

ELISA MULETTI

LE ACQUEFORTI DI FEDERICA GALLI AL MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO

L'ex Convento di Sant'Agostino è la sede di diverse ed importanti sezioni museali: Storica, Archeologica, Musicale, di Arte Moderna e Contemporanea. In quest'ultima sezione sono collocate tre importanti donazioni: la Donazione Federica Galli, la Donazione Gianetto Biondini e la Donazione Achille Barbaro. Il presente contributo punta a considerare proprio la concessione dell'acquafortista: Federica Galli. Le sue incisioni non sono altro che un omaggio agli alberi. Sono opere che ci portano in una «natura antropizzata¹» e ci mostrano un mondo in cui è il silenzio ad essere l'unico protagonista delle sue acquaforti ed in cui è la memoria a rendere vivo ciò che appartiene al passato.

Federica Galli

Federica Galli è oggi una delle più importanti acquafortiste sulla scena nazionale ed internazionale. Ha avuto la forza, la costanza e la sicurezza di possedere un solo linguaggio tecnico e un solo tema: di incidere acquaforti e di rappresentare la natura. Il suo amore per le incisioni, l'ha portata a scegliere di esprimersi solo con questo stile inconfondibile che ha perfezionato nell'arco di una lunga e brillante carriera.

Di famiglia borghese, nasce a Soresina, in una bella casa ottocentesca, il 15 Agosto del 1932. Il padre era dirigente in un'industria casearia, la madre era una maestra. Nella campagna cremonese, ha ereditato l'amore per le piante, l'orto, il giardino. Come lei stessa racconta: «*d'estate... spesso trascorrevvo beata interi pomeriggi appollaiata fra i rami di un melo; e allora che, senza accorgermene, ho imparato a capire le piante, a rendermi conto delle loro*

diverse fisionomie. Non ci sono alberi uguali, non ci sono foglie uguali, neppure sulla stessa pianta. Ogni albero ha un suo carattere, una sua peculiarità. Le migliaia di pioppi che accompagnano per chilometri e chilometri le sponde del Po e di altri fiumi sembrano identici uno all'altro, invece ognuno di essi, dalla bianca corteccia ai fragili rami, alle foglie pendule, è vivamente diverso²».

Trascorre l'infanzia "immersa" nella natura, «pronta e recettiva e umile e curiosa come solo un bambino può essere³». All'aperto: «coglieva i misteriosi rapporti, le segrete cure, le contraddizioni e infine le leggi universali. Capiva che la perfezione di quella natura non era una statica, donata verità, non era stato di immobile imperturbata bellezza. O quello non era soltanto. Era lotta anche, sopraffazione morte e rinascita. [...]. Che sotto i suoi occhi in ogni momento si dipanava la lotta per la vita, che ogni piccolo grano di pace era come il risultato di ignote guerre tra coleotteri e stami ma che sopra a tutte queste lotte, e queste guerre, la natura che la circondava, che toccava con mano abbracciata a quel ramo, era infine perfezione, equilibrio, consolazione ultima, quiete suprema⁴».

Con l'amore per le piante cresceva di pari passo la passione per il disegno. Alla fine della scuola media, frequentata a Soresina, nel 1946 si trasferisce a Milano iscrivendosi al Liceo Artistico. Per lei è un grosso trauma: «fino a quel momento ero vissuta in una casa comoda, con la domestica, il giardiniere, l'orto, il cibo sano. Non avevo quasi sentito la guerra. Arrivo a Milano... e mi trovo davanti una città misera, devastata. Era troppo presto forse. La solitudine mi mangiava viva⁵». Per anni fa una vita "nomade" da un convitto all'altro. Durante gli studi, i professori a lei più vicino sono: Gino Moro, Ugo Vittore Bartolini e per la storia dell'arte Guido Ballo. Terminati gli studi Liceali, nel 1950 entra nell'Accademia di Brera dove frequenta la scuola di pittura di Carrà, «che non si vede quasi mai⁶», infatti di lì a poco l'anziano maestro va in pensione e viene sostituito da Cristoforo De Amicis. Agli altissimi voti in figura si contrappone appena la sua sufficienza in incisione. Preso il diploma, nel 1954, ritorna in famiglia, dove resiste solo 4 mesi. Riparte per Milano e trova alloggio in un caseggiato abitato da gente strana, dove «per poche migliaia di lire al mese⁷» dispone finalmente di un suo studio. Lei stessa racconta: «per dieci anni ho dormito in una poltrona-letto, con la sbarra in mezzo alla schiena. Se ci penso, la sento ancora nelle ossa. Tutte le sere pane e latte. Non dico storie. Calze rotte, vestiti vecchi. Pane e gorgonzola,

pane e mortadella, scatolette, per anni e anni. Sacrifici così sproporzionati e disumani che mi domando se ne valeva la pena...⁸».

Lavorando da disegnatore in uno studio di architettura inizia a concedersi i primi viaggi e a conoscere direttamente la storia dell'arte. Viaggia in Veneto, in Toscana, in Umbria per studiare il Rinascimento, poi all'estero in Baviera e in Austria dove avviene il primo incontro con le opere di Durer e Brueghel; in Germania fra il 1954 e il 1960; nei Paesi Bassi nel 1956; a Parigi nel 1957; soggiorna in Grecia nel 1962 e 1963, ospite dell'Accademia di Atene. Dopo il matrimonio (1966), con un giornalista del Corriere della Sera, Giovanni Raimondi, viaggerà a lungo in Europa, negli Stati Uniti, nel Messico, in Guatemala, in Medio Oriente, in Cina ed in India.

Sono tutte esperienze visive che orientano concretamente le sue scelte artistiche. Rilevante in tutti questi viaggi fu l'incontro col gotico internazionale: *«i giardini fioriti dei pittori gotici...: quei giardini coi fiori distinti l'uno dall'altro, con gli alberi nitidi, limpidamente disegnati, con ogni foglia minuziosamente definita. Guardando quei quadri, allora, fu come se vi riconoscesse i valori dimenticati della sua prima età [...]. L'incontro con Van Eyck, con Lochner, coi Fratelli Limbourg, coi nostri Senesi, le aprì dunque uno spiraglio sulla propria sensibilità, le consentì finalmente di collegare il senso delle proprie emozioni con l'espressione figurativa⁹».*

Ma la "folgorazione", ciò che effettivamente ha attratto e risvegliato in lei quel desiderio che l'ha spinto ad utilizzare la grafica come unico mezzo d'espressione, avvenne sulla via di Amsterdam: l'incontro diretto con le opere di Rembrandt nel 1956, anno in cui venne celebrato in Olanda, con tre mostre, il trecentocinquantesimo anniversario della sua nascita. *«Ora la diretta conoscenza degli originali, esposti nel loro intero e ricco svolgimento, le suscitò un'emozione di cui lei stessa restò sorpresa. Le acqueforti maggiori, le più note e famose, trattennero intensamente la sua attenzione, ma in realtà non furono queste che misero così profondamente in agitazione il suo spirito. Furono due piccole incisioni giovanili, quella che rappresenta una conchiglia conica e tortile e l'altra della noce spaccata col gheriglio in evidenza¹⁰».* Furono questi due quadretti che accesero in Federica la «passione... per il "particolare"; la sua insistenza nel "finire", nel rifiutare in ogni caso l'approssimazione, il vago; il suo amore per il dettaglio "trascurabile"; la sua inclinazione di fondo verso la realtà naturale più discreta, più fragile; verso la silenziosa realtà vegetale, di cui amorevolmente e pazientemente s'è fatta

biografa, hanno origine di qui, da questa sua disposizione umana e poetica¹¹». Capì da Rembrandt che l'incisione poteva aprire un mondo illimitato, misterioso, intimo e poetico; che col segno apparentemente semplice e ricchissimo dell'acquaforte si potevano creare vertiginose profondità spirituali, ombre gravi, avvolgenti, notturne, luci diffuse, violente tenere e cristalline; che si poteva allargare spazi di paesaggio, far scendere la sera entro la stanza di un contadino o far spuntare l'alba lungo le rive di un ruscello.

E l'incontro con Durer non fu da meno. La Galli, infatti racconta: «da quando ho visto Durer, e sono ormai trent'anni, il mio sogno è diventato chiaro. Nelle incisioni di Durer c'è sempre una immagine di una precisione metallica – metalli come l'oro, il platino – ma fatta di una infinità di particolari. È l'allucinazione della realtà che conferisce chiarezza alle sue immagini. Ebbene, io tendo a fare come lui. Sono certa di riuscire bene in un lavoro solo quando ho le idee perfettamente chiare. Ogni lastra deve nascermi prima nel cervello. Vale anche per me quello che diceva René Clair: 'il film è fatto, non mi resta che girarlo'¹²». Secondo la Galli l'arte è «una operazione mentale anche quando le sembra di essere davanti alla natura in una posizione di umile sudditanza¹³».

