edmondo Dobrzanski è stato a suo tempo fatto, con vari strumenti (anche con gli esiti di mesi di conversazioni in *Europa wo das Licht*). La sua opera aderisce dall’inizio alla influenza dell’espressionismo di Dresda e di Berlino, della “Die Brücke”, della potenza del nordico Nolde e prima ancora sul crinale della crisi di fine Ottocento, di Lovis Corinth, di Christian Rholfs, del moderno Rouault, di Soutine che arriva prepotente attraverso l’opera dell’amico Varlin. Il campo in cui egli si muove è la nuova oggettività tedesca – Dix, Grosz, Schad, lo scultore Voll, Beckmann, Kokoschka. Diamo per scontato questo retroterra nell’opera di Dobrzanski. Subito evidente nelle sue modalità espressive, nella funzione del segno, nella fisicità della figurazione. La figura è protagonista, occupa la totalità della scena, spinge per linee esterne, i corpi ingombrano lo spazio della tela, il quadro è una quinta teatrale, lo spazio in cui si svolge un’azione e il racconto, il manifesto di una condizione, lo strumento della denuncia sociale e politica. «Lo sgomento ha aperto il nostro tempo». Non si possono a pieno capire le figure degli anni Cinquanta e Sessanta, se non si parte dal “ciclo della guerra”, da ciò che di esso rimane. L’autore in più occasioni racconta la distruzione “per paura” di questo ciclo di opere. Ciò che rimane sono inchiostri su carta, violenti, guidati da un automatismo del segno che prevale sulla paura, da una partecipazione emotiva in cui la violenza della realtà circostante è la violenza espressiva del disegno. Si tratta di piccoli capolavori di ascendenza espressionista che alludono ad opere maggiori. Bozzetti, stazioni di un gigantesco racconto dell’orrore. *Il massacro, Esecuzione, Krieg. Über Leichen dem Sieg entgegen* (Guerra. Passando sui cadaveri verso la vittoria), l’ansiosa apparizione dell’*Autoritratto* – tutti del 1945. È una determinazione espressiva che rompe con i gravi, plastici disegni di un realismo tra retorica sociale e nostalgia sironiana, tra neoplasticismo e Novecento, che il pittore aveva potuto avanzare dalle colonne del *Volksrecht* grazie al caporedattore in cronaca Hans Ott, che glieli commissionava negli anni della fame e della *bohème* zurigana. Con lo svelamento degli orrori della guerra, quella possibilità di ambito sociale e di racconto proletario e popolare, cade. Il confronto adesso è con l’apocalisse, lo sgomento è totale. ED lo rende efficace citando Max Frisch: «La guerra ci riguardava, anche se per questa volta eravamo risparmiati. La nostra fortuna fu apparente. Abbiamo abitato nei pressi di una camera di tortura. Sentivamo le urla, ma non eravamo noi a gridare » *Tagebuch* 1946-1949, Suhrk amp Verlag, Frankfurt/Main 1977.

Le figure degli anni Cinquanta e Sessanta

Se il destino è l’informe materia, il buio, il fondale nero, la figura è l’ordine dato e raggiunto, l’autonomia. La figura si oppone all’indistinto, alla oscurità della esistenza e del divenire. Figure in opposizione. Gli anni Cinquanta si aprono con una serie di ritratti, personaggi, fisiche presenze che occupano la tela. *Il cieco, L’avvocato, Il bevitore, Il cameriere*. Tele “memorabili” le definisce Francesco Arcangeli. Un “teatro”, una Commedia umana balzachiana, rappresentazione di costume sociale, antropologica. De *Il cieco* Dobrzanski dice «È il quadro della svolta: avevo cominciato dipingendo dietro oggetti, poi ho cancellato tutto, ho lasciato il nero perché quest’uomo rientrava in questo buio di fondo, in questa notte». [L’amico e sodale Pericle Patocchi: «Poi venne a posare, moltissime volte,

