

Sergio Tavano

EMMA GALLI E L'ARTE SACRA

Una mediazione servizievole ed elegante



Conca di Gorizia e Isonzo, anni '20 Olio su cartone cm. 20x15 (Collezione Alesani, Gorizia)

Tra aprile e giugno del 2008 due occasioni si sono avute per parlare della pittura di Emma Galli: il 21 aprile si è presentato nella sede della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia il volume di Vanni Feresin, *Emma Galli / Gallovich pittrice*, edito dal Centro per la Conservazione e Valorizzazione delle Tradizioni Popolari di Borgo San Rocco e sostenuto dalla stessa Fondazione (fotografie di R. Elifani, A. Caragnano, C. Sclauzero e dello stesso Feresin; stampa della Grafica Goriziana, 192 pp.), mentre il 27 giugno si aprì nella sala "Incontro" di Borgo San Rocco una mostra di trentacinque tra i principali dipinti dell'artista: e nella circostanza si è potuta nuovamente proporre qualche riflessione sulla pittrice triestina e goriziana. Dei due discorsi vengono ripresi qui alcuni spunti essenziali.

La seconda presentazione, collegata appunto con la mostra (aperta tra il 27 e il 29 giugno), fece parte delle iniziative promosse dal Centro ricordato e dalla stessa parrocchia per rendere un

omaggio grato a mons. Ruggero Di Piazza, che fu consacrato sacerdote il 29 giugno 1958.

Nel concerto che il 23 giugno aprì le manifestazioni e che tenne Alvaro Corral Matute fu eseguita, tra l'altro, la trascrizione di Ferruccio Busoni per pianoforte della Ciaccona in re minore dalla Partita per violino di Johann Sebastian Bach: se n'è voluto cogliere uno spunto per riflettere sul significato e sul valore che acquistano nel tempo i precedenti da cui, proprio perché in momenti storicamente e culturalmente diversi, altri artisti hanno voluto trarre "ispirazione" per una personale ricreazione. In questo caso il ripensamento tardoromantico di Busoni, ricco di nuovi impulsi e di variazioni, fa ricordare, tra l'altro, il pensiero di Carlo Michelstaedter che, apprezzando anzitutto le invenzioni come riflessi di una personalità creativa, attribuì però alle variazioni la superiorità dell'intelligenza.

Qualcosa del genere si può pensare per la pittura di Emma Galli, specialmente per quella meno asservita alle limitazioni di taluni committenti: la sicurezza acquisita nel padroneggiare i mezzi "tecnici" l'aiutò a muoversi con personalità nella cultura del suo tempo, almeno nella cultura che l'arte sacra richiedeva di solito e che spesso chiede ancora.

La pittura che si dice sacra, indirizzata cioè a sostegno del culto e della devozione, non di rado è costretta a cedere qualcosa all'enfasi: si veda, a questo proposito la grande pala del Sacro Cuore di Gorizia e il relativo bozzetto (pp. 123-125), dove però è accostata anche una volontà vagamente realistica, per l'immissione di autentici ritratti (fig. 1).

La fama più larga della Galli è

appunto legata alla ritrattistica, di cui viene apprezzata di solito la corrispondenza verosimile, con l'aggiunta di note espressive, come accenni di sorriso o forme sognanti o di rapimento. Ma qui viene alla mente una frase che Quirino Principe ha affidato alla stampa alcuni giorni prima della mostra: "Il bello è incomparabilmente superiore al vero", e questa risoluzione appunto "bella" ha un significato ambiguo, in senso soggettivo, come sinonimo di facile e indefinibile gradevolezza, e in senso oggettivo, come costruzione su basi ragionate e ragionevoli, in armonia con la cultura del tempo: vi sono com-



Fig. 1 - Bozzetto per la pala d'altare del 1938 con Il Sacro Cuore, offerenti e devoti (Parrocchia del Sacro Cuore di Gorizia).

presi il rispetto per l'oggettività come la soluzione con cui l'artista si trasferisce in un altro ordine di verità, appunto superiore. Non basta allora dire "sembra vero"!

