

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO
Dipartimento di Studi Linguistico-Letterari, Storico-Filosofici e Giuridici

Corso di Dottorato di Ricerca in
MEMORIA E MATERIA DELL'OPERA D'ARTE ATTRAVERSO I PROCESSI DI
PRODUZIONE, STORICIZZAZIONE, CONSERVAZIONE, MUSEALIZZAZIONE
XXVIII Ciclo

GABRIELE GALANTARA
ILLUSTRATORE, EDITORE E GRAFICO IN ITALIA (1892 - 1937)
(s.s.d. L-ART/03)

Tesi di dottorato di:
Dott.ssa Emanuela MORGANTI

Coordinatore del corso:
Prof.ssa Elisabetta CRISTALLINI

Tutor:
Prof.ssa. Elisabetta CRISTALLINI

Co-tutor:
Prof.ssa Paola PALLOTTINO

28 GIUGNO 2016

*Ad Adele, Pierina,
Celeste e Vito,
le mie radici.*

INDICE

INTRODUZIONE	p. 3
CAPITOLO I. UN IDEALE PER IMMAGINI. MILITANZA, PROPAGANDA E PEDAGOGIA SOCIALISTA	7
I.1 L'esperienza politica e l'attivismo romano	9
I.2 Le produzioni per il partito socialista	29
I.3 La collaborazione con la <i>Libreria Editrice Luigi Mongini</i>	44
I.4 La <i>Libreria Editrice Podrecca & Galantara</i> ovvero la <i>Società anonima editoriale «Galileo Galilei»</i>	64
CAPITOLO II. ROMA PERIODICA 1892 - 1937	85
II.1 Un pittore in prestito. Tavole di copertina e arti maggiori	88
II.2 Il potere della caricatura. Satira e umorismo per immagini	113
II.3 Sintesi di satira. Il <i>pupazzetto</i> e la vignetta	137
II.4 <i>Satirical strips</i> , la satira a quadretti	155
CAPITOLO III. ICONOGRAFIE E LINGUAGGI DEGLI ANNI ROMANI	165
III.1 Falce e berretto. Verismo sociale e allegorie socialiste	167
III.2 Marianne e (ma)donne. Le donne, la figura e la moda femminile	182
III.3 "Chiesa di Classe". Cristianesimo sociale e anticlericalismo religioso	194
III.4 <i>Alterità</i> . L'altro, il nemico, il diverso	213
III.5 Propaganda e pubblicità: dal manifesto alla grafica e ritorno	231

CONCLUSIONI	247
APPARATO ICONOGRAFICO	255
APPENDICE	
1. Cronologia	393
2. Documenti	395
FONTI	407
BIBLIOGRAFIA	421

INTRODUZIONE

Il presente studio si propone di analizzare e indagare a livello critico la caleidoscopica attività italiana di Gabriele Galantara (Montelupone 1865 – Roma 1937) negli anni compresi tra il 1892 e il 1937.

L'avanzamento negli ultimi due decenni delle ricerche storico - artistiche nel campo dell'illustrazione, in special modo caricaturale, ne ha costituito l'origine. Ernst Gombrich denunciava nei confronti delle stampe satiriche un interesse solo da parte degli storici, giudicando ingiustificabile «l'incuria della storia dell'arte per questa categoria di immagini»¹. Nonostante ciò ancora nel 2005 Rosanna Maggio Serra lamentava come di frequente esse fossero state «usate e riprodotte soltanto a fini decorativi di testi e saggi storici o, nel migliore dei casi, a scopo documentario, poiché di esse interessa l'oggetto della satira, cioè il personaggio, l'evento o l'ideologia»². A partire dai primi anni del XXI secolo alcuni meritevoli progetti sono stati realizzati sia in ambito catalografico³ sia di ricerca, improntati su criteri cronologici, iconografici e stilistici. Se la vignetta è stata elevata alla dignità di fonte storica e le singole illustrazioni sono divenute oggetto di dissertazione, più di rado sono stati approcciati programmi di impostazione biografica⁴.

Nonostante la monografia *Gabriele Galantara. Il morso dell'Asino* edita nel 1965 a opera di Guido Davide Neri⁵ e i diffusi accenni all'interno di iniziative più recenti, una trattazione dedicata all'artista non era ancora stata affrontata in ambito

¹ In GOMBRICH E. H., *L'arte e le figurazioni satiriche nell'epoca romantica*, in ID., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, p.182. Più nello specifico Gombrich leggeva nelle stampe satiriche non il riflesso della creatività artistica maggiore, bensì il suo avvio. *Ivi*, p. 191.

² In MAGGIO SERRA R., *Disegno, grafica e fotografia tra lotta ideologica, comunicazione mediatica e nuovi saperi*, in HANSMANN M., SEIDEL M. (a cura di), *Pittura italiana dell'Ottocento*, [Atti del Convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, 2 - 10 ottobre 2012], Venezia, Marsilio, 2005, p.350.

³ Ci si riferisce su tutti all'Archivio della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale (APICE) dell'Università degli Studi Milano nato nel 2002 e all'Archivio della caricatura in Italia avviato nel 2011 presso il Laboratorio delle Arti Visive della Scuola Normale Superiore di Pisa.

⁴ Esemplare in questo senso risulta lo studio a cura di Erik Balzaretti intorno alla diversificata produzione di Bruno Angoletta, anche collaboratore di Galantara a «l'Asino», cfr. BALZARETTI E. (a cura di), *Dalla A. alla Ang. Bruno Angoletta professione illustratore*, Torino, Little Nemo, 2001.

⁵ V. NERI G. D., *Gabriele Galantara. Il morso dell'Asino*, Milano, Edizioni del Gallo, 1965 (Universale Economica Feltrinelli, 1980). Il testo ha costituito la preziosa fonte originaria e il costante confronto di questo studio.

accademico e scientifico. I precedenti bibliografici sono stati caratterizzati da una linea teorica condivisa, volta perlopiù a identificare l'autore con il secondo periodico da questi fondato, «l'Asino» (1892 – 1925), ponendo l'accento sulle connotazioni socialista e satirica di entrambi. Da questi contributi a tratti frammentari e dall'assenza di un archivio personale e familiare è stata avviata l'indagine, imperniata su di una pluralità di punti di osservazione, spesso antitetici. Lo studio si fonda sulla ricerca pratica dei documenti noti, meno conosciuti e talvolta inediti, conservati presso istituzioni pubbliche e collezioni private⁶, procedendo alla loro successiva catalogazione e disamina. In parallelo si è operato un lavoro filologico sia sulle fonti archivistiche sia sul materiale figurato, volto a ricostruire il vissuto personale e artistico di Galantara.

Il metodo induttivo applicato ha rivelato un ampio orizzonte ontologico che ha reso necessaria una determinazione geografica e cronologica. Pertanto si presentano come oggetto di trattazione le creazioni destinate al mercato italiano realizzate a partire dal 1892, data del trasferimento romano dell'autore, sino alla sua scomparsa. Le numerose collaborazioni estere e la precedente esperienza bolognese (1884 – 1892) costituiscono i termini di confronto e in taluni casi le fonti iconografiche e documentarie. A dispetto dell'omogeneità descritta in passato⁷ è emersa una ricchezza interdisciplinare, a ragione della quale il materiale è stato strutturato in tre sezioni speculative: le prime due analitiche, dedicate alle diversificate attività editoriali, mentre la terza critica, volta a individuare i raccordi iconografici e stilistici dell'intera produzione.