nello studio dell'artista a Bellinzona, Giacomino, il pianista cieco, con le sue mani penzoloni e il suo volto scarno e come rosato da una luce interiore. Il nostro pittore lo ritrasse con maestria, la somiglianza era perfetta, ma l'opera non lo appagava: gli oggetti e le pareti, intorno alla figura centrale, concorrevano a fare della grande tela in lavorazione un meraviglioso e drammatico quadro d'ambiente. Era quello che Dobrzanski *non* voleva. Egli cercava una luce e uno spazio che fossero una emanazione della figura; che appartenessero totalmente al personaggio; che fossero ancora il personaggio. Fu così che, a poco a poco, le forme e i colori dell'ambiente circostante affondarono nelle tenebre, in una notte unita e calda, in un bruno cupo, di una pasta solida e compatta, che era tutto colore, e l'immagine del cieco, in chiave di bruni più chiari, dominò lo spazio, lo fece suo e l'abitò. Un anno era durata la fatica dell'artista, ma l'opera era risolta]. *L'avvocato* – che è un ritratto, forse una commessa poi rigettata dal committente – arrogante, è messo di traverso per tutta la tela. Alterato, gli occhi sono buchi, il volto rosato da una peste, il fiato malato. Ruffiano e sghembo *Il cameriere* ci accoglie sulla soglia, *Il bevitore* dal gesto veemente ma bloccato del braccio che tiene il bicchiere alla bocca – tracanna una sorta di cicuta plebea – trabocca sulle linee che chiudono la tela. Tutto è di sbieco sul quadro. La figura e la materia della figura picchiano con forza contro i confini, i limiti assegnati. L'impaginazione inusuale esalta la fisicità e la potenza della figurazione. Tutto dichiara una costruzione "per masse", "per blocchi di fisicità". Ben presto – nella egualmente potente e impressionante serie di figure degli anni Sessanta – per blocchi di *materia*. La materia di Dobrzanski, la pasta o se si vuole nell'uso faurieriano del termine, l'*enduit*, lo strato. Funzione strutturante del quadro, in quanto tale funzione demiurgica. Da Zurigo l'artista è calato a Bellinzona dove avrà il suo primo studio ticinese. Nella piccola capitale si polarizza un movimento, un gruppo di giovani intellettuali – ancora oggi conservano in efficaci e intelligenti collezioni la sua opera. I Salvioni, i Bonetti, i Ghiringhelli, gli Olgiati. Giovani che si alimentano delle speranze del dopoguerra e delle prospettive di sviluppo economico e culturale di un paese sostanzialmente chiuso, povero, pedemontano. Un mito fondatore attraversa la generazione e questi giovani investono sul coetaneo pittore venuto dal nord, intuendone l'originalità e la forza, la partecipazione civile. È una situazione in cui Dobrzanski si rigenera anche fisicamente. Sono gli anni di cui dice «sembrava che la pittura l'avevo inventata io, mi inebriava avere una materia mia, un mio colore, ero un pittore vero». [Bellinzona che nelle impressioni su legno, nelle xilografie di Aldo Patocchi chiude i suoi tetti, in strette prospettive attorno alla gelida Collegiata]. [Bellinzona di cui parla il giovane Rimbaud, in una lettera da Genova alla famiglia – è il 18 novembre 1878 – alcuni giorni dopo la traversata nella tempesta del Gottardo. Con rifugio nell'ospizio sulla montagna «... si ha diritto gratis a pane e formaggio, minestra e grappino. Vediamo i bei cagnacci gialli della vicenda nota... ci distribuiscono dopo una minestra su pagliericci duri e sotto coperte insufficienti. La notte udiamo i nostri ospiti esalare in canti sacri il loro piacere di poter ancora derubare il governo che sovvenziona questo tugurio... Qualche pergolato di vite, qualche praticello, accuratamente concimati con foglie e altri detriti d'abete che probabilmente hanno servito da stame. Sfilano capre, vacche e buoi grigi, maiali neri. A Bellinzona c'è un grosso mercato di questo bestiame»] [Il Ticino di Stefano Franscini: «Giunta l'ora di portare a sepoltura il cadavere o in chiesa, o fuori nei cimiteri, si dà tre o quattro volte il lugubre segno della campana. In campagna quasi tutta la popolazione assiste al funerale; innanzi lo stendardo della morte e la croce, poi il cadavere rinchiuso nella cassa e dietro i più prossimi parenti maschi, poscia le femmine; i quali tutti offrono in certi casi il più desolante e crudele spettacolo: si va alla chiesa; e si recitano preghiere interrotte a quando a quando da' singhiozzi e dalle acute strida o della sposa che piange il marito, o della madre che ha perduto il figlio sua unica speranza ed appoggio... L'uso di portare i cadaveri dentro un cataletto comune e col volto scoperto era quasi generale nelle due terze parti; ora è vietato e dismesso» 1/431-33 *La Svizzera italiana* a cura di Virgilio Gilardoni] La parte di umanità che Dobrzanski porta sulla scena internazionale della figura negli anni Quaranta e Cinquanta, è una umanità da bettola, da asilo notturno. L'Europa è davvero soltanto – nelle sue città, nelle sue retrovie logistiche e neutrali della guerra – rifugio, asilo precario, miserabile stanza nella via di fuga e nelle ore dell'attesa, luogo provvisorio dell'esistenza. La profondità, la quinta nera che fa da sfondo alle figure, mai come adesso è teatrale. È un teatro del nero. [Per questo ciclo di lavoro, per questo debutto figurale di Dobrzanski, è utile la comparazione con Tadeusz Kantor. L'autore di teatro e pittore polacco, suo coevo: Wielopole 1915, Cracovia 1990. È durante l'occupazione tedesca del paese che Kantor fonda a Cracovia il "Teatro indipendente e clandestino" mettendo in scena *Il Ritorno di Ulisse* di Wyspianski. Esordio nel

tempo delle tenebre e della clandestinità. Fa teatro di strada, fa teatro nelle stazioni ferroviarie della Polonia occupata, l'opera è resistenza. «L'astrazione cede il posto alla realtà – realtà presa direttamente dentro la vita – la realtà brutta, priva di canoni estetici. Nel campo di azione dell'*opera d'arte* si immettono brani, brandelli di realtà ripugnanti, brutali: un pezzo di legno marcio, cavi arrugginiti, la ruota della macchina sporca di fango, macerie, vecchie casse coperte di polvere, una uniforme militare originale, il rumore di una mitragliatrice» appunti inediti, in *Les voies de la création théâtrale XI*, Tadeusz Kantor di Denis Bablet, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi 1983]. [Nel catalogo della personale del 1989 in Arezzo. Galleria d'Arte Moderna, Sala Sant'Ignazio: «Questi marginali, questi reietti e protervi il pittore Dobrzanski li mette a fianco delle *Teste* numerate in progressione romana e pontificale, incernierate dai baldacchini geometrici, dell'inglese Francis Bacon; li colloca nel quartiere vicino a quello dove si svolgono i *Funerali del gangster* di Jack Levine ed in rapporto con gli altri pittori della "Scena americana"; li appende in controaltare alle veementi *Donne* numerate che in quegli anni Willem De Kooning dipinge. Dentro la ricostruzione espressiva della figura cui attendono in quegli anni alcuni grandi protagonisti». Poi il fondale diventa di grande spessore materico, coniugato in modo del tutto originale all'informale, al linguaggio internazionale e di generazione. La figura scultorea, campeggia gravida della stessa materia che la compone. *Uomo in riposo* 1956, *Clown* 1963, *Condannato* 1965, *I dispersi* 1967, *La madre* 1961, *Uomo della costa* 1962, *Vaso di fiori* 1960, *Bottiglie e vasi* 1961, *Ortensie* 1962. *Hautes pâtes e dripping*, in campo l'una e l'altra tecnica. La materia è dura, lavica, procede a maglie strette. Una figurazione piagata da incrostazioni, dai resti di terre rimaste nel potente stampo che l'ha generata, dalle scorie di un sommovimento tellurico dai cui flutti è emersa, dalla combustione, dalla fusione di materie da cui nasce, dalla esposizione della figura alle temperature della storia e del destino. La funzione di queste figure è diventata di difesa, la loro immagine avvolta e strutturata in una corazza materica. Si alzano su queste tele, campeggiano immobili, idola, *mohai* di Rapa Nui, monumentali numi tutelari, deità che presiedono alla vita e all'esistenza. Torsi stoici e gladiatorî. Non si tratta più di commedia umana. I nuovi protagonisti si sottraggono alle cronache e al costume. La costruzione per masse, la densità scura della materia, la pietra vulcanica di base e di struttura, la monumentalità (la madre è un «monumento equestre» che incombe con riprovazione e quasi furore) ne fanno degli unici, delle presenze originarie e primigenie. La primigenità della materia che li compone ne fa degli idola rupestri. *Torso* 1964 trattiene il calore della donna amata – la modella amante che alza le braccia come bisogna per il nudo dal vivo – ed è deità prolificata, statua propiziatoria. [«Una gigantesca crepa nella roccia che dietro il paese si innalza quasi verticalmente tra grigie nuvole, non è di oggi o di ieri; vi crescono abeti. Una crepa che risale a una remota preistoria. A memoria d'uomo nessun paese è stato seppellito in questa valle, e laddove sono precipitate rocce seppellendo alcune stalle, non si è mai più costruito. I nativi conoscono la loro valle» Max Frisch *L'uomo dell'Olocene*, Einaudi editore 1981]. Figure apologetiche, propiziatorie. Sono scolpite nella roccia primigenia e sono dipinte con pigmenti di materia originaria. I dipinti diventano bassorilievi, la loro forza plastica li spinge fuori dal perimetro della tela, grondanti umori. Incombenti e severi, ad un passo dal trasformarsi in incubi. Figure immobili che presiedono alla esistenza, la difendono e la opprimono. Gli oggetti della natura morta *Bottiglie e vasi* del 1961 – un impianto morandiano ingigantito – si formano dentro una materia di poderoso spessore. È una sorta di conflitto della genesi, una disputa nella nascita, un manifestare di masse verso l'esterno. È subitaneo il gesto dell'artista sulla materia e sulla tela e genera oggetti espliciti, masse modellate. Più che un omaggio al grande maestro bolognese di cui Dobrzanski ama la valenza materico-intimista contro la retorica delle forme, bisogna parlare di una nuova oggettività, di un nuovo accesso alla scena dell'oggetto, forse addirittura di pop-art.