Anche nella ritrattistica più nobile e più classica la verosimiglianza passa in un secondo piano rispetto all'intervento e all'elaborazione dell'artista, anche se a prima vista questa non pare risultare evidente, quasi per un'umile ritrosia dell'artista al servizio degli altri e dell'altrui sensibilità.

Emma Galli, che nacque a Trieste il 26 aprile 1893 (morì a Gorizia il 27 dicembre 1982; il padre, Giovanni Gallovich, era di Cherso e la madre, Paola Förg, era originaria di Innsbruck), si formò nelle scuole di pittura di Trieste (Garzolini, Zangrando, Grimani e Orell) e poi di Monaco, dove duravano gli effetti della grande autorità di Max Liebermann e di altri opportunamente citati dal Feresin: sono tardoimpressionisti che lasciano percepire però gli effetti di suggestioni dell'impressionismo ormai superato, con l'apertura però a scelte varie. Più tardi poi la pittrice studiò anche a Firenze, frenando infine talune spinte soggettive.

Queste scuole la introdussero e la formarono in una concezione della pittura quale mezzo per una visione elegante e luminosa del mondo, sia esso colto da ambienti paesistici oppure da ritratti e da soggetti destinati al culto e alle chiese.

Gli ultimi raggiungimenti di un impressionismo ormai in declino, specialmente di quello monacense, aiutarono la Galli a dare oggettiva evidenza ai volumi e a rivestirli di soffici tocchi e di pennellate di chiara estrazione impressionistica ma volutamente piegati al divisionismo, ben noto nella pittura di un Seurat o di un

Signac ma già di Segantini. Ed è questa morbidezza delle superfici che in modo personale definisce quasi tutti i suoi ritratti: l'esempio più evidente si ha, in questo senso, nel ritratto di Giorgio Bombig (fig. 2), podestà e presidente della Cassa di Risparmio (pp. 23, 117). Ma già nei primi anni della sua attività, come dimostra l'autoritratto del 1914 (p. 22 e copertina), il pointillisme voleva essere il distintivo innovatore del suo operare. A tali superfici, talora quasi madreperlacee, la pittrice rimase fedele molto a lungo, proprio per evitare la levigata e dura evidenza "fotografica" delle immagini, che pure cedono a questa tentazione in taluni soggetti sacri (pp. 126-127, 179-180, 187).

Nella definizione di alcuni ambienti naturali all'aria aperta (fig. 3) il richiamo sapiente ai moduli impressionistici è più evidente e gradevole (pp. 108, 141-144, 152) ma anche nella presentazione di alcune figure (pp. 105-107, 149, 154-156): sono le occasioni in cui la pittrice poté compiacersi e sentirsi più "creativa".

La conoscenza di vari precedenti pittorici, anche non "classici" in senso organicamente naturalistico, permise alla pittrice di cimentarsi in modi e in campi disparati, con disinvoltura eclettica: si veda l'Anziana in costume dalmata (pp. 232, 104) che rivela ascendenze monacensi ancora ottocentesche, dalle quali aveva tratto spunti, del resto, lo stesso Italo Brass. Ma si osservino la Città nel deserto (degli anni '30), che fa pensare all'Edoardo Del Neri del 1926, e infine il ciclo di affreschi per la chiesa del Sacro Cuore di Trieste (del 1929, pp. 25, 188-189), in cui si sommano suggestioni quattrocentesche con un decorativismo proprio di

mosaici pregiotteschi, a sua volta preceduto in certe elaborazioni addirittura omayyadi, sia pure maturate attraverso soluzioni protobizantine.