Alla luce della riscontrata appartenenza socialista esibita dall'artista e discussa dalla storiografia, si è ritenuto opportuno un esordio dedicato all'approfondimento di tale sentimento, rivelatosi basilare all'intero studio. Per questa ragione il primo capitolo è dedicato all'esame dell'esperienza politica, investigata attraverso quattro punti di osservazione: anzitutto l'inedito attivismo e la militanza nella strutturazione romana del partito, seguiti dalla produzione artistica per lo stesso e per il quotidiano «Avanti!», sia

⁶ Tra le prime si segnalano in particolar modo: Archivio Centrale dello Stato, Archivio di Stato di Roma, Archivio Storico della Città di Torino, Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma, Fondazione Anna Kuliscioff (Milano), Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini (Firenze) - Fondazione Antonio Mazzotta (Milano), Fondazione Nevol Querci – Archivio Storico Iconografico del Socialismo (Roma), Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea di Roma, Pinacoteca Civica Corrado Pellini di Montelupone. Mentre tra i privati: Associazione Culturale Fondo Paolo Moretti per la satira politica (Bergamo) e Archivio Storico Dvx di Franco Moschi (Predappio).

⁷ I precedenti storiografici, pur teorizzando e accennando un'eterogenea attività artistica, hanno spesso condiviso un unico filone di indagine: la caricatura satirica a carattere periodico.

a carattere effimero (i manifesti e le tessere) che editoriale (gli almanacchi). In secondo luogo la relazione con la *Libreria Editrice Luigi Mongini*, artefice della diffusione dell'ideologia marxista in Italia, indagata sia come relazione personale intercorsa con l'intestatario, sia tramite l'analisi del testo scritto e illustrato da Galantara⁸ e di una rosa di volumi, per i quali si propone l'attribuzione del corredo grafico al medesimo. Infine la ricostruzione della complessa vicenda della *Libreria Editrice Podrecca & Galantara*, attività della quale l'autore fu cofondatore e direttore, alla quale si deve un catalogo di titoli a sfondo socialista, corredati da evocative copertine illustrate.

Il secondo capitolo è incentrato sulla produzione periodica; esso costituisce un'analisi del *corpus* di immagini realizzate durante gli anni della permanenza romana (1892 – 1937) e destinate al mercato editoriale italiano. Parte di queste mostra una spiccata connotazione politica, ma tale peculiarità non rappresenta il filo conduttore della totalità delle collaborazioni. Anche per questa ragione l'indagine è stata avanzata su basi formali e, solo di conseguenza, semantiche: le creazioni sono state articolate in relazione alle proprie dimensioni, alla *mise en page*, alla connessione con i contributi redazionali e alle differenze linguistiche e di stile. Perciò si presentano quattro diverse investigazioni inerenti: le copertine, le illustrazioni caricaturali, i *pupazzetti* e le vignette e infine le strisce satiriche. Si segnala come, salvo opportuni casi, sia stato privilegiato l'aspetto artistico rispetto alla decodificazione storica dei singoli eventi, poiché come sostenuto da Ernst Kris: «I risultati dell'espressione comica invecchiano molto rapidamente. [...] Siamo costretti a indovinare riferimenti e allusioni: la caricatura si è mutata in *rebus*»⁹. Pertanto si è operato in una visione olistica della produzione dell'autore, nel tentativo di ricostruirne le linee guida e i tratti generali costanti, piuttosto che individuarne le peculiarità accidentali, ritenendo questo un aspetto più confacente a una trattazione tematica delimitata da una cronologia più esigua.

In seguito allo spoglio, alle analisi catalografiche e alla *collatio* iconografica svolte nei primi due capitoli, nel terzo il materiale è stato sottoposto a una mappatura tematica e in seguito criticizzato. I documenti hanno evidenziato categorie di soggetti, linguaggi e tecniche adottate in modalità trasversale sui differenti *media*. Gli ambiti editoriale, periodico e grafico - pubblicitario mostrano come categorie più spesso

⁸ Cfr. RATA LANGA [GALANTARA G.], *Elettori, non lasciatevi comprare! ... Aritmetica morale*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1900.

⁹ In KRIS E., *Psicologia della caricatura*, in ID., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1977 (1967), pp.172-173.

indagate: la rappresentazione del proletariato, la trattazione della figura femminile, l'approccio con il concetto di *alterità* (nelle declinazioni di *non io*, di *contrario* o *contrapposto* e di *diverso*) e il rapporto con la religione cattolica. La disamina dei modelli proposti è basata su di una eterogeneità delle aree di interesse e di destinazione, dei supporti e delle cronologie. Nella dissertazione si sono proposti riferimenti analogici e paragoni, tanto su scala nazionale che internazionale, sia fra i contemporanei artisti e artisti – illustratori, sia proponendo archetipi appartenenti alla storia dell'arte. Allo stesso tempo si sono rintracciati espedienti a cui venne fatto ricorso con maggiore frequenza, come il fuori scala o le figure retoriche, quali la personificazione, la metafora e la sineddoche su tutte.

Nella ricerca ci si è posti come obiettivo primigenio una ricognizione analitica, la più ampia e diversificata possibile, delle esperienze personali e artistiche all'interno dell'intervallo cronologico individuato. Secondo fine è stato l'approfondimento delle sfumature già proposte dalla storiografia e, al contempo, la dimostrazione e la documentazione dell'esistenza di una variegata attività comprensiva ma non esclusiva nell'ambito satirico illustrato. Infine si è proposta una lettura trasversale dell'eterogenea produzione di Galantara, nell'intenzione di evidenziarne l'organica omogeneità iconografica e linguistica che la lega.

L'indagine così condotta ha permesso quindi di evidenziare nella produzione illustrata, editoriale e grafica di Gabriele Galantara una costante aderenza all'ideale, non solo politico, che di volta in volta vi si sottendeva. Al contempo è emersa con evidenza l'attenzione rivolta al pubblico, militanti, lettori o acquirenti, nei confronti del quale vennero indirizzati gli opportuni messaggi. La poliedrica e molteplice opera dell'artista è dunque da considerarsi non solo l'emanazione della vicenda umana del suo autore, ma anche lo specchio fedele, e per questo a tratti contraddittorio, della complessa epoca storica durante la quale essa ebbe luogo e si sviluppò.