Terminati gli studi all'Accademia di Brera si dedica completamente alla sua passione: la grafica. Inizialmente è grazie ad una sua zia che riesce ad avere il suo primo torchio, successivamente ne acquisterà lei uno un po' più grande. La sua prima mostra personale avviene nel 1958, a Milano nella modesta *Galleria del Prisma*, in Via Brera, ora scomparsa. Nello stesso anno espone anche a Cremona, nel Palazzo dell'Arte. In quegli anni nessuno conosce ancora questa tecnica nella quale si era tanto esercitato anche Morandi. Nel 1959 un ruolo fondamentale per Federica è esercitato da Luciano Prada, il primo ad acquistare un foglio (*Conchiglie fossili*) dell'«*inciditrice*¹⁴» (termine coniato da Testori), il 3 Febbraio del 1959 a Villa Reale, alla rassegna «*Incisori d'Italia*». Nel 1960 Renata Usiglio, figura molto nota in ambito milanese, dimostra stima e fiducia nella giovane acquafortista, programmandole una personale nella sua Galleria milanese *La Colonna*, e ne farà seguire un'altra l'anno successivo. Da allora le mostre di Federica si sono susseguite con regolarità. Rilevante è anche l'incontro con Alfredo Paglione, titolare della *Galleria 32* di Milano, che la rappresenta e dove Federica espone ogni ciclo delle sue opere.

Dal lontano 1958 al 2002, ha realizzato ben 300 mostre, sia in Italia che nel

resto nel mondo: Basilea, Johannesburg, Toronto, Ottawa, Parigi, Londra, Singapore, Bangkok, Seul, Belgrado, Zagabria, Il Cairo, Alessandria d'Egitto, Atene, Corfù, Pechino (negli Archivi della Città Proibita, nel 1995 in occasione del settecentocinquantenario del viaggio di Marco Polo, sotto gli auspici del Ministero della cultura della Repubblica Popolare Cinese e dell'Ambasciata in Cina). In contemporanea con Pechino, la medesima mostra è stata presentata ad Alessandria, a Palazzo Guasco, e nella biblioteca Malatestiana di Cesena, per iniziativa dell'Amministrazione Provinciale. A Crema espone nel 1968 alla *Galleria Duomo*, nel 1990, nel 1993 e nel 2002 alla *Galleria Civerchio* e nel 1994 al Centro Culturale S. Agostino. Vedova del giornalista e compagno di "avventure" Giovanni Raimondi, attualmente vive e continua a lavorare a Milano.

Ma che persona è Federica Galli? Diverse e contrastanti sono le opinioni. Il critico d'arte, Raffaele Carrieri ci dice: *a differenza delle «pittrici, nella maggioranza dei casi da me controllati, sono di parola facile, di presenza attiva e talvolta esorbitante, sciolte e vivacemente prolisse nelle telefonate. Federica Galli è proprio il contrario: ha la parola difficile come una che prima di parlare avesse ingerito un cucchiaino di gomma arabica. Le sue comunicazioni telefoniche, più che rare, si riducono a pochi suoni articolati con fatica. Persino il suo silenzio è zoppo! Federica comunica soltanto con gli alberi, le acque, i prati, i sentieri, le aiuole, i muri, le macerie, conchiglie e fossili. Ma la confidenza maggiore la concede senza dubbio agli alberi, qualunque sia la loro specie...¹⁵»*. Egidio Fiorin, nell'introduzione alla sua intervista all'artista annota: *«non fatevi ingannare del suo essere donna o dai bellissimi occhi; non fatevi suggestionare dalla pianta di camelia dai carnosì petali che ha in terrazza accanto ad una trionfante rosa dagli aggressivi e schioccanti boccioli; nè dal fragrante caffè prontamente offerto. Tenetevi sulla difensiva perché ben presto salteranno fuori affilatissime unghie e taglienti giudizi. Una specie di "giustiziere" del sistema dell'arte dove ce n'è per tutti...¹⁶»*. A differenza Walter Venchiarutti, la descrive come: *«una persona solare, ottimista, con tanta voglia di vivere»*. Io sono più vicina a quest'ultima considerazione. Parlando con la Galli al telefono e durante l'intervista (durata circa un ora e mezza), la trovo una persona estremamente disponibile, dato che l'ho chiamata il 30 Giugno, intorno a mezzogiorno, e alle 17.30 dello stesso giorno avevo già un appuntamento con Lei (l'indomani sarebbe partita). La mia impressione è che si tratta di una persona anche "spiritosa", in riferimento

alla battuta telefonica: che mi avrebbe ricevuto *«in mutande»*, per il troppo caldo. Ma non importa che l'artista sia restia alle chiamate o disponibile, affabile o scontrosa, ottimista o pessimista; quello che trova tutti concordi, è che resta in grado di comunicare appieno attraverso le sue opere, in ciò che realizza con cura ed infinita attenzione.

Le sue stampe nascono dall'osservazione diretta della realtà. È all'aperto che ricerca l'ispirazione. Esce dal suo studio con la lastra, di zinco o di rame, e *“vaga”* per la natura. È la natura la sua *“musa”* ispiratrice ed è la natura l'unica in grado di fornirle quei particolari così reali, così veri, e così lontani dagli stereotipi, in grado di suscitare emozioni. *«Federica, ... sa bene che la natura non si inventa... La sua perfezione, la sua assoluta grandezza si rivela proprio nel manifestarsi ogni volta nuova, imprevedibile, inaspettata e, puranco per l'artista che le è figlia e amante, sempre sorprende. Federica sa che se inventasse un albero che non esiste si arrogherebbe un diritto di creazione che non è suo...¹⁷»*. La stessa Federica Galli ci dice: *«quando vedo un paesaggio che mi colpisce in maniera particolare o corrispondente a un'idea preesistente, esco, con un paio di scarpe da campagna, uno sgabello pieghevole, una lastra di zinco o di rame e con un bulino comincio a tracciare un disegno che è sempre molto sintetico, ma che si sofferma su determinati particolari che il vero suggerisce¹⁸»*.

Incide direttamente un appunto, poche linee, pochi punti, un contorno, qualche filo d'erba, tre o quattro foglie: *«pochi tratti di puntina di grammofofono sulla vergine lastra, e a casa¹⁹»*. Sarà nel suo studio, nel raccoglimento, che le *«flebili²⁰»* linee saranno tramutate in un platano, le tre foglie in una chioma di un albero, i fili d'erba in un prato.

Una ricerca così viscerale della verità all'interno di tutta la sua produzione artistica, mostra il forte desiderio di lasciare a tutti quelli che verranno dopo di lei, dei *“ricordi”* di ciò che non potranno più vedere, a causa della *“velocità”* con cui tutto si muove, si modifica. L'artista si rende conto che: *«siamo di fronte a una realtà che sta vertiginosamente cambiando, degradandosi. Quelle campagne e quelle città che io ho incominciato a incidere oltre vent'anni fa (ora cinquanta) – quando l'ecologia era soprattutto una parola rara nel vocabolario – non sono più le stesse di oggi e saranno in un vicino domani generalmente quasi scomparse. Interpreto quindi il mio lavoro come una testimonianza di questa realtà che si sta trasformando, riallacciandomi ai grandi incisori e ai paesisti del Settecento. E ho un'ambizione: quella di*

dare gli occhi a molti, il maggior numero di persone, perché, come me, vedano²¹».

Il suo desiderio è di poter mostrare alle altre persone quello che lei ha visto direttamente, una sorta di memoria visiva di un passato sempre più lontano, sempre più dimenticato e sempre più irriconoscibile.