La sua attenzione alla "verità" la guidò anche in molte opere di soggetto sacro: tanto è vero che le due pale d'altare (pp. 28, 121) della cattedrale metropolitana di Gorizia suscitarono reazioni negative, per esempio, in mons. Giuseppe Velci, che parlò di "figure volgari e contadinesche". Qui compare il contrasto, che è serio, tra una piacevolezza fondata su



Fig. 2 – Ritratto di Giorgio Bombig (Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia). Olio su tela 65 x 80

una serie di convenzioni, che non chiedono l'intervento dell'intelligenza competente, e la bellezza, la quale, fondata invece su valori storico-formali obiettivi, può anche urtare sollecitando però la coscienza e appunto la comprensione in quanto

non affidata a mezzi espressivi scontati e, in fin dei conti, impersonali.

È raro ma non senza significato, invece, che talora la Galli rinunciassero al tono tra aulico e idealizzante e mirasse all'antiretorica: può essere indicato a questo proposito il dipinto della Fuga in Egitto (p. 157) in cui si avvertono segni di drammatica tensione (fig. 4), risolti con marcato grafismo e con accenti che echeggiano un non spento espressionismo: qui la visione è di scorcio, come non è tanto frequente nella pittrice; di contro può essere collocato il dipinto col Molo Audace (fig. 5), frontale e mirante all'astrazione geometrica, in ciò armonizzata dalle figurine che, quasi altrettanti pupazzetti, alludono a un'atmosfera addirittura metafisica.

La Galli conobbe artisti impegnati in soluzioni più aggiornate e poté lavorare accanto ad essi, come quando dipinse i dodici Apostoli nella galleria cieca del presbiterio a Drežnica/Dresenza (pp. 24, 182) dove non volle però scostarsi dal modello che aveva adottato per le sue immagini sacre. Evidentemente la committenza poteva accettare tanto l'una quanto l'altra scelta, che è formale prima che iconografica: nella stessa chiesa infatti furono attivi nel 1942 anche Avgust Černigoj e Zoran Mušič. Questo richiamo fa pensare alle scelte formali di questi pittori, ma anche di altri, come Lojze Spacal o Tone Kralj: Spacal e Mušič hanno lasciato opere molto significative in senso moderno di soggetto sacro, com'è ben constatabile nella chiesa di Gradno nel Collio Sloveno (cfr. *L'arte slovena del XX secolo nel Goriziano*, Goriška Mohorjeva Družba, Gorizia 2000, pp. 89-92, 160-165 e passim). Tornerebbe molto utile confrontare la Via Crucis presente in que-

sta chiesa con le scene dello stesso soggetto che la Galli ha lasciato in molte chiese (pp. 122, 130, 137, 177, 181, 186) per avvertire che la tragicità di Mušič nel 1942 non volle cedere a forme teatrali o narrative ma anticipò o preparò le forme che più tardi sarebbero derivate dai ricordi devastanti della sua vita nei campi di concentramento.

Il volume del Feresin non si limita a illustrare la pittrice e la pittura della stessa

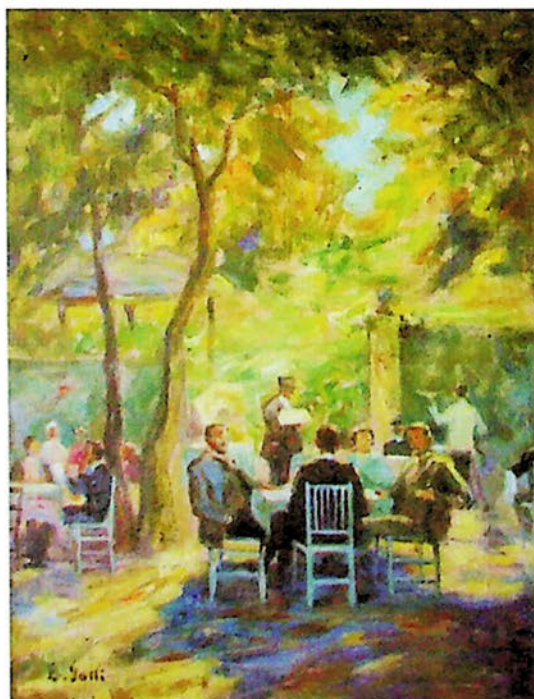


Fig. 3 – Ambiente monacense, 1920 - 1921. Olio su tela, cm. 36,5 x 47 - (Collezione Sergio Tavano, Gorizia)