CAPITOLO I

UN IDEALE PER IMMAGINI. MILITANZA, PROPAGANDA E PEDAGOGIA SOCIALISTA

«...nell'opera risulta mantenuta e insieme trasposta
l'opera di una vita, nell'opera di una vita l'epoca
e nell'epoca il corso della storia.»¹⁰

Walter Benjamin, 1935

Le ricerche intorno all'attività di Gabriele Galantara negli anni compresi tra il 1892 e il 1937 hanno portato alla luce un preponderante rapporto che lega l'autore all'ideologia socialista; tuttavia tale profilo politico non ha trovato un opportuno riscontro storiografico d'ambito scientifico e analitico. La trattazione dei dati biografici si è sviluppata secondo linee condivise a partire dall'opera monografica di Guido Davide Neri¹¹, il quale, nella premessa al volume, dichiarava: «Ritengo [...] che la ricostruzione documentaria della vita e dell'attività di Galantara trovino in queste pagine una elaborazione soddisfacente»¹². Considerata la totale mancanza di un'indagine rigorosa intorno all'artista, la ricerca condotta da Neri va giudicata ben oltre una semplice "elaborazione soddisfacente". Lo studioso ne ricostruì le vicissitudini attraverso l'archivio privato del figlio Giovanni e le testimonianze dirette di familiari, colleghi e amici. Malgrado ciò o forse proprio a causa di una comune origine del materiale, nella prima sezione dedicata all'infanzia, all'adolescenza e alla successiva formazione bolognese si predilesse l'utilizzo di fonti e materiali inediti; viceversa la trattazione mutò impostazione in coincidenza del 1892, anno del trasferimento dell'artista a Roma e della fondazione del settimanale «l'Asino». A partire da questo estremo, all'interno del testo la figura di Galantara si fonde con quella della rivista, la quale assume il valore di una trasposizione per immagini della vita dell'autore, come

¹⁰ In BENJAMIN W., *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in ID. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Torino, Einaudi, 1991, p.83.

¹¹ Cfr. NERI G. D., *Gabriele Galantara. Il morso dell'Asino*, Milano, Edizioni del gallo, 1965; e ID., *Galantara. Il morso dell'Asino*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1980.

¹² In NERI G. D., *op. cit.*, 1980, p.5.

dimostrato anche dalla scelta del titolo imposto allo studio: *Gabriele Galantara. Il morso dell'Asino*¹³. Le illustrazioni per la rivista divennero allo stesso tempo fonte e manifestazione del credo socialista, presentate e analizzate prive di riferimenti e di citazioni dirette. Sebbene si suggerisca nel testo la necessità di «una ricerca sul simbolismo grafico legato alla storia del movimento socialista internazionale»¹⁴, non viene fatta menzione dell'attivismo nel Partito Socialista Italiano e neppure si accenna alle produzioni illustrate per il medesimo. Fatte salve alcune rare ma pregevoli eccezioni¹⁵, nella successiva bibliografia inerente l'autore e la rivista «l'Asino»¹⁶ (alla quale a ragione ma troppo spesso limitatamente è stata ricondotta la sua attività) le note biografiche si costituiscono di riferimenti alla monografia di Neri, della quale adottano anche l'identificazione dell'artista con il settimanale. Quest'ultimo ha quindi rappresentato sinora l'evidente, ma troppo spesso unica, testimonianza di un'appartenenza politica.

Dalle ricerche alla base del corrente studio è emersa la presenza di “un ideale per immagini”, un credo politico abbracciato sin dall'arrivo nella Capitale nel 1892 e riscontrabile in seguito tanto nelle opere realizzate per il Partito e gli editori socialisti, quanto nella produzione per i periodici italiani. Pertanto rispetto ai precedenti studi si è deciso di focalizzare le indagini biografiche su di una porzione della vita dell'artista sino ad ora poco indagata, al fine di metterne in evidenza la militanza politica quale

¹³ Nell'edizione successiva, curata nel 1980 per Feltrinelli, Neri diede del titolo una versione sincopata sintetizzandolo in *Galantara. Il morso dell'Asino*.

¹⁴ In NERI G. D., *op. cit.*, 1908, p.5. Costituiscono successivi esempi di una ricerca sull'illustrazione e la grafica socialista gli studi di PALLOTTINO P., *Radici dell'illustrazione e della caricatura socialista in Italia*, in BARILLI R. [et. al.] (a cura di), *L'immagine del socialismo nell'arte, nelle bandiere, nei simboli. Mostra per il 90° della fondazione del PSI*, Venezia, Marsilio Editori, 1992, pp.93-118; GINEX G., *L'immagine del 1° Maggio in Italia (1890 - 1945)*, in *Per i cent'anni della festa del lavoro*, Milano, Ufficio Editoriale Comune di Milano - Fondazione Giacomo Brodolini, 1988, pp. 37-41 e pp.77-93; GINEX G., *Verismo sociale nelle arti figurative in Lombardia 1870 - 1914*, Milano, Feltrinelli, 1995.

¹⁵ Vanno segnalate le informazioni inerenti all'artista contenute in PALLOTTINO P., *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Bologna, Zanichelli, 1988; e in FRANZINELLI M., *Galantara. L'asino anticlericale*, in MAZZOTTA G. (a cura di), *Seduzioni e miserie del potere, visto da sinistra - visto da destra. Galantara, Scalarini, Sironi, Guareschi, Altan*, Milano, Mazzotta Editore, 2003, pp.21-74.

¹⁶ Si riportano qui le sole monografie e le ricerche inerenti Gabriele Galantara contenute in cataloghi collettivi: CANDELORO G., VALLINI E., *L'Asino è il popolo: utile, paziente e bastonato*, Milano, Feltrinelli, 1971; DETTI T., *Galantara Gabriele*, in *Il Movimento operaio italiano. Dizionario biografico 1853-1943*, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp.407-410; MARCHINI M. E., *Gabriele Galantara 1865 - 1937*, in PANNOCCHIA G. (a cura di), *Ratalanga. Gabriele Galantara, disegni*, Macerata, Grafica Maceratese, 2003, pp.15-33; PELLEGRINO A., *Gabriele Galantara padre della satira politica italiana*, in SANTILLI F., MELANTON [A. MELE] (a cura di), *La tentazione comica. Tre secoli di satira e caricatura tra le Marche e Roma*, Tolentino, Art&Co, 2006, pp.95-127; SANTILLI F., *Gabriele Galantara. La missione della caricatura nell'arte*, in SANTILLI F. (a cura di), *Il travaglio delle idee*, Recanati, Bieffe, 2008, pp.91-125. Per un elenco completo degli scritti sull'autore si rimanda alla bibliografia del presente studio.

aspetto imprescindibile e primigenio alla creazione di successive immagini di propaganda e di pedagogia socialista. Si è quindi ritenuta necessaria una premessa a carattere storico che presenti i documenti noti e le fonti inedite, volta a definire al meglio l'attivismo politico di cui si connotarono i primi anni romani dell'artista e a favorire la comprensione delle produzioni artistiche analizzate di seguito¹⁷.

I.1 L'esperienza politica e l'attivismo romano

Il trasferimento di Gabriele Galantara da Bologna a Roma è presumibilmente da collocarsi nella tarda primavera del 1892. In una lettera datata il 17 aprile di detto anno egli comunica alla madre di essere stato assunto dal giornale «Il Torneo» con l'amico Guido Podrecca e che insieme «continueremmo qui a Bologna il “Bononia”, che andrà avanti con l'aiuto di alcuni amici»¹⁸. La presenza dell'avverbio di luogo fa presupporre che Galantara in aprile si trovasse ancora nel capoluogo emiliano, come confermato da un'ulteriore missiva del 1 maggio in cui confida: «Ho pensato di andar solo per ora a Roma perché dovrò preparare tutto quello che occorrerà per la famiglia». Nella scheda segnaletica nominativa conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato si dichiara: «nell'ottobre 1892 il Galantara seguendo il Podrecca, veniva a cercare a Roma migliore fortuna. Il giornale «Don Chisciotte» allora aveva ingrandito il suo formato, fatta più

¹⁷ Un primo studio nato dalle ricerche effettuate in tale campo presso l'Archivio di Stato di Roma e l'Archivio Centrale dello Stato è stato presentato da chi scrive all'interno dell'intervento *Gabriele Galantara sorvegliato speciale*, tenuto all'interno della Giornata di studio *Ricordando Gec. Nuove ricerche sulla caricatura dal 1848 al Novecento*, tenutasi a Torino, Archivio Storico della Città – Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, in data 14 aprile 2014, e successivamente sintetizzato in MORGANTI E., *Gabriele Galantara tra impegno politico ed illustrazione*, in *L'Asino. Quaderni del Centro Studi Gabriele Galantara*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2014, p.7.