Le grandi opere

Tendenza alla dimensione grande, alla grande tela. Fare grande il racconto della storia, l'allegoria della indecifrabilità della vita. Dobrzanski non si occupa della quotidianità. Solo nel paesaggio – non nelle tavole "erotiche" ove sempre serpeggia un giudizio, un sermone – egli si abbandona alla quotidianità, al momento, alla presa d'atto senza intervenire. Le grandi tele o sezioni lignee congiunte in trittico, sono lo spazio per dispiegare una narrazione con funzione di apologo, di parabola: che campeggi e sovrasti. Un racconto storico e metastorico.

Gigantesche allegorie, sintesi, metafore di una condizione, dove agiscono elaborati figurativi emersi da una remota tradizione della immagine, tanto efficaci quanto popolari, in funzione etica e forse anche demiurgica.

Figure al mare, Vajont

L'occasione è quella di una commessa pubblica per l'area "Art de vivre. Joie de vivre" Expo di Losanna 1964. L'architetto Tita Carloni, cui è affidato il settore dell'Expo, gli chiede due grandi opere. Carloni nelle "Note per l'Expo" qui nella Antologia della critica, scrive di due grandi opere di tema analogo e uguale titolo (*Vajont*). ED presenta due opere di enormi dimensioni 240x540. Ma la prima è dipinta su tela con una struttura a tre scene. La seconda è dipinta direttamente su tre sezioni lignee. La prima ha titolo doppio: *Figure al mare. La comunità umana* – duplicazione del titolo probabilmente successiva. L'opera è del '63, dopo l'esposizione sotto il porticato della piazza costruita da Carloni (*Malerei im Portikus*) all'Expo, verrà distrutta. Tagliata la tela in parti uguali, conservando la struttura tridua, Dobrzanski la incolla su tre tavole e la ridipinge. Il risultato è l'attuale *Figure al mare. La Comunità umana* [collocata a Locarno, Piazza Grande 5, nel salone manifestazioni della Società Elettrica Sopracenerina]. ED, sui bordi dell'unica foto dell'opera – pubblicata in *Werk 2*, febbraio 1964, fascicolo dedicato all'Expo – scrive in due riprese "distrutta" e "il secondo quadro c'è stato dipinto sopra". Quella distrutta era un'opera di struttura molto geometrica, a ingombri fissi (cilindro, sfera etc.), con una figura centrale in piedi, a destra figure nude – sdraiate e in piedi – dipinte con l'intento di un esplicito omaggio al tema ("joie de vivre"). L'impianto energico, il bilanciamento delle masse vigoroso. Non rimane che una fotografia, il titolo e il *calco*, sotto *Figure al mare. La Comunità umana* 1964, in permanenza alla Sopracenerina di Locarno. Errore grave quello presente nella monografia curata da De Micheli per le edizioni della Banca dello Stato nel 1990, là dove (pagg. 74-75) questa opera successiva e sostitutiva viene presentata come secondo quadro presente all'Expo. All'Expo le opere presenti sarebbero state tre! Sono invece due: *Figure al mare. La Comunità umana*, la edizione poi distrutta e *Vajont*. La seconda opera presente a Losanna è *Vajont*, dipinta tra il febbraio e il marzo del 1964 su tre sezioni lignee, dopo una insolita messe di bozzetti. Ha le stesse dimensioni dell'altra 240x540. Dopo l'esecuzione della prima opera calibrata sulla commessa di Carloni ("Art de vivre. Joie de vivre") irrompe il disastro del *Vajont*. Disastro colposo. La sera tardi del 9 ottobre 1963 nel complesso montuoso tra le province italiane di Udine e Belluno, tre chilometri di costa del monte Toc (nel dialetto "Patoc" significa "marcio"), boschi, campi, abitazioni, franano e affondano nel bacino sottostante della diga di recente e contrastata realizzazione. Nonostante pareri tecnici contrari, la società Sade costruisce una diga la cui pericolosità viene quotidianamente ripresa dalle cronache ed è l'ossessione e l'incubo degli abitanti della montagna e della valle. L'onda d'acqua e detriti che la frana solleva è alta più di cento metri. Si riversa a monte e a valle in due ondate che scavalcano la potente cintura di cemento della diga. Quando l'onda arriva all'imbocco della piana insediata da comunità popolose come quella di Longarone è alta settanta metri. Scompaiono Longarone, Codissago, Rivalta, Pirago, Faé, Villanova, scompaiono duemila persone. All'alba del 10 ottobre, tra ciò che rimane dei paesi scomparsi si aggirano pochi fantasmi alla ricerca di corpi e resti, gruppi di compianto che le televisioni riprendono. Un'alba tragica, di colori lividi, fangosi, acquei, è sulle tre tavole del *Vajont*. Monumentale opera dedicata alle vittime, gigantesco requiem per i morti della montagna. Un canto profondo baritonale si diffonde lungo le tonalità grigie della grande superficie dipinta. Figure primitive e l'interrogazione sgomenta di chi fa cerchio attorno ai corpi morti distesi nel fango. Morti del *Vajont*, morti operai di Marcinelle o di Mattmark. Scompare l'antinomia – certo drammatica – che era nell'opera dell'anno prima, poi distrutta, *Figure al mare. La comunità umana* la edizione. Antinomia che faceva perno sulla figura centrale, potente, tra strutture di ferro e corpi distesi sulla spiaggia. *Figure al mare* tra strutture antisbarco? Una memoria visiva del viaggio sull'Atlantico, al Vallo, in Bretagna e Normandia? Una opposizione di volumi come opposizione di istanze e pulsioni vitali a strumenti di morte? Resti della guerra mescolati a prime ferie d'agosto nella quotidianità dei nuovi riti collettivi dell'Europa postbellica. In *Figure al mare. La comunità umana* la edizione, attenuate le geometrie, smussata la rigidità dei volumi e caduta l'aggressività delle forme, si ricompone al centro un gruppo di persone e sulla parte destra del tabellone esplicito è l'abbraccio degli amanti. Opera più armoniosa, con forti aggiustamenti scenografici. Tuttavia niente a che vedere con la rappresentazione tragica e solenne della potente unica scena del *Vajont*.

