

Tra Brera e Corrente: Dady Orsi e lo spirito del suo tempo

di Chiara Gatti e Cesare Facchetti

Sebbene durante tutta la sua carriera Dady Orsi (1917- 2003) abbia perseguito una ricerca artistica variegata, profonda, e poliedrica, la sua indole schiva e riservata lo ha relegato ai margini del dibattito sull'arte italiana della seconda metà del secolo scorso. Il tratto caratteriale spiega, almeno in parte, perché fino ad ora la sua arte sia rimasta fuori dalle pagine dei libri e delle riviste di storia dell'arte. Solo di recente questa lacuna ha cominciato ad essere colmata grazie all'interesse da parte di una critica volta alla riconsiderazione del panorama artistico novecentesco¹. Man mano che la ricerca avanza si comincia a capire che, per quanto fosse restio a sottoscrivere teorie e manifesti, o a incanalare la propria creatività nel flusso produttivo richiesto dalle gallerie, Orsi non fu mai un artista isolato, un *outsider* che guardava il mondo dal cielo. Al contrario, nella sua opera si respira costantemente lo spirito del proprio tempo e una personale via all'arte contemporanea².

¹ D. Amico, "Oltre lo spazio della rappresentazione: Dady Orsi e la scenografia negli anni di «Corrente»", in Gatti C., Facchetti C., Pizzi S. (a cura di), *Dady Orsi Tra Brera e Corrente, 1937-1947*, 2022, catalogo della mostra *Tra Brera e Corrente: Dady Orsi 1937-1947*, presso Fondazione Corrente; J. Blanchaert, *Il pittore gentiluomo*, in corso di pubblicazione (2021); C. Facchetti, "Uno spazio di libertà: I bozzetti per la cappella di Chexbres", in Gatti C., Facchetti C., Pizzi S. (a cura di), *Dady Orsi Tra Brera e Corrente, 1937-1947*, 2022, catalogo della mostra *Tra Brera e Corrente: Dady Orsi 1937-1947*, presso Fondazione Corrente; C. Gatti Chiara, "Dady Orsi: L'unità dello spazio nel racconto dell'uomo", in Gatti C., Facchetti C., Pizzi S. (a cura di), *Dady Orsi Tra Brera e Corrente, 1937-1947*, 2022, catalogo della mostra *Tra Brera e Corrente: Dady Orsi 1937-1947*, presso Fondazione Corrente; K. McManus, "Il museo del museo del museo", in Blanchaert J. McManus K., Facchetti C. (a cura di), *Le Stanze di Dady Orsi*, 2022, catalogo della mostra presso l'Oratorio della Passione di S. Ambrogio.

² Questo breve scritto rappresenta una sintesi dei tre saggi apparsi nel catalogo della mostra dedicata a Dady Orsi dalla Fondazione Corrente si veda Gatti, Facchetti, Pizzi (2022) *Dady Orsi tra Brera e Corrente 1937/1947*.

Tra i momenti più significativi per la crescita di Orsi, v'è quello degli esordi. Pur non aderendovi formalmente, tra la metà degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta l'artista si avvicinò agli artisti e intellettuali che gravitavano intorno alla rivista *Corrente di vita giovanile* con i quali condivideva molti elementi estetici e valoriali. Per quegli artisti milanesi, l'arte e l'architettura del regime fascista era inutilmente solenne. L'austera classicità novecentesca dei Muzio, dei Portaluppi, dei Martinenghi ai loro occhi esprimeva una volontà di potenza che ritenevano destituita di fondamento etico. Essi dunque, "scesero di scala" rispetto agli artisti di Novecento come Funi o Sironi. Non a caso, molti di loro scelsero come maestro un artista molto lontano da quello stile e dalle idee del fascismo: il Professor Aldo Carpi de' Resmini.