¹⁸ In NERI G. D., *op. cit.*, p.31. Come precedentemente enunciato, alla data di edizione della monografia i documenti utilizzati ed in parte citati dall'autore erano conservati all'interno dell'archivio privato di Giovanni Galantara, figlio dell'artista. Malgrado ciò il materiale risulta oggi irreperibile, non trovandosi né presso gli eredi Galantara, né all'interno del fondo “Guido Davide Neri”, donato alla Biblioteca di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano nel 2009 dal figlio Gabriele Neri. Dalla consultazione di tale fondo in merito a Gabriele Galantara risultano unicamente l'accordo preliminare - datato 5 giugno 1963 - tra Guido Davide Neri e le Edizioni Avanti! per la preparazione di una monografia dedicata all'autore e una lettera di Giovanni Galantara, del 23 marzo 1964, destinata a Guido Davide Neri - sezione Appendice, Documenti, 2.1 -. Pertanto le citazioni qui riportate presentano quali estremi bibliografici lettere e autografi riprodotti all'interno della monografia di Neri. Viceversa, dei successivi documenti frutto di uno studio biografico sull'autore condotto da chi scrive attraverso ricerche in archivi, pubblici e privati, verranno riportati i debiti riferimenti archivistici.

numerosa la sua redazione e il Galantara vi entrava insieme al Podrecca»¹⁹. Il riferimento cronologico non è tuttavia corretto: «Don Chisciotte» fu il titolo di numerose pubblicazioni periodiche apparse lungo la penisola a partire dal penultimo decennio del XIX secolo, ma nessuna di queste pare poter essere ricondotta a quanto indicato in quella data dalla prefettura²⁰. Inoltre non viene fatto alcun riferimento alla collaborazione con il settimanale «Il Torneo»²¹, (come invece documentato da Neri), il cui primo numero uscì a Roma il 5 maggio 1892. È dunque presupponibile che il cenno (al giorno 16 agosto 1897) con il quale si apre il fascicolo Galantara presenti alcune irregolarità, frutto di una analisi sommaria. L'estremo cronologico fornito dalla prefettura come data dell'avvento romano è quindi da considerarsi improbabile, viceversa un trasferimento mosso dalla partecipazione alla nuova impresa editoriale de «Il Torneo», nel maggio 1892, è da ritenersi più attendibile.

Prescindendo tale sintesi biografica postuma, i primi accenni romani sincronici alla presenza dell'autore risalgono agli inizi dell'anno successivo: il 9 febbraio 1893, all'interno del prospetto indicante le variazioni avvenute nella stampa periodica durante il IV trimestre del 1892, compare la nascita del settimanale «l'Asino», e fra i collaboratori è indicato il solo nome di Galantara²². Dagli ulteriori dati emerge il ritratto di un "settimanale liberale", creato a scopo "letterario umoristico" e non ispirato ad alcuna "notabilità politica o locale"²³. Gabriele Galantara apparve quindi per la prima

¹⁹ Rispettivamente in NERI G. D., *ivi*, p.30 e Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario politico centrale (CPC), Busta n. 2228, Fascicolo n. 52206, intestato "Galantara Gabriele di Giovanni". Riprodotto in Appendice, Documenti, 2.11.

²⁰ Nel 1892 venivano stampate quattro riviste dal titolo «Don Chisciotte» con sede a Milano, Napoli, Roma e Rossano. Tuttavia il periodico al quale si fa qui riferimento è presumibilmente da considerarsi il «Don Chisciotte della Mancia», fondato a Roma il 20 dicembre 1887 da Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin), oggetto di un ingrandimento di formato dal 1 novembre 1891 (in occasione del quale si ampliò il numero dei collaboratori all'interno dei quali figurava a partire da questa data anche Enrico Ferri), ed attivo sino al 7 aprile 1892. Un'omonima testata il «Don Chisciotte di Roma», dopo una pausa, uscì nuovamente a partire da 15 ottobre 1893. Si può quindi presupporre che i dati forniti nel cenno biografico siano frutto di un errore in fase di stesura causato dall'omonimia della testate aventi i medesimi direttore e redattori. Cfr. MAJOLO MOLINARI O., *La stampa periodica romana*, v. 1, Roma, Istituto di studi romani, 1963, pp.314-315.

²¹ Viceversa una collaborazione al settimanale «Il Torneo» compare nel fascicolo intestato a Guido Podrecca all'Archivio Centrale dello Stato, ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario politico centrale, Busta n. 4042.

²² In Archivio di Stato di Roma, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 46, fascicolo n. 206. Nella medesima sinossi figurano i nomi di Guido Podrecca e di Augusto Cocchetti, quali rispettivamente direttore e gerente del periodico. I documenti inediti, di seguito analizzati e riportati, conservati presso l'Archivio di Stato di Roma (di seguito denominato ASR) non sono stati indicizzati elettronicamente e la catalogazione cartacea non presenta una schedatura per autore. La ricerca è stata svolta in modalità trasversale, tematica e cronologica, all'interno di fondi considerati inerenti all'attività e alla persona dell'autore.

²³ *Ibidem*.

volta all'interno dei documenti della questura e della prefettura romane come semplice *collaboratore* di una rivista definita estranea a qualunque sentimento o velleità politica²⁴. Il periodico raggiunse il numero di 25.000 copie dopo i soli primi due mesi di pubblicazione e in breve fu chiaro alle autorità che non si trattasse di uno degli innumerevoli fogli umoristici illustrati che circolavano nella Capitale, (complice in aggiunta la comunicazione di una spedizione presso la redazione del giornale di numerosi esemplari della pubblicazione anarchica rivoluzionaria «Giulio degli Oppressi» nell'aprile 1893²⁵). La segnalazione conferma come «l'Asino» stesse rapidamente rivelando la propria vera natura, quale strumento di propaganda politica e sociale.

Episodi come il precedente e la progressiva fortuna della testata diedero origine ad una serie di controlli in merito al contenuto, i quali determinarono il primo sequestro. Causa della confisca fu la vignetta di Galantara dal titolo *Vecchi e nuovi fasti patriottici* apparsa nelle pagine centrali del numero 50 del 5 novembre 1893, nella quale all'illustrazione si accompagnava una poesia in rima, entrambe giudicate colpevoli di reato a mezzo stampa²⁶ (**fig. 1**). Lo stile utilizzato presenta caratteristiche derivanti dalla tradizione illustrata periodica italiana e largamente aderenti agli esempi mostrati su «Bononia ridet» in precedenza. A differenza di quanto realizzato a partire dagli anni successivi, non vi sono rese fisiognomiche caricaturali e grottesche, l'intento satirico non viene veicolato dall'immagine ma dal testo: un plateale attacco al re Vittorio

²⁴ Il cenno biografico al 16 agosto 1897, con il quale si apre la scheda segnaletica conservata presso il CPC, *cit.*, deriva da una sintesi degli eventi precedenti riletta in ottica politica contemporanea allo scrivente. Viceversa i documenti custoditi presso l'Archivio di Stato di Roma risultano contestuali agli accadimenti e alla biografia dell'autore, del quale seguono e tratteggiano il progressivo e crescente coinvolgimento politico.