che conta un numero pressoché incalcolabile di esemplari e in ogni caso qualcosa come settecento opere. Corregge errori spesso inveterati e ripetuti di autore in autore (si veda: *La scoperta di una pittrice*, in "Isonzo – Soča", 20, aprile-giugno 2008, p. 59). Si impegna però anche nel

proporre addirittura gli antecedenti della pittura goriziana (*Settecento e Ottocento artistico nella Gorizia degli Asburgo*, pp. 7-16) e l'ambiente vissuto dalla Galli tra Gorizia e Trieste (*Emma Galli, testimone del Novecento artistico goriziano*, pp. 17-45); i capitoli 3 e 4 sono costituiti dalla riproduzione di cinquantasei di disegni (tra cui alcuni, pp. 72-78, molto drammatici, riferendosi a ricordi della "grande guerra") e di ben centocinquanta dipinti.

Uno spazio è riservato nel volume (pp. 47-53) a uno scritto di Michele Centomo (*L'arte nella fede: arte che diventa pedagogia alla fede*) che propone di ricavare dalle immagini di soggetto sacro spunti efficaci per la riflessione sui "contenuti" che vengono trasmessi ai fedeli proprio come sussidio per un'adesione più sentita alla fede.

Ed è qui che si pone un certo dissidio tra arte sacra e arte con valori religiosi: questo dissidio, che non si è mai sentito nei temi passati così gravemente come

oggi, cela e insieme fa pensare alla divaricazione sempre più netta tra le esigenze pastorali e liturgiche e l'inventiva o la creatività degli artisti. Una quarantina di anni or sono si tennero presso la "Stella Matutina" di Gorizia convegni ed esposizioni su questi problemi, sotto la guida di Matteo Campitelli; e si convenne che, proprio per effetto dell'exasperazione della soggettività, anche nei casi di una sofferta sensibilità religiosa, l'arte del Novecento si è sottratta all'immediata e facile intelligibilità. Di conseguenza l'arte offerta nelle chiese ha dovuto più spesso chiudersi entro formule, spesso sorpassate, ma di più facile accostamento. Una divaricazione del genere nei secoli passati non si era mai verificata in modo così grave come nel Novecento: lungo tutti i secoli precedenti le tendenze più nuove erano semmai proprio quelle proposte dall'arte di interesse religioso e perciò sacro.

Dall'Ottocento in qua gran parte della figuratività di soggetto sacro si è bloccata nelle formule, spesso molto banalizzate e



Fig. 4 – Fuga in Egitto. Olio su tavoletta, cm. 38 x 29 (Collezione Susmel, Gorizia).

dolciastre, derivate alla lontana dal purismo colto e raffinato dei Nazareni: se ne vedono ancora gli effetti nelle immaginette languide, tanto diffuse per la prima Comunione. Ma è molto notevole che, in alternativa a queste, si giunga al massimo a riprodurre fotograficamente opere antiche.

Matisse o Chagall, ad esempio, hanno voluto e saputo proporre temi di carattere sacro e religioso senza rinunciare al loro personale modo di interpretare e di rappresentare il mondo e le storie di interesse ecclesiastico: esempi eloquenti si possono indicare a Zurigo o a Vence, dove questo genere di pittura, insieme allusiva e propositiva, viene ammirato e goduto. A Tone Kralj e a Marc Chagall si riferisce opportunamente anche il Feresin (pp.36-38; ora si può mettere a frutto un volume recentissimo, ben documentato e illustrato sontuosamente: Verena Koršič Zorn, Tone Kralj. *Cerkvene poslikave na Tržaškem, Goriškem in v Kanalski dolini /*

Le pitture murali nelle chiese dell'area triestina, del Goriziano e della Val Canale, fotografie di Carlo Sclauzero, Ed. Goriška Mohorjeva Družba, Gorizia 2008).