Nelle sue acqueforti ripropone i paesaggi lombardi, le pianure cremonesi, bresciane, bergamasche, cremasche: riporta la sua realtà: la Lombardia. Ciò è talmente evidente che non è sfuggito nemmeno ai suoi commentatori: Giuseppe e Francesco Frangi. Entrambi in *Federica Galli e la pittura lombarda* svolsero uno studio dei rapporti che legano l'artista all'arte lombarda, ritrovando influenze che vanno dai miniaturisti del '400 per giungere, attraverso il Bembo, il Foppa, il Bramantino, il Romanino, Tanzio da Varallo... a Jacopo Ceruti. Nella prefazione di questo testo, stesa da Mina Gregori, riallacciandosi proprio all'exkursus eseguito dai due Frangi, identifica nel Bergognone il pittore più congeniale alla Galli e mostra come, non sono assenti (pur essendo meno evidenti) persino le influenze romantiche: *«il gusto dell'imprevisto dei grandi illustratori dell'Ottocento anche se nelle sue immagini le passioni sono scomparse e i suoi diretti interlocutori sono soltanto la campagna e deserti paesaggi urbani²²».*

Della centralità del paesaggio lombardo, si accorse anche il Vigorelli: *«le incisioni della Galli sono un'incessante elegia lombarda: anzi, poiché non c'è rimpianto nelle sue immagini, direi, con distinzione montaliana, che il suo è un fluente inno lombardo, come se in lei la memoria di tante vedute di terra lombarda, di colpo, quasi con tacita sfida, divenisse realtà, sulla realtà²³».* Ma in Lombardia, comunemente, che cosa si intende per paesaggio? Secondo Giuseppe Frangi: *«ogni porzione di terra o di orizzonte che si trovi dipinto su tela, o tavola, o muro, o qualsivoglia supporto, vien detto universalmente paesaggio²⁴».* Il Frangi prende in considerazione anche Carlo Cattaneo, il *«più grande esegeta della storia (e della specie lombarda)²⁵»*, che nella sua opera *Notizie naturali e civili sulla Lombardia*, nella sezione in cui considera la storia di questa regione, indica il paesaggio come l'unione di tre vocaboli: casa, recinto, selciato. Ed è proprio così. Il paesaggio *«non è lo sfondo, ma è il contesto. Non è il limite, ma è il confine. Non è l'oltre, ma è il qui. Non è l'incontaminato ma è il calpestato. Non è uno spazio utopico, ma è la dimora²⁶».* Ed è questo tema che la Galli ricerca e che affronta continuamente in maniere diverse, tralasciando la figura umana, che non viene mai rappresentata.

Secondo Mario De Micheli, la causa va ricercata negli anni del Liceo e dell'Accademia di Brera: *«il ricordo di quell'esercizio scolastico è per lei scoraggiante. Cauta e prudente com'è, consapevole delle difficoltà che ogni artista si trova davanti allorché vuole impadronirsi anche di una breve porzione di realtà, lascia giacere dentro sé tale problema. Un giorno forse si risolverà da solo, troverà quasi spontaneamente la via dell'espressione. Se tuttavia la Galli non tratta la figura umana, ciò non significa che l'umano non sia al centro della sua ispirazione. E' infatti umana la natura che lei rappresenta, educata dall'uomo, lavorata dall'uomo, coi segni dell'uomo in ogni particolare. Ma più ancora di ciò vorrei dire che è "umano" il modo con cui Federica Galli si pone davanti alle cose e alla natura, il modo gentile e sottile con cui fa il suo lavoro, un modo scevro da ogni violenza formale perché la violenza è aliena dal suo spirito²⁷».*

Anche Daniel Berger si chiede il perché dell'assenza della figura umana: *«in nessuna delle sue acqueforti vediamo una forma umana. Perché? Le ho chiesto una volta; e lei mi ha risposto che in realtà non sapeva disegnare la forma dell'uomo. Ho capito subito che non diceva la verità. I suoi alberi e i suoi paesaggi sono altrettanto difficili, se non di più, della rappresentazione di qualsiasi forma umana²⁸».*

Ma umano è il modo della Galli di porsi davanti alla natura: *«la cascina umanizza il suo paesaggio eterno, nel senso che getta la luce su quell'uomo che non appare mai direttamente e in prima persona, ma è pur sempre rintracciabile nelle serie delle sue rappresentazioni. Dietro il disegno della cascina, c'è l'uomo, c'è ancora la famiglia, c'è il punto di partenza del lavoro che ha la sua risposta nel disegno dei campi ordinati. [...]. È la cascina che anima tutto il resto; e se teniamo ben chiari e presenti questi due lati, riusciamo a comprendere meglio il senso e il ritmo delle sue visioni²⁹».*

Osservando dal vero le sue acqueforti, da vicino sono visibili i particolari: le singole foglie, gli steli d'erba, i ramoscelli, le tegole delle case, le finestre. Da vicino abbiamo chiaro il suo modo di lavorare: *«per essenze, così come sono essenziali le linee dei suoi paesaggi, quegli alberi colti nella loro prima luce, quella terra che ci ha fatto e di cui non riusciremo mai a cancellare le tracce dentro di noi. Come ha fatto? Non c'è dubbio che c'è stata subito in partenza una sorta di protezione, nel senso che la Galli canta il suo mondo, non ha mai smesso di cantare il suo "paese", ha nutrito i suoi occhi di quella terra e come l'eroe manzoniano non ha neppure bisogno di chiedere i nomi perché sa*

*dove sta, dove vive, sa specialmente che cosa si porta dietro*³⁰». Il segno si presenta: «*preciso e unitario, ma non monotono nè passivo*³¹», in grado di delineare fedelmente le forme reali.

Da lontano il particolare si fonde, ed è lì che abbiamo una visione globale, che i suoi alberi paiono animarsi mossi dal vento, che i ruscelli prendono a scorrere, e sembrano uscire da quella “staticità” e “precisione” che cogliamo osservando da vicino le sue incisioni.

Il suo scandire grigi e bianchi, ha donato all’incisione echi nuovi, una gamma coloristica inattesa e solenne. Del grande spettacolo della natura non le sfugge mai nulla. Ogni suo quadro è da meditare e da scoprire. L’occhio scorre in mezzo a quella campagna, segue il fluire dell’acqua nei ruscelli, insegue le foglie mosse dal vento, spinto dalla curiosità di ricercare, di scoprire cosa c’è oltre lo spazio rappresentato.

Nelle acqueforti della Galli: «*ogni oggetto, poniamo un albero, è rappresentato proprio così come noi lo vediamo; tuttavia, ad un certo punto, quell’albero pare dilatarsi, andar oltre, [...]; quasi che quest’albero volesse occuparci tutta e intera la vista, tutto e intero il cuore, tutta e intera l’esistenza e, nello stesso tempo, riflettere qualcosa del reticolo infinitesimale in cui corre, dentro di noi, il nostro sangue*³²».

Il suo vocabolario: «*è composto da un miliardo di foglie e da altrettanti rami, ramoscelli, gemme bacche, ombrette, stilli, pulviscoli, intrecci, filamenti, aghi di variabilissima luce. Una immensa tastiera di sensazioni agreste rivelate con la pazienza e tenera caparbità di un telegramma-fiume in cui nessuna frase è distorta o approssimativa, e le virgole cascano giuste come le pausette di una suonata appena modulata. Tutto è scritto a fior d’aria, ma tutto è indelebile e resistente*³³». «*Il vocabolario della Galli non è fatto di parole, ma di linee incise. La Galli è una virtuosa della linea, la unisce in una rete, creando così l’affermazione visiva delle immagini che lei desidera comunicare. Le linee sono spinte a forza in una miriade di combinazioni, diventando fini a se stesse*³⁴».

La Galli vede il prato: «*...composto di tanti fili d’erba, e il dipingerlo come un tutt’uno, come una cosa unica, può senza dubbio portare a dei risultati stupendi, come gli impressionisti insegnano, ma non portano alla verità. Insomma se fossi capace di disegnare o dipingere un bosco come vorrei, disegnerei e dipingerei i rametti e le foglie una ad una*³⁵».

Si discosta nettamente dagli impressionisti e dagli espressionisti. La realtà per la Galli non è costituita da macchie, non si genera da tocchi di pennellate,

dall'occhio in grado di amalgamare i colori per farci vedere la rappresentazione; per lei la realtà è il particolare, il singolo ramoscello, le singole foglioline, la singola tegola e così via. Più la sua opera è precisa, più è reale. Più è in grado di cogliere il particolare più è vera.

Certo, l'immagine ottenuta utilizzando la tecnica dell'acquaforte è di fatto un'immagine piatta, a differenza dell'immagine ottenuta nei dipinti, dove la terza dimensione è "esaltata" dall'accostamento dei colori, dalla sovrapposizione di velature, dai contrasti tra luce ed ombra. Nelle stampe invece la pressione del torchio genera l'effetto contrario: schiaccia la profondità. Ma è in questo caso che cogliamo l'abilità dell'artista: *«solo l'artista grandissimo saprà dunque ricreare la terza dimensione, lo spazio, lo spessore che è vita, accostando il nero al nero»³⁶*. Ed è questo il caso della Galli, anche se la creazione di questa dimensione diventa un processo lungo, fatto da continue operazioni: *«ripulire la lastra, velare con la vernice quelle parti dove l'armonia si sente raggiunta e proteggerle dall'acido, intervenire invece con l'appuntito ferro dove si vuole; immergere fors'anche più e più volte, la lastra nell'acido, nel continuo patema che esso morda dove è deputato e non rovini, come spesso vuol fare, la lastra con inconsulti percorsi; e poi, cominciare daccapo l'intero processo della stampa»³⁷*.