²⁵ «Risulta a quest'ufficio che alla locale Porta sono giunti stamane al municipio del noto anarchico Luigi Bembi e delle nominate Teresa Castellani e Francesca Cantagalli e del giornale l'Asino numerosi esemplari della pubblicazione anarchica rivoluzionaria "Giulio degli Oppressi" che stampansi a Chicago. Detti giornali vennero qui invianti per essere distribuiti a scopo propaganda anarchica nella ricorrenza del 1 Maggio, e violentissimi sono gli articoli in esso contenuti», in ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 46, Fascicolo n. 213, segnalazione n. 730 pervenuta al gabinetto in data 26 aprile 1893. La notizia indica anche come alcuni contatti con i fuoriusciti anarchici italiani (a cui si farà accenno successivamente nel presente testo) erano già attivi pochi mesi dopo l'arrivo di Galantara a Roma.

²⁶ ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 46, Fascicolo n. 235. Il telegramma n. 35877 inviato il 5 novembre 1893 ai prefetti, sottoprefetti, questori e commissari distrettuali del Regno d'Italia comunica «ordine locale autorità giudiziaria sequestransi n.50 giornale L'Asino edito Roma Tipografia Cooperativa Romana per reati previsti articoli 19 e 24 legge stampa, contenuti nella vignetta e poesia intitolati "vecchie e nuovi fasti patriottici"». All'interno del medesimo fascicolo si trovano i fogli di trasmissione pervenuti alla questura di Roma da tutta Italia (prefetture, questure, ispettorati, uffici ferroviari, postali e di polizia) allegati a copie del numero incriminato e contenenti l'elenco dettagliato dei destinatari e rivenditori del periodico. Delle successive imputazioni nei confronti di Galantara per illustrazioni compare su «l'Asino» e l'«Avanti!» sono presenti gli estremi nei paragrafi dedicati a ciascun periodico.

Emanuele III, lesivo anche dell'inno nazionale²⁷. La capillare diffusione e la fortuna di pubblico incontrata dal giornale e dall'illustrazione incriminata²⁸ dovettero palesare agli occhi delle autorità l'effettiva gravità del settimanale e l'evidente pericolosità del suo illustratore²⁹. In contemporanea, la consapevolezza politica di Gabriele Galantara andava sempre più identificandosi con gli ideali socialisti³⁰, oggetto di una prima organizzazione nei medesimi anni.

La formazione di una passione personale è da far risalire al periodo di formazione universitaria, in merito alla quale, una possibile concausa della svolta contenutistica della testata «Bononia ridet», passata da una matrice goliardica a una di satira politica³¹, è da considerarsi anche la presenza di Enrico Ferri nel capoluogo emiliano nel febbraio 1889. A quell'epoca noto per i propri studi in campo sociologico, negli anni a seguire lo studioso fu legato all'artista in qualità di segretario del Partito Socialista Italiano (nel 1896 e dal 1904 al 1906), e come suo direttore nella rivista quindicinale «Il Socialismo» (dal 1902 al 1905) e nel quotidiano «Avanti!» (dal 1903 al 1908.)

A partire dal 1894 le informazioni relative all'autore iniziarono a scindersi da

²⁷ «Addio, mia bella! Addio! / L'armata deve andar; / M'imbarco per Sicilia / La plebe a massacrar! / La bandiera a tre colori / Sempre è stata la più bella! / Difendiamo sotto quella / Dei signor la proprietà! / Noi marciam contro i fratelli / Le sorelle e i genitori; / Affiliam le nostre spade / Contro i figli del lavor / Fratelli d'Italia, / L'Italia si desta; / Ai morti di fame / Tagliamo la testa! / I nostri fratelli / Domandan mercè; / Scanniamoli tutti / Nel nome del re!», in R. Langa (G. Galantara), *Vecchi e nuovi fasti patriottici*, «l'Asino», II (50), 5 novembre 1893, pp.4-5.

²⁸ La somma delle copie inviate alla questura di Roma è superiore alle 550 unità. A queste sono da aggiungere gli esemplari prelevati direttamente in rotativa, dei quali il modulo di sequestro è contestualmente conservato. ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 46, Fascicolo n. 235.

²⁹ Su ordine della Questura di Roma nel luglio 1894 Gabriele Galantara venne rimpatriato a Montelupone e allontanato per quattro mesi dalla Capitale, dove rientrò grazie all'intercessione della compagna Angiolina Ravaglia. Cfr. fascicolo personale Galantara, CPC, cit.

³⁰ V. NERI G. D., *op. cit.*, p.16 e Cfr. ARFÈ G. (a cura di), *Storia dell'Avanti!*, Milano – Roma, Edizioni Avanti!, 1956; ARFÈ G., *Storia del socialismo italiano (1892 – 1926)*, Torino, Einaudi, 1970; INTINI U., *Avanti! Un giornale un'epoca: 1896 - 1993. Le sue pagine, i suoi giornalisti e direttori raccontano il secolo: da Bissolati a Mussolini, Gramsci, Nenni, Pertini e Craxi*, Roma, Ponte Sisto, 2012.

³¹ Un articolo apparso su «Bononia ridet» il 28 aprile 1891 testimonia chiaramente il mutamento in ambito politico: «Soffocare gli sfoghi popolari, sopprimere a comodo delle autorità le franchigie statuarie, è un togliersi i piccoli disturbi per preparare le grandi rivoluzioni [...]. La prevenzione vera non è codesta, che si esercita alla vigilia di un supposto pericolo coll'apparato di forze, colla minaccia delle manette e delle revolverate: codesta è semplicemente intimidazione, quando non è provocazione addirittura e, se può riuscire come palliativo del momento, matura e ingigantisce le prossime vendette sociali», in ZANGHERI R., *Dalle prime lotte nella valle padana ai fasci siciliani*, in *Storia del socialismo italiano*, v. II, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993, p.425, n.135. Tali contenuti portarono immediatamente ad una rivalutazione del periodico da parte delle autorità, come traspare da una lettera inviata da questore di Bologna al prefetto in data 2 maggio 1891: «A Bologna, comizio indetto all'Arena del Pallone, furono presenti 3000 persone. Vennero tratti in arresto, per gli incidenti seguiti al comizio, il "solito studente giornalista" Guido Podrecca e Gabriele Galantara, redattori del periodico umoristico di ispirazione socialista "Bononia ridet"», Archivio di Stato di Bologna, Prefettura di Bologna, Gabinetto, Busta n. 799.

quelle connesse al settimanale, e proliferarono le segnalazioni³² e i documenti inerenti l'attività di militanza all'interno del Partito Socialista dei Lavoratori Italiani, fondato a Genova nel 1892, la cui sezione romana si costituì il 23 febbraio 1893 e alla quale l'artista si iscrisse nell'aprile 1894³³. L'impegno profuso fu tale che già il 30 maggio ricoprì il ruolo di presidente a un'adunanza di partito³⁴ e il 7 marzo 1895 figurò tra i costituenti del primo nucleo socialista di Roma³⁵, le cui riunioni organizzative si tennero inizialmente nei locali della redazione de «l'Asino», forse sino al mese di novembre, quando lo stesso Galantara durante un'adunanza «propose una sottoscrizione straordinaria per formare la somma necessaria al deposito per un locale»³⁶ da adibirsi a sede politica. L'iniziativa dovette incontrare il consenso dei soci poiché nei mesi successivi le riunioni si svolsero in un diverso luogo, per la cui decorazione a motivi socialisti l'artista si propose³⁷.