Notiziario Europeo, L'abito azzurro, The Day After

Due grandi tele vengono esposte alla personale di Chiasso del '78, nella Aula Magna delle Scuole comunali. Una esposizione forzata. Convinto il pittore – dal suo amico e critico Gilardoni? – a metterle in mostra “fuori orario”, non appaiono nel catalogo. Si tratta di *Notiziario Europeo* 1977, 150x225 e di un'altra grande tela poi distrutta a titolo *L'abito azzurro*, 125x250, sempre del 1977. *Notiziario Europeo* ha impegnato cinque anni di lavoro e ripensamenti [vedi in *Europa wo das Licht*], *L'abito azzurro* è opera poi distrutta, ma documentata da più fotografie in bianco e nero e a colori. Nonché da un filmato televisivo sulla mostra di Chiasso del 1978 [Archivio TSI, Televisione Svizzera di lingua italiana]. È l'antefatto che arriverà a conclusione dieci anni dopo, nel 1986, con la composizione del tutto nuova *The Day After*, di misure più ampie 150x250. È l'opera che vediamo in mostra. Vicino è collocata *La sedia* 1980 dove per la prima volta compare il nudo della donna-uccello rapace. *The Day After* opera grande penultima di Dobrzanski, necessita di un racconto della sua genesi e di qualche interpretazione. La prima composizione *L'abito azzurro* 1977 impressiona per l'impegno narrativo di superficie, la narrazione viene risolta in modi consueti e didascalici, cioè con una successione di figure su superficie piana. È una entrata in scena – pur drammatiche le figure centrali – di ballerine e maschere sul palco di un night. Sulla sinistra una giacca – tuta che il pittore indossa al lavoro nello studio – e vicino un ritratto, una maschera virile tragica, che guarda la scena per certi versi orgiastica, quasi un sabba attorno alla donna distesa nuda in basso. Affluiscono da ogni parte presenze zoomorfe che si traducono in elementi decorativi, pesci, occhi. Stilemi. Il colore è acceso su più piani, con gradazioni e fonti di luce diffusa. Il racconto è disperso in orizzontale, non vi è traccia – se non embrionale – di una sintesi allegorica al centro, che invece domina l'ultima tela a noi tramandata. *L'abito azzurro* è una prima epifania e risoluzione di un quadro allegorico fortemente immaginato. Per arrivare all'opera finita si passa attraverso una soluzione intermedia, una prima versione di *The Day After*. La struttura dell'opera è quella definitiva, ma la sua efficacia non ancora quella finale, anche se il risultato è notevole. La luce non ha ancora una forza precisa, è diffusa, non drammatizza a sufficienza. Entra, come nella edizione finale, dall'alto; da un cielo dove si staglia la sagoma di un aereo (citazione del B-29 detto *Enola Gay* che bombarda il 6 agosto del 1945 Hiroshima). Ha appena sganciato l'atomica (*Little Boy!*). Una luce filtra dall'alto senza battere sulla scena centrale. La figura della donna a terra è inespressiva e quasi grottesca con quel gomito alto che regge la testa. Indeterminazioni sul fondale. Le soluzioni finali sono radicali e geniali. In una tenebrosa spelonca vegetale, ma anche condotta urbana con liquami e fauna mostruosa, la luce entra con forza dall'alto e converge al centro. Nel cono di luce è più nitida la sagoma dell'aereo, al centro convergono gli sguardi dal fondo di armati con maschere ed elmi, nella imminenza della irruzione finale. Al cuore di una scena infestata da incubi, filo spinato e trappole di una guerra totale, si affrontano – in un confronto mortale – la donna-rapace e una dea feriale della fertilità. Sul grido animale di vittoria della Lussuria (così la chiama il pittore) batte la luce che entra dal cielo-botola. Messa in scena manichea di Bene e Male. Il grande occhio commosso sulla destra è l'occhio del pittore che sostituisce la scena troppo elaborata della giacca da lavoro e del volto virile della precedente edizione. Semplificazione micidiale, sintesi mirabile, tra le più efficaci opere d'arte del secolo. *The Day After* è la ripresa, venti anni dopo, in chiave allegorica- figurale del grande informale del 1967 a titolo *Vita-Morte*.