Il risultato finale, l'opera conclusa, non è altro che un lungo processo che vede il susseguirsi di continue prove, che diventeranno tasselli fondamentali per illustrarci i passaggi dall'inizio del lavoro all'opera finale. E David Landau, concorda con Giovanni Testori, nel fregiarsi nell'aver convinto Federica Galli a tenere da conto gli *stati* delle sue stampe, i passi del suo cammino, della sua catarsi, verso la creazione finale. Sono documenti fondamentali, che ci permettono di capire meglio la conclusiva bellezza proprio attraverso le varie tappe. Sono i gradini che portano dal particolare all'universale. Queste "prove di stato", non finite, incomplete, le conserva in un cassetto e ogni tanto, riprende in mano la lastra dopo un mese, un anno, o molto di più, ed aggiunge delle linee, dei punti, dei tratteggi, dei graffi che sente necessari. È una tecnica «preziosissima», come dice Dino Buzzati: *«la sua preziosissima e pazientissima tecnica, a base di microscopici trattini, punti, segni, tondini, foglioline, in cui il nostro occhio si smarrisce. (Non per niente la Galli ha undici decimi di capacità visiva)»³⁸*.

La sua arte è fedele alla realtà, riesce a fondere: *«quella miriade infaticabile di segni in un sentimento solo, di nostalgia, o tenerezza, o mestizia, o serena*

*solitudine*³⁹». Ed è proprio questa fedeltà alla realtà che diviene un pilastro portante in tutta la sua produzione. Giovanni Testori si domanda: «*qual è il punto in cui dalla fedeltà, dalla cara, tenera ossessione dell'esattezza a ciò che l'occhio vede e scruta dinnanzi a sé e da ciò che, nello stesso tempo il cuore ama e per cui s'appassiona e sembra perfin tremare, si stacca, come per gemmazione, per miracolo briofitico, ovvero per una dolce vendetta dell'irrazionale su quella medesima esattezza, la libertà della fantasia*⁴⁰?».

A questa domanda solo l'artista è in grado di risponderci, anche se penso che non ci sia un «punto⁴¹» preciso di separazione tra i due momenti («ossessione dell'esattezza» e «la libertà della fantasia»), in quanto percepisco che entrambi sono legati fin dall'inizio, nell'istante in cui la Galli guarda la realtà già lì entrano in gioco i suoi sentimenti, la sua fantasia, le sue emozioni, le sue esperienze, che avvolgono, velano la realtà senza modificarla, perché rimane la realtà il frutto della sua ricerca, il suo fine ultimo, avvolto però dalla sua “persona”, dal suo “essere”. È una realtà vista con i suoi occhi e con il suo sentire. Il suo mondo è contemporaneamente personale e universale. La fantasia deve bilanciare la realtà. Le sue acqueforti sono un'equazione ben equilibrata tra fedeltà e immaginazione, soggettività e oggettività, sintesi e descrizione. Nelle sue opere mostra la sua capacità d'ascoltare le voci, il brusio, il fruscio ed i messaggi che la natura le comunica.

Giuseppe Curonici, riguardo la fedeltà di Federica, identifica tre diversi momenti di progettazione dell'opera: «*gli oggetti naturali, alberi, colline, acqua, sono accettati con affetto e attenzione. Una volta eseguito questo lavoro immediato di assimilazione emotiva e intuitiva... Federica Galli apre subito un secondo lavoro, eguale e contrario al primo, cioè la liquidazione dell'oggetto naturale e la produzione, al suo posto, di un'immagine profondamente astratta, 'spiritualizzata'. L'esperienza esterna, il mondo là fuori, è risolta in un'esperienza interna, l'emozione, il sommuovimento psichico; e poi, terza fase, il tutto è riveduto da cima a fondo e trasformato in immagine visiva autonoma con tenacia e finezza totalitaria*⁴²».

«*Federica Galli ci presenta un'ampia panoplia di visioni realistiche precise dove la sua lettura di un luogo o di un'immagine ben specifica è il fattore condizionante dell'immagine che ne risulta. Lo stile della Galli è condizionato dalla sua tecnica. Mentre gli scrittori annotano con le parole le impressioni dei loro viaggi, la Galli lo fa con le immagini. Sia le parole sia le immagini sono dei simboli. La parola è l'associazione di un concetto con se stesso.*

L'immagine visiva, invece, descrive in modo immediato e si definisce semplicemente con il venir vista⁴³».

«*Federica Galli dà l'impressione di far vivere per sempre le cose che hanno un destino perituro⁴⁴».* Le sue opere sono un insieme di simboli. Solo decifrandoli si scopre l'essenza delle cose. La Galli ci canta di un mondo, il suo mondo, visto e rielaborato da chi ricerca unicamente la verità.

Donazione: 1994

Questa concessione è ottenuta in occasione della *Mostra della 14 acqueforti donate dall'artista al Museo*, com'è riportato nella rivista del Museo stesso: *Insula Fulcheria* del 1994, nella sezione: *Attività del Museo*:

23 Giugno – 13 Luglio 1994:

LE ACQUEFORTI DI FEDERICA GALLI AL MUSEO DI CREMA

Mostra delle 14 acqueforti donate dall'artista al Museo⁴⁵.

Le acqueforti donate sono:

– *Il Grande Albero*, 1958, acquaforte, cm. 29,5x27,8 (inv. 0666g, numero 1), firmata e datata. Esemplare numerato 5/24.

Al centro dell'acquaforte spicca il platano, nei pressi dei giardini pubblici di Crema. In secondo piano, incise quasi solo per completare l'opera, appaiono le case, solo abbozzate, quasi per non “distrarre” l'osservatore dall'attenzione che deve rivolgere unicamente alla natura.

– *Albero della Strega*, 1958, acquaforte, cm. 19x20 (inv. 0670G, numero 5), firmata e datata. Esemplare numerato 39/50.

L'incisione ruota attorno a questo grande albero, spoglio, come si poteva già intuire dal titolo dell'opera. Centrale è il gioco che si crea per mezzo dei rami, che allungandosi verso l'esterno, si intrecciano, si annodano, si aggrovigliano e si sovrappongono gli uni agli altri. La vegetazione brulla appare quasi “ripulita” dalle numerose foglie, che solitamente incorniciano i tronchi. Qui invece fanno da padrone solo rami ed arbusti, creando un senso generale di desolazione.

– *Grande albero vicino a Crema*, 1972, acquaforte cm. 46x35 (inv. 0667G, numero 2), firmata e datata. Esemplare numerato 17/50.

Albero nel quartiere di Ombriano. Il tronco robusto, dal quale si generano tre grossi rami, si fa ancora una volta il cuore della composizione. Alla tona-

lità marcata di questi tre rami, si contrappone la linea sottile e leggera dei ramoscelli che creano la chioma dell'albero. Una chioma che non nasconde il tronco centrale.

– *Cascina Santo Stefano a Crema*, 1983, acquaforte cm. 46x34,5 (inv. 0668G, numero 3), firmata e datata. Esemplare numerato: 24/90.

La cascina, pur dando il titolo all'opera, è incisa sul fondo di un bellissimo paesaggio di campagna, come se non volesse rovinarne la quiete. Insieme alla vegetazione, anche l'acqua domina la scena. Sulla sinistra un fosso è incorniciato da cespugli, arbusti e da piante che si riflettono nelle sue acque, e a destra, un altro specchio d'acqua, permette alle abitazioni raffigurate di riverberarsi.

– *Cascina Salicina parco Forlanini*, 1983, acquaforte cm. 49x24,2 (inv. 0671G, numero 6), firmata e datata. Prova d'autore.

I rami secchi che si intrecciano, si allungano, quasi a tendersi gli uni verso gli altri, sembrano voler "potreggere", quasi nascondere la cascina dall'occhio indiscreto dei curiosi, come se non volessero che si violasse uno spazio privato. Una parte della cascina si presenta ormai diroccata: compaiono i pilastri portanti, le travi, i tetti senza tegole, mentre un'altra parte è ancora abitata. Il terreno arato in file parallele ci fa intuire la presenza dell'uomo.

– *Mulino San Rocco*, 1985, acquaforte cm. 34,2x34,5 (inv. 0669G, numero 4), firmata e datata. Prova d'autore.

L'acquaforte raffigura un mulino nei pressi dell'ex stabilimento Olivetti di Crema.

– *Cascina Guzzafame*, 1985, acquaforte cm. 39x39 (inv. 0673G, numero 8), firmata e datata. Esemplare numerato: 20/90.

La cascina è incisa proprio al centro della composizione, circondata dagli alberi disposta tra due non colori: il nero della notte ed il bianco della neve.

– *Nel Bosco*, 1985, acquaforte cm. 22,7x48 (inv. 0672G, numero 7), firmata e datata. Esemplare numerato: 27/90.

Quest'acquaforte ritrae un meraviglioso paesaggio notturno. Essenziale è la luna che si staglia nel cielo e che illuminando, permette all'osservatore di addentrarsi in luoghi che il buio della notte impedirebbe.