Seppur in modalità sintetica, quanto riportato mostra come confrontando le coeve formazioni politiche con l'universo socialista, quest'ultimo avviò un passaggio da fazione a partito strutturato seguendo tempistiche più rapide e modalità precoci³⁸.

³² Il 24 febbraio 1894 Gabriele Galantara risulta tra “i soliti noti” presenti alla causa intentata contro gli anarchici Agostinucci, Moncini e Celli, fonte ASR, Questura di Roma 1870 – 1909, Busta n. 56, fascicolo n. 233. Detta segnalazione conferma la vicinanza dell'autore all'universo anarchico italiano, complice il complesso l'intreccio di relazioni tra questo ed i militanti socialisti alla fine del XX secolo.

³³ In merito alla nascita del Partito Socialista dei Lavoratori Italiani durante il congresso svoltosi a Genova il 14 e il 15 agosto 1892 cfr. ARFÈ G., *op. cit.* e GIANNI E., *L'editore Luigi Mongini e la diffusione del marxismo in Italia (catalogo storico 1899 - 1911)*, Milano, Edizioni Pantarei, 2001. Per le indicazioni relative alla militanza attiva dell'autore ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 79, Fascicolo n. 247. Nel medesimo fascicolo sono conservati l'elenco e il registro alfabetico dei Soci del Partito Socialista dei Lavoratori italiani risalenti, il primo, al 1894 e, il secondo, al 1895. Gabriele Galantara risulta essere l'iscritto rispettivamente numero 208 e 29 ed in entrambi figura erroneamente nato nel 1866 invece che 1865; inoltre la professione dichiarata è quella di caricaturista, in sostituzione del più generale e corretto pubblicista. Lo scambio dell'anno di nascita e la definizione dell'occupazione fanno presumere che l'iscrizione non avvenne personalmente, ma indirettamente tramite riconoscimento da parte di terzi, generando una scheda di compilazione deduttiva priva di verifica.

³⁴ *Ivi*, registro delle adunanze del Partito Socialista dei Lavoratori italiani.

³⁵ Si legge in un'anonima segnalazione alla polizia: «L'altra sera in casa dell'avv. Ezio Marabini, l'avvocato Lollini, Biuzzi, Podrecca, Galantara ed altri, che appartengono alla Lega in difesa della libertà, hanno determinato di costituire il nucleo socialista di Roma», in ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta 71, Fascicolo 269. Si noti come Galantara si contraddistingua tra quelle personalità ormai note alle forze dell'ordine per le quali non vi è necessità di indicazione del nome.

³⁶ V. ASR, Prefettura di Roma, Gabinetto, Busta 472.

³⁷ «Alla riunione nel nuovo locale della Federazione Socialista Romana Galantara e Fenini presero l'impegno di dipingere sui muri della sala dei soggetti allegorici del socialismo», *Ibidem*. La nuova sede si situò infine al civico 127 di piazza S. Ignazio, v. ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 71, fascicolo n. 269.

³⁸ «Il partito socialista è in Italia il primo partito che giunga a darsi una organizzazione moderna, servita in seguito tecnicamente di modello anche ad altre formazioni politiche [...]. Le carte programmatiche ideologizzanti, gli statuti, le tessere, l'articolazione della compagine degli iscritti in sezioni e federazioni, le assemblee periodiche, i congressi, gli organi dirigenti elettivi e forniti di poteri politici e disciplinari, la formazione di organi collaterali – sindacati, cooperative, circoli culturali – gravitanti intorno al partito:

Primario fu il ruolo svolto da Galantara all'interno di questa organizzazione, come dimostrato anche dai documenti databili al 1896. Quando l'autore già ricopriva il ruolo di commissario del costituitosi Circolo Ludovico³⁹ e figurava come membro del comitato Centrale della Federazione Socialista Romana⁴⁰, si vide affidare in più occasioni da questa, nei mesi di gennaio e di dicembre, l'incarico di redigere gli schemi preliminari del nuovo statuto della medesima, successivamente presentati, discussi e ridotti durante le assemblee generali della stessa.⁴¹ Nel contempo contribuì alla diffusione delle idee socialiste, non solo attraverso l'attività editoriale illustrata sulle pagine de «l'Asino», ma anche in qualità di relatore in alcune conferenze pubbliche⁴².

Il 21 giugno 1896 al Congresso Socialista della Sezione Romana tenutosi a Marino, presieduto dallo stesso Galantara, si votò a favore della creazione di un giornale quotidiano organo del partito da pubblicarsi in Roma; sei mesi dopo vi giunsero Leonida Bissolati⁴³ e Oddino Morgari⁴⁴, direttore ed amministratore, mentre Guido Podrecca e Gabriele Galantara figurarono come redattori⁴⁵. Il 25 dicembre nacque l'«Avanti!» (fig. 2).

La produzione e l'attività per il quotidiano socialista verranno analizzate di seguito in questo studio, tuttavia ciò che si ritiene qui opportuno sottolineare è la

sono tutti elementi che per la prima volta tra i socialisti si ritrovano tutti insieme e in forme ben definite e che per questa via entrano nella tecnica della organizzazione politica in Italia» in ARFÈ G., *op. cit.*, p.22.

³⁹ V. ASR, Prefettura di Roma, Gabinetto 1871 - 1920, Busta n. 472. Galantara si dimise da tale carica nell'aprile 1896, *ibidem*.

⁴⁰ Alla data del 9 marzo 1896 il comitato centrale della Federazione Socialista Romana risultava composto da dieci membri. Oltre Gabriele Galantara figuravano i nomi di: Bramucci, Cartelli, Celsi, Ferrini, Lollini, Mongini, Sari, Soldi e Valenti, in ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 71, Fascicolo n. 269. Il 4 ottobre 1897 venne rieleto, v. CPC, *cit.*

⁴¹ «Si diede a Galantara l'incarico di compilare uno schema di nuovo statuto in cui sia mantenuta la divisione per circoli» e ancora «La sera del 21 andante ha avuto luogo l'assemblea generale della Federazione Socialista Romana alla quale intervennero 66 voci e presiedette Galantara. [...] Si passò a discutere lo statuto proposto da Galantara ridotto dal comitato centrale a 25 articoli», *ibidem*.