Maestro di varie generazioni di autori del Novecento (dagli idealisti di *Corrente* ai disillusi del Realismo Esistenziale), Carpi insegnò a tutti – Orsi compreso – il doppio registro di una pittura fatta di linguaggio classico e umanità corrente, ricerca di una forma primitiva (giottesca!) e, insieme, palpito del presente, percepito, patito e registrato dall'inclinazione politica di un uomo impegnato, attivo nelle file della Resistenza, accusato da ignobili colleghi delatori di aver aiutato gli allievi ebrei a fuggire e per questo arrestato con l'accusa di essere un «pericoloso antifascista»; caricato su un treno, finì a Mauthausen e poi a Gusen. Esperienza dilaniante da cui Carpi tornò a casa, fortunatamente illeso, con coriandoli di disegni a matita, immagini in presa diretta dai lager, con carri zeppi di corpi riversi, fosse inique per spettri che respirano terra e sangue. Non stupisce che i disegni di Dady Orsi delle fucilazioni del 1943 e, in un certo senso, anche i suoi primi, larvali schizzi dedicati agli allievi ufficiali della caserma di Salerno dove fu di stanza nella prima metà degli anni Quaranta, mostrino le avvisaglie di un espressionismo impietoso "alla Carpi", nei corpi ridotti a fantocci, nei volti scheletrici, nelle mani ossute e nere, appoggiate agli occhi per non vedere.



Ma i riferimenti culturali non si fermano a Carpi. Alla formazione accademica sui classici, si uniscono tutti gli stimoli venuti dalle relazioni virtuose negli anni di Brera, quando lavorò gomito a gomito con l'Ennio Morlotti antiretorico delle prime nature morte ruvide e scabre, simili alle sue piccole tavole con le caffettiere di stagno, le lanterne e i fili elettrici. C'era poi il Renato Guttuso dell'azione-pittura, il Trento Longaretti dei raminghi umili

e solitari, il Franco Francese degli strappi e dei sussulti alla Francis Bacon e l'Italo Valenti che ereditò da Carpi il senso per il racconto e la poesia del sogno. Tutti nomi tracciati in punta di stilografica sui registri dell'Accademia, elencati sopra e sotto al suo (Edoardo Orsi) o nei registri delle classi del liceo frequentate invece dalla sua amatissima prima moglie Gabriella Masino Bessi che, per lui, posò in una serie di ritratti dei primi anni Quaranta, attonita e spigolosa come la *Marzella* di Ernst Ludwig Kirchner, con la stessa inquietudine e la stessa prospettiva schiacciante, inquadrata dall'alto verso il basso, che inchiodava – nelle intenzioni respingenti dei tedeschi – gli uomini alla loro fragilità terrena.



Scorrendo gli annuari, è interessante notare la presenza in classe del giovane Edmondo Dobrzanski che agì sempre da tramite fra l'ambiente culturale lombardo e quello ticinese. La sua pittura nera come la pece lo aveva avvicinato ad autori come Aldo Bergolli, Piero Giunni e ancora Morlotti (poi riuniti nel gruppo arcangeliano degli Ultimi naturalisti) e, di nuovo, a Franco Francese. Paesaggi tenebrosi e figure livide (un misto di Varlin e Giacometti) non sono distanti dai modi di Orsi, dalle sue teste femminili del 1938, ma soprattutto dalle narrazioni circensi del decennio seguente, debitorici – sia per Orsi che per “Dob” – della poetica malinconica di Picasso e Rouault che vibra irrequieta nel *Nudo* matissiano del 1942. L'amicizia con gli artisti di Corrente, tesi nel più caparbio tentativo di rinascita culturale (e politica) dell'Italia nel ventennio, vide Dady incrociare anche Gabriele Mucchi, mente versatile d'architetto, pittore, illustratore, designer, scrittore e traduttore. Intellettuale a tutto tondo, riassunse nei suoi quadri la forza di una militanza comunista portata

all'estremo con la scelta di dividersi fra Milano e Berlino est, la sua città ideale. Nella bella casa milanese di via Rugabella, allestì un salotto antifascista dove il lunedì s'incontravano Guttuso a Zavattini, Levi e Quasimodo, Saba e Adriano Olivetti. Non è escluso che Dady abbia, in qualche occasione, frequentato le sue stanze fervide di dibattito³. E non è neppure escluso che il tramite di Mucchi lo abbia reso sensibile alla potenza semantica dei versi di Bertolt Brecht di cui Gabriele, che lo conobbe durante i suoi soggiorni berlinesi, tradusse in italiano i drammi, ispirandovi molte illustrazioni.