– *La Giudecca: Corte Grande*, 1986, acquaforte cm. 64x34 (inv. 0678G, numero 13) firmata e datata. Esemplare numerato: 30/60.

Immagine notturna della piazza nel quartiere della Giudecca a Venezia. Una prospettiva in cui la Galli ci mostra ancora una volta la sua attenzione al particolare: i fiori posti sui davanzali delle finestre, le tapparelle leggermente



Federica Galli, *Villa reale*, 1989 (numero 10).

abbassate, i comignoli dei camini.

– *Rio Dei Mendicanti*, 1984-86, acquaforte cm. 80x53 (inv. 0679G, numero 14) firmata e datata. Esemplare numerato: 29/60.

Attorno al Rio attraversato da due ponti che si specchiano nell'acqua è rappresentato uno scorcio di Venezia, con le sue architetture. Il 7 Febbraio 2002, l'opera venne temporaneamente trasferita a Palazzo Benzoni (Crema), per l'inaugurazione della nuova sede della Biblioteca.

– *Pioppi Bianchi*, 1988, acquaforte cm. 39x80 (inv. 0674G, numero 9) firmata e datata. Esemplare numerato: 17/90.



Federica Galli: *La giudecca: Corte Grande*, 1986 (numero 13).

In questo giardino la presenza dell'uomo è inequivocabile: basta osservare la siepe potata, il prato tagliato, il sentiero pulito. Queste linee "orizzontali" delle siepi, del prato, del sentiero, creano una contrapposizione con le linee "verticali" date dall'allungamento dei rami dei pioppi che spingono verso l'alto. Queste spinte opposte, danno un senso di equilibrio a tutta la composizione.

– *Villa Reale*, 1989, acquaforte cm. 49x50 (inv. 0675G, numero 10) firmata e datata. Esemplare numerato 25/90.

Incisione raffigurante la Villa Reale di Monza, fatta erigere dall'arciduca Ferdinando d'Austria tra il 1777 ed il 1780. Immersa nello splendido giardino, avvolta da alberi bellissimi e monumentali che ci permettono di vedere solo alcune parti dell'intero complesso.

– *Vigna del pero*, 1990, acquaforte cm. 80x34 (inv. 0676G, numero 11) firmata e datata. Esemplare numerato 29/90.

Dominante è l'agglomerato di case, cascine, abitazioni, in cui compare anche un luogo di culto: una chiesa con il suo campanile. Dinnanzi a questi edifici un terreno ricoperto da ciuffi d'erba. Sulla sinistra una pila di legna da ardere. Fanno da sfondo al gruppo di abitazioni, una serie di alberi dal contorno marcato e ondulatorio.

– *Lanca del Ticino*, 1991, acquaforte cm. 47x64 (inv. 0677G, numero 12) firmata e datata. Esemplare numerato 23/90.

La composizione si sviluppa attorno al fiume. I cespugli si riversano sullo specchio d'acqua, come se volessero specchiarsi al suo interno, creando dei giochi di immagini riflesse che catturano l'osservatore. Le piante, le foglie, gli arbusti mostrano tutta la loro unicità.

Queste opere vennero realizzate tra il 1958 ed il 1991. La sua prima opera non scolastica, *Il paese dell'Alberta*, venne realizzata il 2 Giugno 1954. Da allora ad oggi, «l'inciditrice⁴⁶» ha toccato vari "generi". Si distinguono cinque cicli completi: Milano, Bosco Pisani Dossi, Venezia, Cascine e Alberi Monumentali.

Il tema riguardante la città di Milano anziché concentrarsi in un periodo relativamente ristretto (come per Venezia), si distribuisce anche con sensibili intervalli: dal 1955, anno in cui realizza la sua prima acquaforte su Milano: *L'edicola di Via Bronzetti*, ad oggi. (Nello stesso anno avvia anche una serie di ventinove piccole acqueforti raffiguranti città e campagne). Il tema viene poi ripreso nel 1959: anno in cui realizza le diverse versioni di *Casa in Piazza Vetra*, *La betoniera in piazza Castello*, *Via Petrarca*, *Casa in Via San Vittore*. Nel 1960-61 si aggiungono *Le vedute di Corso Europa*, di *Via Mulino delle Armi*, delle *Chiese di San Carlo e delle Grazie*. Qualche anno più tardi (1966-67) realizza le cinque incisioni che rievocano località e ville signorili del territorio e che vengono raccolte nella *cartella "Naviglio Grande"* (Dal 1967 al 2002 realizza ben 34 cartelle). Nel 1971, in una seconda *cartella "Addio Milano Bella"*, riunisce altre cinque acqueforti ispirate alla vecchia e nuova Milano: *Via Argelati*, *Corso Garibaldi*, *Casa all'Isola*, *Centro Direzionale*, *Il gioco delle bocce*, accompagnata dai testi di amici scrittori: Raffaele Carrieri, Pietro Gadda Conti, Giuliano Gramigna e Alberico Sala. In questa cartella vi è anche inserito l'ultimo racconto (*I Ricordi*) che ha scritto Dino Buzzati e che accompagna l'acquaforte *Casa all'Isola*. Nel 1979 il Comune di Milano le ha conferito l'Ambrogino d'Oro. Anche da Cremona ha ricevuto importanti riconoscimenti, nel 1988 viene insignita di una medaglia d'oro per gli "*alti meriti conseguiti nel campo artistico*" dall'Amministrazione Provinciale di Cremona ed il Comune della stessa città, che le aveva precedentemente assegnato il "*Soldo d'oro*". Per il prevalere di altri temi, come quello delle campagne sotto la neve, le vedute milanesi si diradano nel periodo successivo fino al 1983, anno dedicato a Venezia. Vanno ricordate almeno quattro acqueforti dello stesso anno: *Dal terrapieno*, *L'Isola*, *La cascina Salicina parco*

Forlanini e L'abbazia di Mirasole. Il tema lo riprende nel 1988-89. In due anni realizza 12 acqueforti, fra le quali *San Siro Mundial 90*, *Milano Nord Bovisa*, *Parco Lambro*, *Villa Reale*, *Piazzale Loreto*. Nel 1990 il Comune di Milano le dedica una Mostra Antologica al Castello Sforzesco dove vengono esposte 182 acqueforti, scelte da un comitato scientifico composto da Gian Alberto Dall'Acqua, Harry Salamon e Giovanni Testori. La mostra è divisa in tre sezioni: Milano, Trentanove Vedute di Venezia, e Cascine alberi, acque e nevi... Nel 1991 esegue l'acquaforte *Il giardino del Museo Poldi Pezzoli*, a totale beneficio del Museo stesso e nello stesso anno il Comune di Milano la dichiara "Cittadina Benemerita". Nell'ottobre del 1995 decide di donare alla Collezione d'Arte del Comune di Milano tutte le acqueforti da lei fin allora eseguite, oltre 550, impegnandosi anche a fare avere le opere che via via realizzerà, cosicché rimanga alla città dove vive e lavora l'intero "corpus" della sua opera. Milano sarà l'unica città ad avere l'intero ciclo di opere di un suo artista. Anche nel ciclo Alberi Monumentali, nell'acquaforte del 1997, *Il Fico delle Cinque Vie di Milano*⁴⁷, pur primeggiando un bellissimo fico, circondato da vecchi muri, lo sfondo è dato, ancora una volta, dalla città di Milano. La donazione al Museo di Crema contiene due acqueforti legate a questo ciclo: la *Cascina Salicina parco Forlanini e Villa Reale*.

Un secondo ciclo di acqueforti, lo incomincia intorno al 1977-78. Il tema è il Bosco Pisani Dossi ad Albairate. Esegue 33 incisioni nel giro di cinque anni, fra le tante: *Bosco Pisani Dossi il terzo giorno* (1977), *Bosco Pisani Dossi: il posto delle anitre* (1977), *Bosco Pisani Dossi: roggia soncina* (1978).

Dopo quasi trent'anni passati ad osservare la natura e quelle poche case di uomini che vi stanno deposte dentro come fossero anch'esse natura, intorno al 1983-84 l'occhio della Galli se ne distacca per posarsi sulla città: la città di Venezia. Anche se non tratta la città come «"veduta", le manca per esserlo, la distanza, l'astrattezza, la disposizione scenografica, la fissazione atemporale; è curioso notare che, mentre le "vedute" settecentesche posseggono queste caratteristiche sebbene siano abitate, percorse, animate, da persone di ogni tipo... le non vedute della Galli, dalle quali è rigorosamente esclusa, come in tutti paesaggi precedenti ogni persona... posseggono fortissimo il senso della vita, del vissuto e del tempo; questa Venezia senza abitanti è una città abitata, profondamente umana, densa, palpitante⁴⁸». Federica Galli ha osservato Venezia, la città come se fosse natura: con la stessa intensità di sguardo, la stessa attenzione ad un piccolo particolare, lo stesso dare ad ogni

cosa uguale valore. Una Venezia vista con animo lombardo. Infatti nel testo dei due Frangi, la Galli viene anche accostata a Bernardo Bellotto proprio durante la sua produzione lombarda: quando dipinge la *Veduta della Gazzada, il paese visto da Sud*⁴⁹. Il ciclo venne esposto alla Fondazione Cini all'Isola di S. Giorgio, dove non ha mai esposto nessun artista contemporaneo. Di questo ciclo, la donazione comprende: *La Giudecca Corte Grande e Rio dei Mendicanti*.