⁴² Il 29 marzo 1896 era programmata un contraddittorio fra Guido Podrecca e Gabriele Galantara, tuttavia quest'ultimo non poté presenziare e il dibattito venne sostituito da una conferenza del solo Podrecca. A testimonianza dell'evento viene riprodotto l'invito alla medesima conservato presso ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 75, fascicolo n. 269 (V. Appendice, Documenti, 2.3). Si segnala come Gabriele Galantara fosse ormai considerato elemento da vigilare, e per detta ragione numerose sono le segnalazioni pervenute alla questura e alla prefettura di Roma inerenti sia a riunioni ufficiali che private, conferenze, semplici presenze ad eventi e quotidianità. In questa sede viene dato riscontro solo delle notizie considerate più pertinenti e incisive a quanto analizzato.

⁴³ Leonida Bissolati (1857 - 1920) tra i fondatori del PSI, fu il direttore de l'«Avanti!» dal 1896 al 1903 e dal 1908 al 1910. V. INTINI U., *op. cit.*

⁴⁴ Oddino Morgari (1865 - 1944) tra i fondatori del PSI, fu codirettore de l'«Avanti!» dal 1908 al 1910 insieme a Leonida Bissolati. *Ibidem*.

⁴⁵ «Mi viene riferito essere giunti in Roma Bissolati direttore del nuovo giornale socialista quotidiano e certo Morgari amministratore del medesimo. Per la cronaca saranno occupati Guido Podrecca e Galantara Gabriele direttore il primo redattore il secondo del giornale L'Asino», dispaccio n. 72268 del 4 dicembre 1896 in ASR, Prefettura di Roma, Gabinetto (1871 - 1920), Busta n. 472.

partecipazione personale ad un progetto di più ampio respiro. Come sostenuto da Gaetano Arfè:

La nascita dell' "Avanti!" rappresenta nella storia del giornalismo italiano qualcosa di analogo a quel che era stata nella storia dell'organizzazione politica la fondazione del partito: uno strumento di lotta autonomo e diverso da ogni altro, non suscettibile di degenerazioni trasformistiche, non soggetto ad altri interessi da quelli esplicitamente confessati⁴⁶.

Gabriele Galantara collaborò attivamente e simultaneamente su più fronti sia ad una organizzazione moderna del partito, sia alla nascita e alla strutturazione dello strumento di divulgazione ideologica del medesimo. Tuttavia è doveroso segnalare come egli anticipò di cinque anni la massificazione dell'esperienza socialista in Italia, attraverso la primigenia nascita de «l'Asino» nel 1892. Tra le cause che dettarono la nascita de l' «Avanti!» a Roma si annoverano anche la maggiore vicinanza al nemico sito in Parlamento e una comunicazione più facile e rigorosa con il Mezzogiorno. Fuori di dubbio Galantara beneficiò della necessità dettata dalle circostanze che facilitarono la sede del quotidiano nella Capitale; nonostante ciò la sua presenza nella ridotta redazione iniziale fa presupporre che il suo apporto fosse considerato indispensabile, non solo come attivo illustratore, ma piuttosto in qualità di giornalista ed esponente di spicco del socialismo italiano. A dimostrazione di ciò si considera l'inedita lettera manoscritta (uno dei rari esempi conservatisi) rintracciata inviata da Galantara ad Andrea Costa. Dalla lettura del documento emerge una naturale libertà di espressione con la quale l'artista si rivolge al deputato, culminante nell'utilizzo del pronome allocutivo "tu"⁴⁷, dalla quale si delinea il ritratto di una relazione assidua e amichevole, che contribuisce a radicare l'autore nell'universo socialista.

⁴⁶ In ARFÈ G., *op. cit.*, p.41.

⁴⁷ «[...] Essi desiderano che tu vada con loro. La tua mancanza equivarrebbe ad un disastro per i compagni spazzini i quali hanno già annunciato la tua presenza (...). Vedi di accontentarli», in Archivio Storico Comunale di Imola. Carte Andrea Costa. Lettera n. 4430, riprodotta nella sezione Appendice, Documenti, 2.2 La lettera, scritta su carta intesta de l'«Avanti!», è una richiesta rivolta da Galantara ad Andrea Costa di partecipazione a una manifestazione indetta dalla "Lega di resistenza spazzini" a Roma, databile secondo chi scrive tra il 1897 ed il 1903. Ulteriore saggio dell'impegno professato dall'artista a favore delle cause sindacali e sociali, in questo caso *ad personam*, risulta una lettera inviata a Luigi Bertelli (Vamba) il 20 marzo 1906. Galantara chiese al collega e amico illustratore di intercedere onde evitare il licenziamento dell'operaio Cimatti, occupato nella tipografia del periodico «Il Giorno», amico personale e dell'intera redazione de «l'Avanti!». V. Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Raccolta Luigi Bertelli, MCRR Busta 536/90(1), in Appendice, Documenti, 2.6.

Nel 1897 queste motivazioni spinsero la Prefettura di Roma all'apertura di un fascicolo personale intestato a Gabriele Galantara,⁴⁸ ormai noto come «Pubblicista, Socialista Rivoluzionario, Pericoloso», soggetto a successive denunce, arresti e rilasci⁴⁹. Malgrado ciò, o forse in conseguenza dei risvolti sociali impliciti alle esperienze personali, l'autore si candidò alle elezioni politiche del 1897 e alle amministrative nel 1899, senza tuttavia raggiungere il tetto di voti utili all'elezione⁵⁰. In occasione del debutto venne così promosso sulle pagine de l'«Avanti!»:

Gabriele Galantara. È l'unico disegnatore nettamente socialista in Italia. È un nostro compagno di lavoro, qui, in questo giornale. È il *Ratalanga* dell'Asino settimanale. Da nove o dieci anni con passione, con devozione ha messo al servizio della causa proletaria la sua arte di caricaturista; da nove o dieci anni va esprimendo senza indecisioni, con segni forti e sicuri tutte le violenze, tutte le vigliaccherie di questa Italia monarchica, e va rivelando agli sfruttati e agli inconsapevoli tutti gli atroci effetti di questa invisibile lotta di classe che ogni giorno logora milioni di uomini a beneficio di pochi. Ma sopra tutto egli è un giovane socialista di fede, un appassionato della battaglia insistente che per disciplina ha permesso che il suo nome venisse posto contro quelli dei candidati avversari: [...]. Il popolo, in fondo, per lui, non è altro che il suo collegio elettorale.⁵¹

Testimonianza diretta delle esperienze è l'opuscolo *Elettori, non lasciatevi comprare!*, sorta di guida morale dedicata in special modo ai votanti di matrice proletaria, scritta e illustrata da Galantara ed edita da Luigi Mongini⁵². La pubblicazione

⁴⁸ Cfr. CPC, *cit.* Si è già sottolineata la differenza tra i documenti custoditi all'ASR, in cui Galantara compare all'interno di osservazioni più ampie relative al partito e la stampa socialista, e la scheda biografica intestatagli dalla Prefettura di Roma, cfr. MORGANTI E., *Gabriele Galantara sorvegliato speciale, cit.*

⁴⁹ ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 79, fascicolo n. 297. Si segnala l'arresto del 11 maggio 1898 con l'accusa di «associazione a delinquere, istigazione all'odio fra le classi sociali e eccitamento alla guerra civile per aver tentato in Roma di far insorgere il popolo col pretesto del rincaro del pane», v. CPC, *cit.*

⁵⁰ «Candidato al Consiglio Comunale di Roma nelle elezioni amministrative che ebbero luogo il 25 giugno 1899, restò soccombente, riportando voti 92 [...] nella lista delle Unione di partiti popolari che proclamò avere raccolto in se tutte le forze vive e sincere della democrazia Repubblicana e Socialista», in CPC, *cit.*