Quo vadis? Il cimitero sul Carso

“Tre studi per un grande quadro”, “Disegni preparatori per un grande quadro”, scrive Dobrzanski sul fronte e sul retro di tre bozzetti a titolo *Quo vadis?*. Dei tre ne è stato reperito in originale uno, che è in mostra, per gli altri due vale la documentazione fotografica. Come nelle piccole opere *Europa wo das Licht* 1970 e *Est-Ovest* 1982 e nei contemporanei bozzetti *Memento I* e *Memento II* molto vicini a *Quo vadis?* vi è protagonista una condizione diffusa, una condizione di massa. Il pittore rappresenta una “condizione di moltitudini”. Moltitudini su cui si proiettano incubi e minacce, moltitudini che proiettano sullo schermo della tela inquieti e sgomenti immaginari. È l'attesa di una apocalisse, l'imminenza dell'impatto annunciato con la Cometa, l'orizzonte devastato da un vento di morte che ha già spogliato la vegetazione e inscheletrito le strutture. In tutti questi bozzetti forme antropomorfe scosse dal vento di una esplosione finale e volti convulsi guardano alla figura egemone sulla sinistra (animata da

insofferenza e sdegno) che forse rappresenta il pittore e i suoi inutili "memento". È il grandioso disegno di portare sulla scena l'apocalisse nucleare, disastro e disintegrazione della fisicità che si intuisce di "campo totale", oltre la stessa esperienza atomica della Seconda guerra mondiale. La grande tela dell'apocalisse prossima ventura non verrà dipinta. C'è la tempera su cartone *Neutrone*. *Notiziario* 1983, 75x100. Opera intermedia tra i piccoli bozzetti e la grande tela annunciata. È tuttavia lo stesso ciclo di lavoro. Viene esposta insieme ai bozzetti *Quo vadis?* accolta con entusiasmo dalla vigile attenzione critica di Gilardoni (*Il lavoratore*, 2 dicembre 1983). Gilardoni, proprio di fronte a questi avvenimenti della pittura e della visione artistica di Dobrzanski annuncia un impegno critico su scala. *Il cimitero sul Carso* è del 1988 e misura cm 150x300. Ultima delle grandi opere di Dobrzanski. Le considerazioni dell'autore su quest'opera sono nel libro *Europa wo das Licht* e sono qui riprese [pag. 219]. L'opera è stata esposta, e pubblicata nei rispettivi cataloghi, nelle personali di Arezzo (1989) e Firenze (1990) senza titolo. In *Europa wo das Licht* ED dice di avere pensato e poi rinunciato al titolo Sacrale. In una documentazione da fotografia (una fotocopia) una scrittura non autografa titola "E wicket – Amen". Sicuramente *Ewigkeit* (Eternità). In conversazioni successive Dobrzanski inclinava verso la titolazione attuale affermando che la tela era stata ispirata dalla osservazione – durante una camminata sul Carso – di un cimitero della Prima guerra mondiale. Un cimitero di montagna (così come tra le sue fotografie della Mesolcina). È certo la rappresentazione di strutture lapidee dentro il fianco della montagna, una parete lapidea dentro la terra e il bosco. Andrea Zanzotto, il poeta silvano, il poeta civile degli "Ossari" – quelli della Prima guerra mondiale lungo la linea del Piave – in *Il galateo in bosco* scrive «Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto./ Rivolgersi ai cippi. Con il più disperato rispetto [...] E si va./ E si va per ossari. Essi attendono/ gremiti di mortalità lievi ormai, quasi gemme di primavera./ gremiti di bravura e di paura». Gianfranco Contini nella prefazione a questa raccolta di poesie «... il poeta urta nel bosco dove fa nodo la linea degli ossari, il cui territorio è saturo dei resti di tanti caduti restituiti nel disfacimento a una vita elementare. Per questa tragica contingenza che la storia apre nella natura, barbe e rizime arboree, filamenti di ife fungine suggerono vita da un *humus* eccezionale che fu uomo». Ossari, "sacrari" che popolano le terre bagnate dai fiumi "sacri" – l'Isonzo, il Piave – che Dobrzanski attraversa sin da giovane, per raggiungere la madre a Trieste. È per questo che è tentato a lungo di titolare *Sacrale* questa tela, poi vi rinuncia temendo un equivoco di tipo metafisico – lui terriogeno e laico. Croci trapelano tra incrostazioni e geometrie. E quello spazio orizzontale solennemente costruito per forme geometriche primarie non smette di sollecitare la matrice di un ricordo di Klee. Klee delle inquietudini profonde degli ultimi anni, trascritto su questa tela per mezzo di un rozzo e sbilenco braccio di legno e pietra che lo ingigantisce. È il braccio dell'artista – grande pantografo – che traspone nella tela le geometrie per orizzontali, volumi nutriti di quel brulichio di vita, di quel fruscio di fantasime generate dalla terra che anima tutta l'opera del bernese. Dobrzanski per dipingere *Il cimitero sul Carso*, investe una quantità eccezionale di energie e ha 73 anni. È un'opera che egli chiude rapidamente e le varianti tra la prima stesura e quella finale sono quasi inavvertibili. Lavora sulla tela con entrambe le mani. Procedo con rapidità tenendo nella destra e nella sinistra due grandi pennelli con cui getta e subito spande colate di colore. Con un braccio rovescia colore sul quadro con l'altro spande immediatamente, con furia, sulla superficie. Rovesciamenti e spandimenti di materia. Si allontana di continuo dalla tela, guarda da lontano i risultati e riparte ad aggredire la tela. Aggressione, abbraccio, trasporto violento. Qualcosa di totale accade, mentre ED dipinge.

Le nature morte, la natura

Al cuore del conflitto artistico e culturale della generazione di Dobrzanski è la "evaporazione" della immagine. La pittura è stata, nella sua lunga storia, arte della rappresentazione e del tramando della immagine. Alla fine dell'Ottocento e per tutto il "secolo breve" l'immagine viene sottoposta ad un uso e artificio continuo – prima dalla fotografia, poi dal cinema e infine dalla televisione. Facilmente e fedelmente riprodotta, viene infine banalizzata e svuotata. Nel cuore del Novecento collassa l'immagine figurale in pittura. Non è più una necessità, né una qualità fare del vero-reale, fare il visibile come si vede. È necessaria una immagine di minoranza. Per salvare la figura e la sua rappresentazione, per dotarla di peso e di fisicità, Dobrzanski la origina non da una inutile fedele rappresentazione, ma dal caos della materia. La figura è il risultato di un dominio dell'artista sulla materia e di una resistenza dell'artista ad una nozione di Storia: la Storia come lutto. In Edmondo Dobrzanski le figure stanno sulla soglia della tela come sulla soglia degli inferi, alle loro spalle si spalanca il caos naturale, il magma materico, la