Per quanto riguarda le scelte figurative di Orsi in quel torno di tempo si rileva come lo scontro di situazioni, tra estetica di regime e risposta sociale obbligava a una scelta di posizione, che nel suo caso si tradusse in una figurazione segnata dalle scelte neocubiste picassiane espresse dal manifesto Oltre Guernica mescolata però al lessico altrettanto spigoloso dell'espressionismo nordico dei tedeschi, cui Dady guardò con interesse, pervadendo ogni sua immagine, ogni suo ritratto, ogni paesaggio, di una macerata sensazione di disagio. Vicinissimo ai nervi scoperti di un destino collettivo. La sua pittura è magra, per lo più a tempera, quindi tendenzialmente opaca, nettamente chiusa in un tracciato lineare sicuro, modulata in cromie calde, ma dai toni spesso spenti, aspri e amari come quegli anni.

³ Per un approfondimento si veda Guidali 2012.

D'altra parte, Orsi è innanzitutto un artista del disegno che usa gli inchiostri con espressività, finezza e impercettibili variazioni cromatiche. Un nucleo di originalità lo si ritrova proprio nei disegni dedicati ai "gruppi di famiglia" e ai "borghesi" irrigiditi da un perbenismo che conferisce loro un'aura da scultura gotica.



Nelle famiglie sembrano comparire, insieme alle tipologie nordiche, immagini che preludono al Neorealismo Italiano, tanto da ricordare certi volti di donna del Sud o l'Anna Magnani di Rossellini, creando maternità (e paternità) laiche di struggente mestizia. Non solo per ragioni di ristrettezze economiche, che probabilmente sussistevano, ma soprattutto per austerità, in questo periodo, Orsi opera principalmente su supporti poveri, quali la carta, il cartone, e il compensato⁴.

⁴ La predilezione per i materiali poveri non lo abbandonerà mai.

Se il disegno e la pittura descritti sin qui riguardano la produzione “privata”, non va dimenticato che Orsi entrò nella “scena del mondo” in qualità di scenografo. E proprio attraverso questa attività “pubblica” che Orsi ufficializza la propria vicinanza alla galassia della fronda antifascista.

Nel 1941 è tra coloro che concorrono a sostenere con il proprio lavoro artistico il gruppo sperimentale Palcoscenico fondato da Paolo Grassi assieme a Franco Parenti e finanziato da Treccani. In quest’occasione, di particolare rilievo è la scelta stilistica del nostro artista nel progettare le scenografie della *pièce Il Rosario*, portata in scena al teatro Excelsior di Milano nel 1941. È in qualità di scenografo che Orsi esplicita il riferimento ad un’altra direzione anticlassica in polemica con Novecento: quella della modernità del barocco⁵. Le scenografie di Orsi testimoniano il richiamo ai valori espressivi di movimento e colore per una comunicazione visiva fondata sulle variazioni della forma, sui contrasti fra pieni e vuoti, sullo studio tonale, su orientamenti obliqui e sul decentramento della visione.

Giocando con la dialettica antico-moderno, riflette sulle possibilità di una quinta ricurva, Orsi modula la composizione su sporgenze concave e convesse, utilizza il motivo del pavimento a scacchi rimandando alle ambientazioni di Vermeer ma inserendovi elementi geometrici che accentuano l’astrazione dello spazio, oppure moltiplica i punti di vista nell’effetto d’insieme attraverso l’apertura di soglie – porte, finestre, cornici – verosimili e fittizie al tempo stesso. L’elemento della finestra, in particolare, si ripresenta spesso sulla quinta fronte proscenio come traslato concettuale sia della rappresentazione scenica che del processo pittorico. In questi bozzetti è presente una riflessione sul farsi dell’arte, suggerita anche dalla presenza dell’elemento della tenda/sipario: nel bozzetto, Orsi utilizza la tecnica di cui Velázquez fu maestro della *mise en abyme*, ripresa negli anni Novanta nel progetto di un «museo

⁵ Questa tendenza, così evidente nelle sue scenografie, la si può riscontrare anche nelle forme lussureggianti delle opere “rubensiane” di Aligi Sassu del dopoguerra così come nelle sculture di Lucio Fontana dei primi anni Cinquanta.

immaginario»⁶, rivelando quanto al centro dei suoi interessi fosse già presente un'analisi sul ruolo dello sguardo, sugli inganni che esso spesso comporta, e sulla funzione di collante che esso esercita tra l'opera e lo spettatore.