Intorno agli anni 1990-92: riprende il tema delle Cascine. Abitazioni che si stanno completamente perdendo, di cui i bambini di oggi faticano a conoscere il significato e tanto meno all'associarlo ad un'immagine. La cascina che un tempo erano il luogo di aggregazione tra le famiglie, di lavoro, di ritrovo e di protezione, sta "morendo" a poco a poco nell'indifferenza dell'uomo moderno che non si preoccupa di salvaguardare un bene così prezioso e così legato alle origini contadine. Forse guardando le tre cascine donate al Museo (*Cascina S. Stefano, Cascina Salicina, Cascina Guzzafame*), i visitatori soprattutto i più giovani, chiederanno spiegazioni su cosa sono, e questo sarà il modo di non perdere mai la memoria delle cose... soprattutto se legate alle nostre origini.

Nel 1994: comincia a realizzare il ciclo sugli Alberi Monumentali, inserendo anche le opere eseguite in passato. Un'impresa decisamente ardua: ritrarre dal vero, in serie, piante notevoli per l'età e per la storia che testimoniano. Nella mostra milanese del 1966 Federica aveva già presentato 40 alberi monumentali; successivamente ne realizza altri 21, concludendo il ciclo nel 1998 con 61 incisioni. Sono alberi maestosi, dai tronchi robusti e nodosi, dalle chiome folte e dai rami intricati.

Di tutti questi cicli, ciò che comunque è palese e ricorre oltre alle cascine, le nevi, i cieli, gli specchi d'acqua, gli steli d'erba, sono gli alberi, svariati alberi, infiniti alberi. Dalla lontana giovinezza ad oggi, il cammino della Galli, è segnato dalle piante. Forse proprio perché rappresentano «*il richiamo della sua terra. Sono il simbolo di un'infanzia felice, degli affetti, dei sogni, dei giochi ormai lontani*⁵⁰». L'autrice non guarda l'albero con «*l'occhio del botanico, ma con l'occhio dell'artista*⁵¹». Riproduce la poesia, insieme alla verità della realtà, di questi alberi. Gli alberi per la Galli hanno un'anima. Come scrive Silvia Giacomoni nella prefazione al catalogo Alberi Monumentali, riprendendo il detto di un rabbino: «*quando si taglia un albero da frutto, il suo grido va da un capo all'altro del mondo, ma esso non viene sentito*». E



Federica Galli: *Cascina Santo Stefano*, 1983 (numero 3).

ancora: «se un uomo uccide un albero prima del suo tempo, è come se avesse ucciso un'anima». L'albero ha attraversato i secoli mantenendo una posizione di centralità: nella poesia: con Petrarca, con i suoi lauri, con il Pascoli con la quercia caduta; in letteratura: con Proust ed i biancospini, con Calvino, nel Barone rampante, grande metafora del salire sugli alberi per conoscere meglio la terra. E nell'arte. Credo che non ci sia mai stato nessun pittore che almeno una volta non li abbia dipinti: da Giotto, a Giorgione, a Klimt, a Monet, alla Galli.



Federica Galli, *Cascina Guzzafame*, 1985 (numero 8).

Donazione: 2005

Il Museo Civico di Crema e del Cremasco, si sta “muovendo” per poter assolvere tutta la parte burocratica che precede l’entrata in loco delle opere d’arte. Di fatto il Museo è già in possesso dell’elenco delle 16 acqueforti che Federica Galli ha deciso di donare.

Nell’elenco compaiono:

- *Cascina Bellaria*, 1985, acquaforte, mm. 643x344. Esemplare numerato 17/90.
- *Il ghiacciaio della Brenva*, 1989, acquaforte, mm. 587x593. Esemplare numerato 22/90.
- *I tigli di Magrè*, 1995, acquaforte, mm. 396x392. Esemplare numerato 82/90.
- *Il tiglio nostrano di Sant’Orso*, 1996, acquaforte, mm. 496x296. Esemplare numerato 12/90.
- *L’olma di Campagnola*, 1997, acquaforte, mm. 497x491. Esemplare numerato 6/90.
- *L’arancaria di Nervi (albero delle scimmie)*, 1997, acquaforte, mm. 648x345. Esemplare numerato 5/90.
- *Bosco di sugheri in Gallura*, 1997, acquaforte, mm. 345x797. Esemplare numerato 3/90.
- *La quercia di Val Garibalda*, 1997, acquaforte, mm. 297x296. Esemplare numerato 16/90.
- *Il ficus di Palermo*, 1998, acquaforte, mm. 394x795. Esemplare numerato 43/90.
- *Il pino domestico nel bosco dei Fieschi*, 1998, acquaforte, mm. 397x394. Esemplare numerato 16/90.
- *Viale degli alberi bottiglia*, 1998, acquaforte, mm. 406x411. Esemplare numerato 16/90.
- *Il boschetto dei falsi canfori*, 1998, acquaforte, mm. 397x394. Esemplare numerato 22/90.
- *Il castagno dei cento cavalli*, 1998, acquaforte, mm. 490x796. Esemplare numerato 69/90.
- *Il platano del Selecc*, 1999, acquaforte, mm. 646x345. Esemplare numerato 38/90.

- *Sabato pomeriggio*, 2000, acquaforte, mm. 148x136. Esemplare numerato 3/90.
- *Barca sul fiume Li*, 2000, acquaforte, mm. 148x148. Esemplare numerato 81/90.

Questa nuova concessione, che copre l'arco di tempo che va dal 1985 al 2000, integra la donazione precedente, mostrandoci in maniera più completa il percorso artistico intrapreso dell'incisore.

INTERVISTA ALL'ARTISTA

Milano 30 giugno 2005

E.M: – *Se le chiedessi di raccontarmi la sua vita?*

F.G: – Le faccio vedere la mia ultima biografia molto aggiornata, nel testo di Silvia Giacomoni, *Federica Galli, Alberi Monumentali*, in cui è riportata in maniera analitica l'anno con i diversi avvenimenti: 1932, nasce a Soresina; 1946, i genitori decidono di farle frequentare Brera... e così via. Non mi piacciono le biografie troppo prolisse, preferisco questo genere molto schematico.

E.M: – *Cos'ha provato quando ha venduto la sua prima opera?*

F.G: – Era il 1958, partecipavo ad una collettiva nella Villa Reale di Monza. Luciano Prada, dopo essere entrato in questa mostra e dopo aver visto le opere di 200 artisti, scelse me, una mia acquaforte, *Conchiglie Fossili*. Era la prima volta che vendevo un'opera ad un vero collezionista e non a parenti, amici, conoscenti... Incontrandomi, si stupì molto. Pensava che Federica Galli fosse una vecchia signora, e invece si trovò davanti una ventiseienne. Scrisse anni dopo un testo per me intitolato: *Federica di Dio*.

E.M: – *Come mai Raffaele Carrieri l'ha descritta come una persona dalla «parola difficile... dalle comunicazioni telefoniche più che rare»? Ed Egidio Fiorin nella sua intervista come «una specie di giustiziere del sistema dell'arte»?*

F.G: – Vede, Carrieri lo conobbi dopo essermi sposata in quanto era un amico di mio marito. Grazie a mio marito conobbi persone di notevole rilevanza: Bo, Buzzati, Valsecchi, Quasimodo, Testori, Spadolini, e lo stesso Carrieri. Venni quindi a contatto con un mondo completamente diverso dal mio: i primi tempi ero timida, prudente, cauta, preferivo stare zitta piuttosto che chiacchierare troppo, e per questo motivo Carrieri mi ha preso per una persona molto più silenziosa di quanto non lo sia realmente. Cosa che si è notata subito quando ho iniziato a sentirmi un po' più a mio agio. Il disagio era anche legato al lavoro che facevo, era visto come una cosa stranissi-

ma. All'intervista di Egidio Fiorin, invece è stato dato un taglio un po' troppo polemico... in realtà non sono assolutamente un giustiziere dell'arte... è che i giornalisti ogni tanto interpretano in malo modo i nostri pensieri o si soffermano troppo su alcune parole... altrimenti non sarebbero giornalisti.