pura materialità e la “notte” del tempo della Storia. Lo stesso procedimento artistico egli adotta – né potrebbe essere diversamente – quando dipinge nature morte, o natura, paesaggio. Il suo paesaggio, le sue nature morte, anche quando sono espliciti, leggibili, nascono e si nutrono di un *humus* informale, di un fertile retroterra materico. È il mondo formato da una unica materia. Certo l'*enduit* è più morbido, meno lavico che nelle figure, il rapporto – con la materia e con il tema – venato di sentimento. *Mele* 1964, *Natura morta con pere* 1953, *Fruttiera e pere* 1958. Pochi frutti al centro, su un piano-offertorio, sono in bilico sulla soglia di una vita silente, stanno per perdersi in un *continuum* materico in cui vive una vita universale, il battito dell'universo. Sono il frammento ancora visibile (forma della vita, epifania della materia) di una più grande, universale vita organica. Così come i grandi mazzi di fiori dalle *Margherite gialle* del 1958 a *Girasoli secchi* 1956. Vi brulica materia e il tempo è quello drammatico della mutazione, della percezione del mondo organico più vasto. Frutti/fiori come per *Fiore bianco su sfondo nero* del 1963 la cui immagine si sta perdendo in un buio così vicino, in una «Già notturna è l'ombra» dei versi dell'amico Giorgio Orelli («...Già notturna è l'ombra/ da cui risale il pastore a cacciare/ le vacche ai cespi estremi./ E giunge con la riga del suo fischio/ un uccello, s'arresta, gli trema/ accanto l'erba mutellina...») “Passo della Novena” *L'ora del tempo* (Lo Specchio, Mondadori). È qui, nella piccola tela, *Fruttiera e pere* 1958, ciò che Francesco Arcangeli scrive per un pittore vicino alla esperienza di Dobrzanski, Constant Permeke, «Non produce forme ma crea presenze»? La fruttiera sta in piedi, quasi a galla, su quella lava fertile che regge il fondo – materia grigia e azzurra come un'acqua, limo nilico, sacca amniotica – come in un'alba del mondo. E quella impaginazione sempre un po' sbilenca, un po' di traverso, certo con qualche effetto di sospensione – in bilico (su un baratro, sulla soglia della morte della immagine). È la stessa emozione che solleva la *Natura morta con pere* del 1953, la cestina di frutta. In entrambe è una memoria remota del lituano Chaim Soutine passato attraverso le colate di magma liquido di un informale molto personale. Non un “ordine” morandiano del mondo, ma la pittura della sostanza ultima delle cose, della vita silenziosa vasta a cui appartengono. In *Paesaggio sul Reno* 1959 il gesto è romantico, un vento muove le canne e l'erba, piega le linee in primo piano e determina il movimento interno del quadro. Uno *sturm* romantico, una emozione in tutta la vegetazione, uno scuotimento del paesaggio che è anche insorgenza, vitalità di terra, acque, verzura. Sull'Atlantico, sul Reno, di fronte alla natura come un primitivo della grande pianura pannonica, egli resuscita e rinnova lo spirito della solitudine dell'uomo di fronte al creato. Con una declinazione romantica del gesto e un linguaggio sempre molto informale quando dipinge natura. Dobrzanski ci consegna così dal cuore del secolo feroce delle due guerre mondiali, un paradiso perduto, una Europa vitale che abbiamo perduto. Ci consegna una memoria non eurocentrica, ma antropocentrica ed una origine comune – della specie. Sa che il suo gesto è per questo creativo e storico insieme. Le mele, i fiori, il fiore bianco che lentamente viene serrato dal reticolo materico nero che lo spegne e lo muta, i paesaggi sono allora salvati dalla morte della immagine logorata, strappati alla “morte dell'arte”, alla immanenza della immaterialità.

Erotismo, night, circo

I corpi

Sul grande tavolo della sala, il pittore lavora sulle carte – con le matite al carbonio di varia misura e con le matite grasse. Una immersione nel lavoro non totale come nella profondità dello studio, aperta alle intrusioni domestiche. Sullo schermo della televisione a colori accesa senza audio, scorrono le immagini dei corti pubblicitari. Le nudità atletiche e irraggiungibili della pubblicità, la produzione ansiogena – la spinta al consumo – dei modelli di perfezione. Contro, febbrilmente, il pittore crea altri corpi, ne traccia i segni e le masse. Corpi che premono sulle carte, fisicità dense che il pittore insulta con i segni, le cicatrici del tempo e della storia. E del destino. Corpi dove è possibile leggere in cronaca una vita, che il tempo, la condizione sociale inesorabile come un destino, il lavoro e il mestiere hanno corrotto e segnato. Corpi deformi, *beauté laide*. Prostitute, interni di postriboli governati dalla direttrice di sala, luoghi di una misoginia passata in blocco dall'Ottocento al “secolo breve”, case chiuse succedanee della “Maison Tellier” e del “Salon de rue des Moulins” di Degas e Toulouse-Lautrec dentro cui guarda un occhio dall'esterno, uno sguardo da una specola fuori dalla scena, scena dentro la quale il *voyeur* può organizzare lo spettacolo degli amori lesbici. A distanza di sicurezza – nella stanza in cui guardiamo da un occhio