Non si nasconde la necessità preliminare di capire gli elementi costitutivi, storici e formali di prodotti artistici del genere, che non vogliono essere vagamente ineffabili: se vengono rifiutati perché incomprensibili, il limite sta di solito nella inesperienza del fruitore. Ci si deve chiedere quale seguito abbia avuto e abbia tuttora l'apertura nei Musei Vaticani della sezione di arte contemporanea voluta da Paolo VI, con lo spirito di chi sa che la Chiesa, quand'anche non fosse del mondo, è nel mondo ed è certamente nel tempo. Da questo papa ci giunge più di un invito a riflettere sul tema della modernità, da comporre tuttavia con la tradizione autentica. Le forme che ci giungono dalla tradizione vanno infatti ripensate e aggiornate proprio per l'impellenza di superare certo intransigentismo antimo-



Fig. 5 – Molo Audace.
Olio su tavoletta
(Collezione Maddalena
Malni Pascoletti, Gorizia).

derno che guida in gran parte il mondo cattolico da più di un secolo (*Paolo VI, una luce per l'arte*, Libreria Editrice Vaticana, 1999).

Tra le varie arti adottate e applicate alle chiese soltanto l'architettura in fin dei conti ha potuto svincolarsi da modelli abusati e stantii: si veda il catalogo della mostra veneziana su *Architettura e spazio sacro nella modernità*, a cura di P. Genaro, Ed. Abitare Segesta, Milano 1992.

In questo senso e a questo proposito, sarebbe il caso di pensare che la forma più aggiornata e più fedele all'estetica cristiana siano per la pittura le scelte astratte e o quelle sintetiche e allusive al massimo. A Los Angeles (County Museum) nel 1986 si tenne una mostra rimasta famosa: *The Spiritual in Art. Abstract Painting. 1890/1985*, e nell'estate di quest'anno viene aperta al Centro Pompidou di Parigi un'altra mostra con un tema analogo: *Traces du sacré*.

Per quanto possa essere giudicata didatticamente e pastoralmente utile, la rappresentazione naturalistica di figure e di fenomeni soprannaturali ha sempre alcunché di arbitrario se non anche di banale, specialmente nella cultura di oggi che col massimo di libertà per l'artista propone ed esige il massimo di possibilità di visione.

Una cauta forma di mediazione è rappresentata senza dubbio dalla pittura di Emma Galli, sacrificata però non poco nell'esigenza della facile intelligibilità e perciò molto spesso propensa a languori sorridenti, a occhi volti all'insù, ad astrazioni innaturali, senza corrispondere all'intensificazione di allusioni e di sensibilità oltre il naturalismo convenzionale. Ma va detto che nemmeno il naturalismo,

di cui è sostanziata gran parte della pittura dal tardo-gotico al neoclassicismo, può essere accostato d'istinto col pregiudizio o con la presunzione di averne capito i significati e i valori storici e strutturali.

Già Giovanni Damasceno dodici secoli fa rivendicò alla tradizione naturalistica antica valori classici anche in senso cristiano e funzioni pedagogiche, ma la stessa tradizione era ormai radicalmente mutata secondo criteri che ne avevano superato la rigidità convenzionale e si era posta in equilibrio tra l'astrazione, spesso geometrizzante, antivolumetrica e anticorporea, e la contrazione allusiva e simbolica.

Discutibile è dunque il pregiudizio che talune forme di pittura siano più impregnate di valori cristiani di altre: non si comprende infatti perché oggi si vogliano proporre nelle chiese moderne riproduzioni puntuali e impersonali di immagini bizantine, quasi che il cristianesimo non si fosse ugualmente espresso e costruito sulla base di altre stagioni pittoriche. Ci si deve chiedere perché la pittura di Giotto o quella di Masaccio o di Caravaggio abbiano minori diritti di cittadinanza e di riproposizione dei modelli bizantini, evitando dunque che simili scelte nascondano la rinuncia a essere nel mondo e a capirlo anche per suggerire prospettive aggiornate.