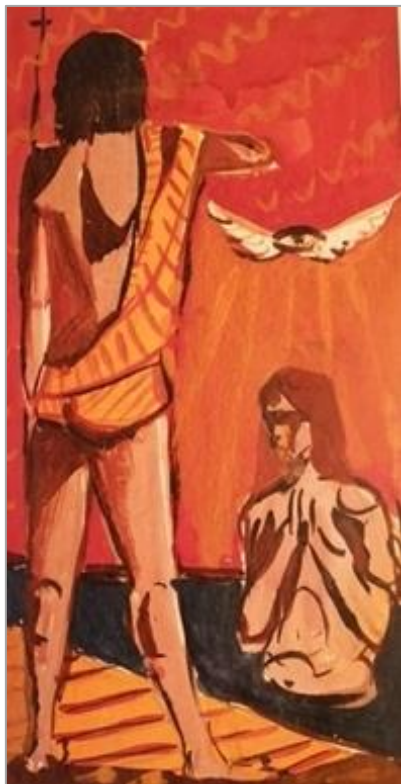


Se il gruppo Palcoscenico fu un'esperienza prettamente milanese c'è una circostanza nella vita del nostro artista in cui lo ritroviamo coinvolto in un progetto fuori dai confini patri: la decorazione, purtroppo irrealizzata, della cappella cattolica per la comunità di fuoriusciti italiani a Chexbres, nel Canton Vaud, in Svizzera.

⁶ K. McManus, "Il museo del museo del museo", in Blanchaert J. McManus K., Facchetti C. (a cura di), *Le Stanze di Dady Orsi*, 2022, catalogo della mostra presso l'Oratorio della Passione di S. Ambrogio.

Dopo l'otto settembre, rimanere inquadrato nell'esercito repubblicano non era un'opzione accettabile. La posizione di Orsi era ben nota tra i fuoriusciti in Svizzera, tant'è che al suo arrivo in Svizzera venne accolto con calore dall'Ufficiale culturale del Campo di Chexbres, un professore universitario toscano che, nell'Italia liberata dal fascismo, ricoprì la carica di Presidente del Consiglio: Amintore Fanfani. Il risultato della collaborazione tra un profondo conoscitore di temi religiosi carichi di spunti di rinascita, rinnovamento, e redenzione qual era Fanfani – e un pittore ricco di estro e di inventiva come Orsi dette luogo al progetto decorativo dove il linguaggio postcubista, i riferimenti a Picasso e Guttuso, la cromia fortissima legata alla sintesi delle figure e alla geometria dinamica degli spazi fanno dei 'modelletti' della cappella di Chexbres un complesso di arte sacra così ardito che sarebbe stato impossibile da realizzare nella più che tradizionalista Chiesa Cattolica Italiana. Ma Chexbres era uno spazio di libertà, dove si poteva andare oltre i limiti e le pastoie sia dei regimi sia delle gerarchie ecclesiastiche.





Una tale modernità non era affatto usuale nell'arte sacra italiana che risentiva ancora della *moral suasions* di papa Pio XI a non fare entrare le tendenze moderniste dell'arte in chiesa⁷. Nelle mostre d'arte sacra degli anni Venti e Trenta, significativamente, si nota una scarsa presenza degli esponenti internazionali dell'arte sacra moderna⁸. L'arte sacra avrebbe dovuto piuttosto rifarsi alla narrativa immediatamente leggibile che derivava dagli esempi del Medioevo e del primo Rinascimento: non a caso la scuola di arte sacra fondata da Mons. Polvara nel 1921 porta il nome di Beato Angelico. In questa scuola si accoglievano alcuni

principi dello stile moderno, ma si privilegiava un metodo di lavoro collettivo, ispirato al modello della bottega medievale e, soprattutto, si puntava a mettere in risalto il valore pastorale dell'opera a scapito dell'espressione artistica personale. L'approccio al cantiere di Chexbres fu diverso: il programma iconografico è dottrinalmente coerente (soprattutto grazie alla preparazione di Fanfani) ma l'interpretazione formale è personalissima.