celato – , disarmate nella loro nudità, circoscritte e recluso dalla riprovazione sociale, le donne “fra loro” forniscono il massimo della eccitazione. I loro corpi sono goffi, ma la goffaggine dei corpi, l’ingombro dei corpi ne accentua la primordialità, l’abbandono, l’autoreferenzialità sensoriale. Il corpo svelato è ancora “il” soggetto dell’arte contemporanea. Nudità, sesso, erotismo ancora lontani dal tempo del virtuale implodono nelle opere minori di Dobrzanski per repulsione e attrazione. La *Maja desnuda* di Goya 1803, l’*Olympia* di Manet, esposta nel 1863 al “Salon des Refusés” e *L’Origine du monde* 1866 di Courbet, presiedono a tutti i nudi, dalle *demoiselles* di Cézanne e a quelle di Picasso. Il corpo svelato, la rappresentazione della dimensione sensoriale, psichica, monumentale del corpo è al centro della ricerca pittorica del secolo. Corpo che agisce da magnete, alza dal profondo i fantasmi erotici che lo abitano. La condizione schiava, in vincoli, della donna genera un proprio spazio rappresentativo. Nei primi disegni di genere di Dobrzanski i nudi di donna occupano spazi angusti, sono iscritti dentro telai geometrici e prospettive che chiudono i corpi come prigionieri. In *Crepino gli artisti* del suo coetaneo e conterraneo Tadeusz Kantor una giovane donna di armoniose e abbondanti forme in *guêpière*, calze e reggicalze neri, sta a carponi dentro una gabbia da polli con rete per tutta la durata della *pièce*. E negli “ambienti equivoci” schizzati dal pastello o dalla matita, dove i corpi si affastellano e premono gli uni contro gli altri, gli uomini sono vestiti, in giacca e cravatta! A ridosso delle disarmate nudità femminili. L’artista che rappresenta il femminile, il nudo e l’ambito erotico secondo una vasta gamma, affonda e si ritrae da regioni proibite. Comincia dalle immagini di donna canoniche. Fonte della sollecitazione le compagne di vita. Gli anni di Zurigo sono per i nudi di Ria. La donna che si pettina è lei, la giovane vestita che si alza con pudore la calza guardando chi la ritrae, è lei. Egon Schiele ne *L’abbraccio* 1917 rappresenta il corpo femminile come una ossessione. Sono gli anni della prima guerra mondiale e l’eros è vissuto – rifugio e metafora di una fine – con tragica esasperazione. *La casa chiusa* 1955, *Rina e il cane* 1955 con qualche fremito e inquietudine, *Donna che si pettina* 1945, *Postribolo* 1947 e decine di altre “operette immorali” rientrano nei parametri. Forti, libere, efficaci e dentro la cultura misogina del secolo. Ma quando l’eccitazione non sta nei canoni, non mantiene il gioco delle parti, come in un postribolo a luci rosse, si accende l’allarme. *Le inclinazioni perverse* Qualche fatale attrazione e *liaison dangereuse* si svela quando tema del racconto è la figura di adolescente. Figure acerbe e di grande eccitazione che con incursioni improvvise interrompono la rassicurante rappresentazione di mature giunoni che si alzano o tolgono calze nere dai ganci delle giarrettiere o dagli elastici alla coscia. Nelle matite per le adolescenti una calamitazione più forte, una attrazione carica di suspense irrompe. *Le due sorelle* 1944 matita rosso e nero (anche attrazione per il mostruoso dei cloni), *Adolescente* 1950 matita, e quella del grande olio e certi riconoscibili ritratti di bimbe che stanno diventando donne. Il segno della matita è anomalo, una sorta di retino fotografico tiene in rete, dentro una fitta intelaiatura e penombra. È il desiderio emerso, incombente, che il pittore – consapevole del pericolo per avere varcato un territorio fitto di incognite – riavvolge in un bozzolo di lontananza. E allora i nudi di giovinette sono bloccati nei volumi cilindrici. Le risorse e gli strumenti culturali di un improbabile Novecento boreale – neoclassico, nordico, formale – avvolgono in un’aura di puritanesimo e perbenismo i giovani corpi la cui acerbità delle forme sprigiona promesse, verginità di esperienze e futuri. E liberi tutti quando si fa intervenire nell’opera la megera e l’attrazione si mescola alla riprovazione *Megera e giovane* 1959. [Eppure Dobrzanski non conosceva Balthus, Klossowski Balthazar, il principe dei pittori di Francia, pedofilo dichiarato]. L’altra incursione (è anche una costante) percorre l’opera indagando i vincoli tra violenza e erotismo, crudeltà sadismo e piacere, eros e devianza, *Eros e Thanatos*. Faccia strada qualche riga di Georges Bataille da *Le lacrime di Eros*: «Entrati nei campi di Eros noi scorgiamo per prima cosa una coorte di personaggi stomachevoli, disarmati, degradati – e distrutti – dalla ricerca del piacere... il terrore si sostituisce presto alla allegria. Il terrore, la disperazione, le lacrime...». Bataille dichiara la folgorazione subita, la condizione estatica vissuta, di fronte alle immagini del supplizio cinese dei “Cento pezzi” (il condannato per gravi reati viene legato al palo e tagliato lentamente in pezzi; per prolungare il supplizio non si amputano parti vitali e vengono somministrate dosi di oppio). Un fotogramma del supplizio «mi è stato dato dal dottor Borel, uno dei primi psicanalisti francesi. Questo cliché ebbe un ruolo decisivo nella mia vita. Sono sempre stato ossessionato da questa immagine del dolore, al tempo stesso estatica (?) e intollerabile». In Dobrzanski, nelle opere a noi pervenute, solo qualche scandaglio, qualche indicazione, e una apertura sinistra e grandiosa con la immissione di componenti erotiche nei pochi reperti che rimangono del ciclo dei disegni della

guerra. In *Massacro 1945* e in *Krieg. Über Leichen dem Sieg entgegen 1945*. La masturbazione, il massacro come un sabba, la mutazione del pene maschile in arma, la presenza in scena di una donna nuda tra armi e soldataglia. La tendenza alla allegoria – l'istanza etica – irrigidisce il segno espressionista di questi inchiostri e con energia impone – con un vincolo dinamico – la unicità e la centralità di una scena in primo piano verso chi guarda queste figure. Tavole memori più che di *Guernica* degli assassini in interni dipinti da Dix e Beckmann negli anni Venti e Trenta. Prima della apocalisse, prima che quelle prove in interni dilagassero su scala. Una nuova sensibilità spinge a scrutare con attenzione questi capolavori degli anni Quaranta. Qui da noi adesso che, all'orizzonte della umanità, si profila una nuova fase dell'orrore e della degenerazione, della sopraffazione e dell'irruzione in scena degli umori bassi e perversi. La guerra, violenza primaria, ha bisogno e sollecita queste violenze "secondarie", le istituzionalizza, la guerra è rito globale. Abu Ghraib è ovvio è ufficiale, è la delega a scherani e a boia inclini all'eccesso, devoti al perverso (un personale scelto!). E quei boia mascherati, quegli incappucciati che mostrano la corda della impiccagione e insultano Saddam con i piedi ormai sul coperchio della botola? I ceppi, il cappio, la corda, l'insulto, il supplizio, la compostezza del condannato, i cappucci neri: si apre la scena sui nostri giorni dei "tenebrosi splendori". Non vi è supplizio senza eros, non vi è violenza sui corpi priva di eccitazione. *Issues*, incursioni, costanti dentro un flusso regolare nella produzione di Dobrzanski che archiviamo nel "genere erotico". Nel corso degli anni questa produzione di genere raggiunge risultati artistici altissimi e, insieme, come variante della "pittura d'alcova" ha un indubbio successo presso collezionisti e episodici acquirenti. Piccole opere da *boudoir*. Solo di rado – ma con efficacia – ED si avventura sul quadro e sulle grandi dimensioni. Il genere si circoscrive – come una febbre secondaria e costante – alla produzione "minore". Ne diventa un "piccolo maestro". Modella rapidamente corpi e scene, adotta schemi fissi e le possenti carnalità perdono quelle venature di pericolo, di aggressione che avevano negli anni Cinquanta. Quel pericolo, quella minaccia che si avverte nelle immagini di una, ma anche più donne che, seminude, e sedute a gambe oscenamente aperte, esibiscono il sesso. Le prostitute a gambe aperte e sesso scoperto che così convincevano il suo critico d'elezione Virgilio Gilardoni da indurlo a mandargli copia del saggio che Cesare Musatti scrive per *Le tavole erotiche* di Renato Guttuso (Mazzotta, Milano, 1982). Pagine sulle regioni profonde della personalità che si liberano nel sogno e sul rapporto sogno-erotismo. Ma i pittori? «I pittori i sogni li fanno con la matita a colori. Ecco come nascono i disegni erotici».