E.M: – *La sua produzione artistica è segnata da dei “generi” ben precisi: gli alberi, le cascine, le vedute di Venezia... È partita fin dall'inizio della sua carriera con questa idea o le è venuta dopo?*

F.G: – Fino agli anni '80, circa, sceglievo i soggetti in base a quello che mi facevano provare, sentire, in base a quello che mi piaceva molto, e non in base ai generi. Iniziai ad incidere diversi alberi: faggio, frassino, quercia, fico. Dopo aver fatto tanti alberi decisi di dedicarmi alle cascine e cominciai a chiamarle con il loro nome: Cascina Viscontà, Cascina Boffalora, Cascina Grassina, Cascina Casale, Cascina Santo Stefano e così via. Tra il 1978 e il 1982 iniziai a lavorare nel bosco Pisani Dossi, ad Albairate, una proprietà ricca di risorgive, un tema non monotono, tutt'altro! Nel frattempo Landau continuava a dirmi: *«lei deve smetterla di dedicarsi solo alle cascine e agli alberi; deve realizzare dei soggetti che interessino il mondo intero!»*. Inizialmente qualcuno mi propose il Teatro alla Scala, suggerimento che scartai subito. E lo stesso feci quando Testori mi suggerì Venezia. Ma mio marito e Testori andavano in giro a dire che stavo già lavorando su questo tema. Visto che avevo già in programma di andare a Villa Passariano a vedere la mostra del Pordenone, decisi di accontentarli andando a rivedere Venezia. Salii sul campanile di San Marco: ed ecco dinnanzi ai miei occhi uno scenario incredibile di una bellezza sconvolgente e di una difficoltà evidente. Guardando da quel campanile, capii perché gli artisti contemporanei non ritraggono più Venezia... perché è troppo difficile. Ma accettai la sfida. Dopo tanti fogliami un po' di muri ci stavano anche bene. Ho lavorato dal 1983, per cinque anni su Venezia, e da allora Testori mi disse: *«ora puoi lavorare solo per cicli»*. E così è stato. Nel 1988 mi chiesero di incidere Milano per la mostra al Castello Sforzesco. Era una mostra in cui venivano esposte le acquaforti su Milano. È un tema che scandisce un po' tutta la mia vita. Milano l'avrò riprodotta circa 50 volte. Ho eseguito anche un'acquaforte per il Poldi Pezzoli e una per gli amici dell'Abazia di Mirasole. Alla città di Milano ho anche donato tutte le acquaforti da me realizzate impegnandomi a fare avere anche le opere che via via realizzerò.

E.M: – *Dopo Milano?*

F.G: – Dopo una breve parentesi che mi vide dedicarmi ancora al tema delle cascate, inizia nel 1994 a dedicarmi al ciclo delle piante monumentali. Silvia Giacomoni, mi aveva portato un libro: “*Gli alberi monumentali italiani*”, edizione Abete, in cui erano rappresentati diversi alberi in tutta Italia. A Giugno, con mio marito iniziammo ad andare a vederli, dal Piemonte fino alla Sicilia e così nacque questo ciclo. L'Italia posso dire di conoscerla strada per strada.

E.M: – *Di questo ciclo, quale albero l'ha più colpita?*

F.G: – Il *Platano del Castello di Cavernago*, nel bergamasco. Era il più bel albero della Lombardia abbattuto nel 1976 per l'imposizione dell'Amministrazione e dell'Ansa in quanto era ritenuto un pericolo per il traffico automobilistico. Inutilmente i proprietari del castello, il principe Gonzaga e consorte, riuscirono ad impedire l'abbattimento. Furono loro, i miei amici, ad avvisarmi di quello che stava succedendo ed incisero l'albero poco prima che fosse abbattuto. Quel platano aveva 180 anni. Era stato piantato nel 1796 da Giovanni Colleoni, deputato ai comizi di Lione, dove nacque la repubblica Cisalpina.

Invece il più antico albero che ho inciso è un Larice in Val d'Ultimo, di ben 2300 anni.

E.M: – *E ultimamente a cosa sta lavorando?*

F.G: – Negli ultimi cinque anni il tema è quello delle acque, dei ruscelli, dei rigagnoli, dei torrenti, dei fiumi senza cascate, solo specchi d'acqua. Anche se ieri ho disegnato un paesaggio di case.

E.M: – *La sua “musa ispiratrice” è unicamente la realtà, la natura, o ci sono anche delle fiabe, dei romanzi che hanno influito su questa produzione?*

F.G: – Assolutamente no, io rappresento solo quello che vedo, non ho una fantasia così sviluppata, così ardita da riuscire ad inventare la natura. Io mi occupo unicamente di quello che vedo.

E.M: – *Perché nella sua carriera ha utilizzato solo l'acquaforte e non altre tecniche: colori ad olio, carboncino, tempere, acquarelli?*

F.G: – Devo dirle che è stato un passo obbligato. Mi ricordo le parole dei miei genitori: «*se vuoi fare questo lavoro datti da fare*». Per alcuni anni dopo



Federica Galli: *Rio dei Mendicanti*, 1984/86 (numero 14).

la fine degli studi a Brera, facevo di tutto: acquarelli, colori ad olio, ma erano tecniche “scomode per me”. Dovevo mantenermi, dovevo lavorare (quello che oggi si chiamerebbe part - time), e non avevo la possibilità di iniziare un quadro ad olio o a tempera e portarlo a termine subito. L’acquaforte si rivelava estremamente comoda, potevo lavorarci nei ritagli di tempo, senza dover per forza concludere l’opera in poco tempo. Ed era anche molto economica. Soprattutto quando ho iniziato ad inviare le mie opere in giro per l’Italia, per i vari premi, premietini, piccole mostre. Era sufficiente prendere il foglio inciso, posizionarlo tra due cartoni, andare in posta e spedirlo, mi ricordo che con 700 Lire l’opera arrivava a destinazione! Mentre i costi per inviare un dipinto (e per realizzarlo: tele, cornici, colori ad olio...) erano decisamente superiori: doveva essere imballato, fatto viaggiare in treno, costi che non potevo sostenere. Mentre l’incisione era più economica. Andando avanti così, facendo esperienza in questo campo, e visto che il lavoro cresce su se stesso, se nelle acqueforti avevo fatto dei progressi, con le altre tecniche ero solo all’inizio.

E.M: – Nella sua produzione ha dimostrato una “fedeltà” assoluta non soltanto alla tecnica, ma anche al metodo. La realizzazione tecnica della sua opera di oggi è uguale alla realizzazione tecnica della sua prima acquaforte?

F.G: – Sì, e non solo, uso la stessa tecnica di 500 anni fa.

E.M: – Come mai non ha voluto sperimentare nuovi metodi pur rimanendo nell’ambito delle acqueforti?

F.G: – Non ho mai avuto nessuna voglia di sperimentare, l’artista non è uno sperimentatore, è qualcuno che ha qualcosa da dire. Io parlo con il mio linguaggio, io che ho qualcosa da dire non ho bisogno di sperimentare! Sperimenta chi non ha niente da dire!

E.M: – Testori parla di «stati», Lei di «prove di lavoro». La sua opera finale non avviene di “getto”?

F.G: – Ogni opera ha la sua storia, non ce ne sono due uguali, io faccio solitamente diversi «stati», dovuti anche alla tecnica che utilizzo. Ci sono acqueforti che arrivano alla fine in un mese circa. Ci sono altre incisioni che rimangono, per mesi e pensando e ripensando trovo la soluzione. Ho avuto anche opere rimaste in ballo 2 anni. Ma quello di cui sono certa è che il lavoro iniziato va portato alla fine: buono o cattivo che sia, deve terminare la gestazione, l’opera deve nascere!

E.M: – Lo scopo finale delle sue opere è quello di creare dei «ricordi». Cosa intende per ricordi?

F.G: – Ricordi in quanto testimonianza del mio tempo, della mia epoca, della mia realtà.

E.M: – Nelle sue opere anticipa di gran lunga il tema dell’ecologia, del rispetto per l’ambiente: tema decisamente attuale ma non presente così prepotentemente all’inizio della sua carriera: non si sente un’anticipatrice in questo senso?

F.G: – L’artista è un anticipatore. L’artista anticipa i tempi, percepisce prima quello che avverrà, è in grado di prevedere il futuro, è un veggente, un negromante, un indovino. L’artista è quella persona che indossa oggi i colori che andranno di moda tra 5 anni.

E.M: – Nel suo lavoro si riallaccia, riprendendo le sue parole: « ai grandi paesisti del ’700». In cosa identifica questo legame con i paesisti?

F.G: – Il legame con i paesisti è il legame con i veneti, certo meno stretto del rapporto con i lombardi, ma sono stati loro gli unici che hanno fatto il paesaggio così com'è. Penso al grande, incredibile, inimitabile, inconfondibile, ineguagliabile Giovanni Battista Piranesi che ha guardato Roma, Tivoli, Paestum, Ercolano con prodigiosa fedeltà, e non a Poussin che ha creato paesaggi inesistenti.