A evidenziare il personale approccio di Orsi è utile il confronto con le decorazioni murali eseguite in alcune chiese milanesi degli anni Quaranta. I dipinti di Aldo Carpi, eseguiti nella chiesa di Santa Maria del Suffragio nel 1946 o quelli di Vanni Rossi nella chiesa dei Santi Nereo e Achilleo sono caratterizzati da un 'realismo popolare' e da una leggibilità narrativa rispetto

⁷ A. M. Dieguez, "Che tale arte non sia ammessa nelle nostre chiese. La crociata di Pio XI contro il modernismo nell'arte sacra", in Rehberg A.E., Piatti P., Gottsmann A. (a cura di), *Incorrupta monumenta ecclesiam defendunt. Studi offerti a mons. Sergio Pagano, prefetto dell'Archivio Segreto Vaticano*, Città del Vaticano 2008, I/1, 427-454.

⁸ L. Mannini, "Italian Exhibitions of Modern Sacred Art, From the Early 20th Century to the 1930s", in Wellington Gahtan M., Tegazzano D. (a cura di), *L'arte sacra e la mostra museale*, Lorenzo the Medici Press, Firenze 2019, p. 116.

alle quali il ciclo di Chexbres sta ai confini dell'astrazione. Le fonti dello stile di Orsi sono più verosimilmente da cercare nell'arte pubblica laica, promossa negli spazi delle Triennali e dalle pagine di *Domus*⁹. Proprio dalle colonne di *Domus* Christian Zervos auspica un rinnovamento della pittura murale, di cui indica come esempio l'opera di Matisse¹⁰. In Italia tale rinnovamento è operato dagli artisti come Mario Sironi e gli artisti del secondo futurismo¹¹. In occasione della V Triennale di Milano del 1933 Orsi poté vedere nel Salone d'onore i murali e i mosaici di Sironi, di Giorgio de Chirico, Gino Severini, Massimo Campigli e Carlo Carrà.

Il confronto tra Orsi e Sironi è particolarmente significativo perché il giovane artista conosceva il maestro personalmente, tramite sua madre, che in quegli anni frequentava, oltre a Sironi, artisti quali Guido Cadorin, Gio Ponti, Felice Carena e molti altri¹². Orsi recepisce la lezione di Sironi nell'arcaismo della resa spaziale, in cui la prospettiva è negata a favore di una giustapposizione di elementi e di deformazioni espressive ma, significativamente, rifiuta la monumentalità cupa e il senso di massa tridimensionale del più anziano maestro in favore di una leggerezza colorata. Un'altra fonte dell'arcaismo/modernismo dell'artista si può identificare anche nelle decorazioni murali che Campigli elabora in collaborazione con Gio Ponti per l'Università di Padova, e nella pittura di Ponti stesso.

Se la contrapposizione al linguaggio conservatore legato al fascismo è evidente nel generale rifiuto della monumentalità e della massa, essa risulta ancor più evidente in tre bozzetti: il primo dedicato alla *Crocifissione*, il secondo al *Cristo che Cammina sull'acqua* e, infine, in quello dedicato alla

⁹ Nell'archivio di Orsi sono conservati diversi numeri della rivista risalenti proprio a questi anni.

¹⁰ C. Zervos, "Riflessioni sull'arte murale", in *Domus*, cxlviii, 1940, pp. 76-77.

¹¹ Nel 1932 Mario Sironi pubblica il *Manifesto della Pittura Murale*.

¹² Bice Beuf e il marito Emilio Orsi compaiono, assieme a Gio Ponti, tra i personaggi dipinti da Guido Cadorin nell'Hotel Ambassador di Roma, dove sono raffigurati i personaggi del suo *entourage*. Di Cadorin Bice non solo era cara amica ma anche una delle sue modelle preferite.

Conversione di Saulo. La *Crocifissione* mostra spiccatissime consonanze con quella, scandalosa, che il giovane Renato Guttuso aveva presentato al premio Bergamo del 1942. Un'altra consonanza con Guttuso la si può ravvisare nel *Cristo che cammina sull'acqua*. In questo bozzetto, sulla destra c'è un pastore con il suo gregge: la maniera in cui gli animali sono descritti mostra notevoli somiglianze con la serie dei teschi di animali che Guttuso aveva realizzato attorno al 1936, mentre il bovino ricorda molto da vicino i molti tori umanizzati di Picasso. E come non riconoscere, nell'Occhio di Dio che abbaglia Saulo nella scena della Conversione un riferimento all'inquietante lampada-occhio sospesa nel cielo di Guernica?