Il circo, la maschera

La soddisfazione sessuale è momento altro, spazio del delirio, gioia, come il riso, il *comico*. Nella *Autobiografia*, subito dopo immagini di soldati e armi che feriscono la sua infanzia, ED scrive: «il circo Knie al suo inizio in piazza della Posta a Zugo. Grande entusiasmo per il clown. La famiglia Knie nello studio di mio padre per le prese fotografiche». È altro tema classico, una costante della rappresentazione pittorica del secolo. Se il nudo viene dominato dalla messa in sicurezza dello sguardo (da fuori, voyeuristico), la maschera è sovrana sicurezza, perché «conferisce una infinita libertà » (Heine). Ogni eccesso è possibile, la fine della codificazione inizia con il *Maskenfreiheit*. Maschera, perdita di sé, spoliazione, colmo emotivo, liberazione. E i carnevali dove una volta nell'anno si violano regole e convenzioni si trasgredisce, prima di tutto quello grande di Bellinzona – la capitale dentro la montagna, dentro gli anfratti delle prealpi. La trasgressione, nel tempo della festa, è il meraviglioso, il demonico. Feste, mense, licenze, balli, abbandoni e fuochi contro la tenebra, sono i grandi riti esorcisti primaverili. Contro l'inverno che è passato propiziano nuovi raccolti, contro gli spiriti del tempo evocano le forze del bene nella natura. Mascherati e dentro una festa orgiastica sono i protagonisti della piccola tavola *Notte di San Giovanni* 1967. Sono maschere zoofornite, compaiono nelle notti dell'inverno mentre l'anno vira, esorcizzando le tenebre e proteggendo le messi dai demoni contrari. Enormi campanacci al collo, imponenti copricapi cornuti, pelli di animale sul corpo. La *Notte di San Giovanni* è una composizione di schema classico, come può esserlo una deposizione. Il movimento non agisce in profondità ma sulla superficie con le maschere comute in primo piano e questo aumenta la forza immanente della scena, la trasforma in incubo. Il *carnelem levare*, il rito carnascialesco è il rito primaverile che dal solstizio d'inverno si prolunga sino a marzo. Maschere zoomorfe di caproni, di daini e quadrupedi cornuti dove il corno è il segno della fertilità e della animalità, mascheramenti sciamanici: «La

solitudine era piena di pericoli e poteva essere angosciata. Ce lo ricorda il Cattaneo a proposito dell'alpigiano che "anche oggidì non sa, in faccia alla taciturna natura difendersi da quella tetra e arcana ansietà ch'egli chiama di 'solengo'". Che era un senso di orrore sacro, di terrore della notte, di una natura popolata di forze misteriose che nelle schede dell'etnologo affiorano dalle inchieste sui sogni, sugli argomenti fiabeschi e leggendari, su alcuni proverbi, sui segni apotropaici incisi sulla porta di casa e sulle analoghe funzioni che pare avessero i collari di calce bianca che incorniciavano la finestra del locale alto dove si dormiva». Virgilio Gilardoni in *Le dimensioni individuali del sacro nell'arte rustica delle genti cisalpine* (AST 1983 n. 90, pagg. 153-192). In tutto l'arco alpino, stessi personaggi, stessi simboli: l'orso che rappresenta l'avvicinarsi delle stagioni, le corna del fertile montone, i colori dei riti di riconciliazione con la natura profonda e primigenia (le maschere di legno dell'uomo arboreo, l'uomo fauno). Festa attraverso cui gli strati sociali oppressi accennano alla rivolta e alla insurrezione (la festa del *Vogel Gryff* si tiene a Kleinbasel, il quartiere della città di Basilea sulla riva destra del Reno diretto rivale dei quartieri ricchi della riva sinistra). Riti, cortei, dall'Epifania al martedì grasso, e davanti al corteo – che attraversa città, villaggi, masi – i suonatori (con fisarmoniche, pifferi, altri fiati) che precedono il Diavolo, che indossa un corto mantello rosso e in mano tiene una forca. È *Il diavolino* di Dobrzanski, una piccola matita del 1951, ancora per il carnevale di Bellinzona. E una presa sul carnevale bellinzonese è lo straordinario *Maschere e funerale* 1955. Disegno con effetto di spaesamento, lo attraversa follia, sarcasmo e malinconia, nelle vibranti deformazioni del segno. Campeggia il grande olio delle figlie del pittore con i costumi di carnevale, *Prisca e Morena a carnevale* 1967. Tela grande e misteriosa. Le figlie sono approdate sulla tela da un altro mondo, ED le dipinge stranito e anche impaurito come se i costumi, i travisamenti della maschera, a lui qualcosa per la prima volta di demoniaco svelino. Nella regione della liberazione, della festa, della licenza senza freni, l'ombra di un ripensamento costante sulla vita, di una stupefazione a fronte dei tumulti della nostra psiche, dei nostri profondi fantasmi erotici. Il tema del circo, degli uomini e delle donne del circo si mescola al tema del night.

Milano, 11 febbraio 2008

*** Dal testo in catalogo Lubrina editore**