E.M: – *Nei suoi dipinti non compare mai la figura umana, l'uomo, ma si avverte, la sua presenza: nei giardini curati, nelle case. Si crea un gioco di presenza/assenza: è presente ciò che l'uomo crea (ad es. la cascina), ma è assente chi lo crea: l'uomo. Come mai?*

F.G: – Perché la figura umana non mi interessa, non mi stimola, non mi produce batticuori! Sarà colpa degli anni passati al Liceo e a Brera, dove non facevo altro che disegnare: braccia, gambe, pance, seni... e che mi hanno fatto passare la voglia di dedicarmi alla figura umana, anche se in alcune incisioni, ritraggo dei piccoli pescatori, sulle barche, ma sono formiche nell'universo... L'unico personaggio che ho rappresentato in acquaforte è stato Testori, i suoi occhi.

E.M: – *-Leggendo il testo dei due Frangi, viene condotto uno studio dei rapporti che La legano all'arte lombarda. Vengono affiancate le sue acqueforti a 81 opere di 44 autori diversi. Come si spiega questa aderenza?*

F.G: – Quando è uscito il progetto del libro dei due Frangi, l'idea era di fare circa 60 riferimenti, ma ci rendemmo presto conto che potevamo continuare all'infinito con un'aderenza incredibile. Inoltre quando si componeva il libro per ben due volte (ora non ricordo le immagini) non si distinguevano le opere dell'artista considerato dalle mie acqueforti. Era una sorpresa continua!

E.M: – *Nella prefazione di questo testo, Mina Gregori identifica nel Bergognone il pittore a Lei più «congeniale», si ritrova, oppure si sente più legata ad altri pittori lombardi?*

F.G: – Sì, mi ritrovo, e come! Sono convinta del fatto che esista una memoria ancestrale, io sono nata tra Brescia, Cremona, Bergamo, Crema, tutti i miei antenati erano di lì. Io guardo il mondo non soltanto con i miei occhi, ma anche con gli stessi occhi di tutti questi artisti che mi hanno preceduto.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

1. MARCO FRAGONARA, *Federica Galli. Catalogo generale 1954-2003*, Edizione Bellinzona, 2003.
2. ALBERICO SALA, *Federica Galli*, - Acqueforti – Saggio introduttivo al catalogo generale, Edizione Trentadue, Milano, 1978.
3. DAVID LANDAU, *Federica Galli*, - Acqueforti – Saggio introduttivo al catalogo generale, Edizioni Compagnia del disegno, Milano, 1982.
4. L. Cit., David Landau, 1982.
5. LILIANA BORTOLON, *Federica Galli, Alberi Monumentali*, Compagnia del Disegno, Milano, 1998. Le differenze con il testo di L. Bortolon sono state compiute dalla Galli stessa, durante il nostro incontro avvenuto il 29 settembre 2005.
6. GIOVANNI CAVAZZINI, *Biografia critica*, in *Trentanove vedute di Venezia*, Federica Galli, Olivetti, Milano, 1987.
7. LILIANA BORTOLON, *Federica Galli Alberi Monumentali*, Compagnia del Disegno, Milano, 1998.
8. LILIANA BORTOLON, *Federica Galli Alberi Monumentali*, Compagnia del Disegno, Milano, 1998.
9. MARIO DE MICHELI, in *Federica Galli*, - Acqueforti – Edizione Trentadue, Milano, 1978.
10. L. cit., Mario De Micheli, 1978.
11. L. cit., Mario De Micheli, 1978.
12. LILIANA BORTOLON, *Antologia Critica*, in *Federica Galli – Trentanove vedute di Venezia*, Saggio introduttivo al catalogo della mostra alla Fondazione Cini di Venezia, Edizioni Olivetti, Milano, 1987.
13. LILIANA BORTOLON, *Antologia Critica*, in *Federica Galli – Trentanove vedute di Venezia*, Saggio introduttivo al catalogo della mostra alla Fondazione Cini di Venezia, Edizioni Olivetti, Milano, 1987.
14. GIOVANNI TESTORI, *Federica Galli. Alberi Monumentali*, Compagnia del Disegno, Milano, 1998.
15. RAFFAELE CARRIERI, in *Federica Galli*, - Acqueforti – Edizione Trentadue, Milano, 1978.
16. EGIDIO FIORIN, *Federica Galli Dare occhi alla gente*, Colophon, 19 Giugno 2005.
17. L. cit, David Landau, 1982.
18. FULVIO PANZERI, in Roberto Tassi, *Federica Galli – Trentanove vedute di Venezia*, Saggio introduttivo al catalogo della mostra alla Fondazione Cini di Venezia, Edizioni Olivetti, Milano, 1987.
19. L. cit, David Landau, 1982.
20. L. cit, David Landau, 1982.
21. L. cit., Alberico Sala, 1978. Le differenze con il testo di A. Sala sono state compiute dalla Galli stessa, durante il nostro incontro avvenuto il 29 settembre 2005.
22. Attività del Museo in Insula Fulcheria, XXIV, Dicembre, 1994, p. 180.
23. ROBERTO TASSI, *Federica Galli – Trentanove vedute di Venezia*, Saggio introduttivo al catalogo della mostra alla Fondazione Cini di Venezia, Edizioni Olivetti, Milano, 1987.

24. GIUSEPPE FRANGI, *Federica Galli e il paesaggio nella pittura lombarda*, in “Federica Galli e la pittura Lombarda”, Compagnia del Disegno, Milano, 1984.
25. L. cit., G. Frangi, 1984.
26. L. cil., G. Frangi, 1984.
27. L. cit., Mario De Micheli, 1978.
28. DANIEL BERGER, *Una visione filtrata del mondo*, in Federica Galli, - Saggio introduttivo al catalogo per la mostra antologica (1954 – 1990) al Castello Sforzesco di Milano, Fabbri Editori, Milano, 1990.
29. CARLO BO, *Le cascine di Federica Galli*, Compagnia del disegno, Milano, 1987.
30. CARLO BO, *Le cascine di Federica Galli*, Compagnia del disegno, Milano, 1987.
31. FRANCO RUSSOLI, *Federica Galli*, - Acqueforti -, Edizione Trentadue, Milano, 1978.
32. GIOVANNI TESTORI, *Federica Galli*, - Acqueforti -, Edizione Trentadue, Milano, 1978.
33. RAFFAELE CARRIERI, *Federica Galli*, - Acqueforti -, Edizione Trentadue, Milano, 1978.
34. DANIEL BERGER, *Una visione filtrata del mondo*, in Federica Galli, - Saggio introduttivo al catalogo per la mostra antologica (1954 - 1990) al Castello Sforzesco di Milano, Fabbri Editori, Milano, 1990.
35. DINO BUZZATI, *Federica Galli*, - Acqueforti -, Edizione Trentadue, Milano, 1978.
36. L. cit, David Landau, 1982.
37. L. cit, David Landau, 1982.
38. L. cit., Dino Buzzati, 1978.
39. L. cit., Dino Buzzati, 1978.
40. L. cit., Giovanni Testori, 1978.
41. L. cit., Giovanni Testori, 1978.
42. GIUSEPPE CURONICI, in *Federica Galli – Trentanove vedute di Venezia*, Saggio introduttivo al catalogo della mostra alla Fondazione Cini di Venezia, Edizioni Olivetti, Milano, 1987, p. 21.
43. DANIEL BERGER, *Una visione filtrata del mondo*, in Federica Galli, - Saggio introduttivo al catalogo per la mostra antologica (1954 – 1990) al Castello Sforzesco di Milano, Fabbri Editori, Milano, 1990.
44. LILIANA BORTOLON, in *Federica Galli – Trentanove vedute di Venezia*, Saggio introduttivo al catalogo della mostra alla Fondazione Cini di Venezia, Edizioni Olivetti, Milano, 1987.
45. Attività del Museo, in “Insula Fulcheria”, XXIV, Dicembre 1994, p. 180.
46. GIOVANNI TESTORI, *Federica Galli Alberi Monumentali*, Compagnia del Disegno, Milano, 1998.
47. SILVIA GIACOMONI, *Federica Galli Alberi Monumentali*, Compagnia del Disegno, Milano, 1998.
48. ROBERTO TASSI, *Federica Galli – Trentanove vedute di Venezia*, Saggio introduttivo al catalogo della mostra alla Fondazione Cini di Venezia, Edizioni Olivetti, Milano, 1987.
49. VEDUTA DELLA GAZZADA, *Il paese visto da Sud*, 1744, Milano Pinacoteca di Brera.
50. LILIANA BORTOLON, *Federica Galli Alberi Monumentali*, Compagnia del Disegno, Milano, 1998.
51. FERNANDA DE BERNARDI, *Federica Galli Alberi Monumentali*, Compagnia del Disegno, Milano, 1998.