Questa arditezza e modernità del linguaggio, questa adesione così scoperta a una cultura visiva internazionale e antifascista sono già di per sé, una dichiarazione di intenti da parte del pittore. Tale espressione si rende possibile in quello spazio di libertà che fu il campo per profughi militari di Chexbres, in cui le restrizioni dell'Italia fascista non esistevano più, e persino un cattolico conservatore come Fanfani si apre a linguaggi vicini all'avanguardia. Anche nel programma iconografico dei dipinti, di cui sicuramente Fanfani fu l'ispiratore, si ravvisa un afflato di rinnovamento e di rinascita. La scelta del tema della Resurrezione e della Conversione sembra alludere proprio a questo processo di cambiamento. Conversione dunque, spirituale e politica, resurrezione dell'anima e della Nazione, attraverso un grande sacrificio che è la Crocifissione ma anche la Resistenza.

Sebbene i bozzetti per la cappella di Chexbres siano un pugno di piccoli disegni colorati, essi costituiscono una chiave interpretativa per comprendere entro quali coordinate si svolgerà la ricerca di Orsi nel proseguo della sua attività artistica. In essi v'è quella sintesi, chiarezza e concisione che l'artista non abbandonerà mai: sintesi nei pochi segni con cui individua i suoi personaggi; chiarezza nella definizione dei contorni; concisione con cui costruisce le immagini senza caricare con sovrastrutture. Queste modalità

guideranno la mano di Orsi per più di mezzo secolo, permettendogli di esprimere con il più puro rigore il suo ideale di grandezza umile.

Nota bibliografica

AMICO, Deianira, “Oltre lo spazio della rappresentazione: Dady Orsi e la scenografia negli anni di «Corrente»”, in Gatti C., Facchetti C., Pizzi S. (a cura di), *Dady Orsi Tra Brera e Corrente, 1937-1947*, 2022, catalogo della mostra *Tra Brera e Corrente: Dady Orsi 1937-1947*, presso Fondazione Corrente.

BLANCHAERT, Jean, *Il pittore gentiluomo*, in corso di pubblicazione (2021).

DIEGUEZ, Alejandro Mario, “Che tale arte non sia ammessa nelle nostre chiese. La crociata di Pio XI contro il modernismo nell’arte sacra”, in Rehberg A.E., Piatti P., Gottsmann A. (a cura di), *Incorrupta monumenta ecclesiam defendunt. Studi offerti a mons. Sergio Pagano, prefetto dell’Archivio Segreto Vaticano*, Città del Vaticano 2008, I/1, 427-454.

FACCHETTI, Cesare, “Uno spazio di libertà: I bozzetti per la cappella di Chexbres”, in Gatti C., Facchetti C., Pizzi S. (a cura di), *Dady Orsi Tra Brera e Corrente, 1937-1947*, 2022, catalogo della mostra *Tra Brera e Corrente: Dady Orsi 1937-1947*, presso Fondazione Corrente.

GATTI, Chiara, “Dady Orsi: L’unità dello spazio nel racconto dell’uomo”, in Gatti C., Facchetti C., Pizzi S. (a cura di), *Dady Orsi Tra Brera e Corrente, 1937-1947*, 2022, catalogo della mostra *Tra Brera e Corrente: Dady Orsi 1937-1947*, presso Fondazione Corrente.

GUIDALI, Fabio, *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi. Una biografia intellettuale e politica*, Unicopli, Milano 2012.

MANNINI, Lucia, “Italian Exhibitions of Modern Sacred Art, From the Early 20th Century to the 1930s”, in Wellington Gahtan M., Tegazzano D. (a cura di), *L'arte sacra e la mostra museale*, Lorenzo the Medici Press, Firenze 2019.

MCMANUS, Kevin, “Il museo del museo del museo”, in Blanchaert J. McManus K., Facchetti C. (a cura di), *Le Stanze di Dady Orsi*, 2022, catalogo della mostra presso l'Oratorio della Passione di S. Ambrogio.

ZERVOS, Christian, “Riflessioni sull'arte murale”, in *Domus*, CXLVIII, 1940.