⁵¹ In [s. a.], *I nostri candidati*, «Avanti!», II (87), 21 marzo 1897, p.3, fig.4. In tale occasione riportò 94 voti utili, in MINISTERO DI AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO, DIREZIONE GENERALE DI STATISTICA, *Statistica delle elezioni generali politiche 21 e 28 marzo 1897*, Roma, Tipografia Nazionale, G. Bertero, 1897, p.71

⁵² RATA LANGA (GALANTARA G.), *Elettori, non lasciatevi comprare! ... Aritmetica morale di Rata Langa*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1900. Luigi Mongini (1852 - 1909) fu un editore e politico socialista, già redattore de l' «Avanti!» sin dalla sua fondazione nel 1896, v. GIANNI E., *L'editore Luigi Mongini e la diffusione del marxismo in Italia (catalogo storico 1899 - 1911)*, Milano, Edizioni Pantarei, 2001. Per la collaborazione tra Gabriele Galantara e la *Libreria Editrice Luigi Mongini* si veda § I.3. L'opuscolo si inserisce nella propaganda socialista, nei medesimi anni «indirizzata a favorire la partecipazione al voto alle elezioni comunali per la conquista delle amministrazioni locali», in MOLAIOLI A., *L'immagine del socialismo: propaganda e comunicazione politica nella storia del PSI*, in

è lontana da ogni forma di propaganda elettorale a scopo personale, ed è da considerarsi piuttosto un saggio illustrato sulle conseguenze nefaste di un voto (s)venduto per poche lire, e quindi un invito ad esprimersi secondo coscienza ed appartenenza. La stessa candidatura di Galantara va riletta come un servizio prestato alle necessità del partito, piuttosto che quale indizio di una velleità individuale. Per queste ragioni il fallimento elettorale non pose fine al suo attivismo, anzi egli partecipò negli anni successivi alle riunioni⁵³ e presenziò agli eventi; fra questi ultimi spicca la conferenza tenuta nel marzo del 1900 da Enrico Ferri⁵⁴, compartecipe della formazione politica di Galantara negli anni bolognesi e punto di riferimento per la produzione politica illustrata di quelli successivi.

La sorveglianza cui Galantara fu inconsapevolmente soggetto proseguì anche durante i suoi numerosi soggiorni parigini, tra il settembre del 1900 e l'ottobre del 1910. Gli studi precedenti sull'artista presentano riflessioni sui viaggi nella capitale francese indirizzati in un'ottica artistica. L'autore infatti visitò l'Esposizione Universale di Parigi nel 1900; nel 1909 furono esposte quaranta sue opere al *Salon des Humoristes* (dal 24 aprile al 15 giugno) e altre due comparvero nella *Section d'Art moderne italien* del *Salon d'Automne* (dal 1 ottobre all'8 novembre); nel 1910 il quadro *Gli emigranti* esposto al *Salon des Artistes Indépendants* gli valse la nomina di *sociétaire*. Inoltre realizzò quattro numeri monografici in lingua francese per la rivista satirica illustrata «L'Assiette au Beurre»: *Le Vatican* (1905), *Vive la Russie!* e *Chronique russe* (1906) e *La Paix à la Haye* (1907)⁵⁵. Tuttavia tali spostamenti sono da considerarsi anche come indizi della militanza politica perpetrata oltralpe⁵⁶ e quali prove di una rinnovata vicinanza con il movimento anarchico internazionale. Sotto controllo costante da parte della spia doppiogiochista *Foulard*, di cui si fidò ciecamente e che rese partecipe dei

Almanacco socialista. Le immagini del socialismo. Comunicazione politica e propaganda del PSI dalle origini agli anni ottanta, Milano, Tipografia Fiorin, 1984, p. VI.

⁵³ «Si segnala Riunione Socialista tenutasi al circolo Soderini il 29 marzo 1900 (...) cinquanta individui fra cui i soliti noti [...] Galantara Gabriele», in ASR, Questura 1870 - 1909, Busta n. 82, Fascicolo n. 319.

⁵⁴ «Si segnala Conferenza Socialista dell'on. Enrico Ferri sul tema "Il partito socialista nell'odierna situazione politica" del 10 marzo 1900 alla sede della società fornai, a cui intervennero circa duecento persone, fra le quali i noti sovversivi [...] Galantara Gabriele», in ASR, Questura 1870 - 1909, Busta n. 90, Fascicolo n. 319. Congiuntamente alla segnalazione è conservata copia dell'invito nominativo da presentarsi per poter assistere alla stessa, come precisato sul medesimo.

⁵⁵ Cfr. NERI G. D., *op.cit.*, FRANZINELLI M. *op. cit.* e III BIENNALE DELL'UMORISMO NELL'ARTE (a cura di), *Gabriele Galantara (Ratalanga)*, [Catalogo della mostra, Tolentino, 5 - 19 settembre 1965], Tolentino, Filelfo, 1965, p.4. Le influenze subite e le analogie tra l'opera di Galantara e i contemporanei europei verranno affrontate nelle sezioni § II.1 e § III.

⁵⁶ In tale ottica la scheda segnaletica di Gabriele Galantara conservata presso il CPC, *cit.* è stata presentata da chi scrive in *Gabriele Galantara sorvegliato speciale*, *cit.*

propri progetti e missioni⁵⁷, l'artista giunse per la prima volta a Parigi nel luglio 1900 per prendere parte al Congresso della Stampa⁵⁸. In quella occasione fu segnalato in compagnia del latitante avvocato Francesco Bonavita⁵⁹, personalità nota del socialismo italiano e tuttavia di importanza quasi irrilevante se confrontata con quella di Jean Juarès, filosofo e politico francese, che Galantara avrebbe avuto l'incarico di invitare in Italia⁶⁰. I rapporti con i fuoriusciti italiani sono evidenziati anche dalla vicinanza con Felice Vezzani⁶¹. Già definito dalla prefettura bolognese come frequentante

⁵⁷ Il ruolo giocato da una spia del governo italiano è già stato evidenziato da chi scrive in *Gabriele Galantara sorvegliato speciale*, cit., ed individuato da Mimmo Franzinelli. Quest'ultimo tuttavia sostiene: «Il controllo su Galantara si estende ai soggiorni parigini, grazie alle informazioni fornite da un infido amico dell'artista [...]. Da questo biglietto si comprende la sprovvedutezza di Galantara, affidatosi – per l'assistenza logistica – a un doppiogiochista» in FRANZINELLI M., *op. cit.*, p.23. La deduzione della spia quale “infido amico” risulta corretta, ma l'affidamento fatto su questi dall'artista non fu motivato unicamente dalla sprovvedutezza di quest'ultimo. L'identità dell'anonima spia è riconducibile a “Foulard” (pseudonimo non identificato), informatore della Pubblica Sicurezza, che già nell'estate 1897 riferì di un colloquio amichevole intercorso con Galantara nell'ambito delle indagini sull'attentato dell'anarchico Pietro Acciarito al re Umberto I, cfr. ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Ufficio Riservato 1879 - 1903, Busta n.1, Fascicolo 14/71. A distanza di pochi anni, le segnalazioni del medesimo “Foulard” si ritrovano in merito agli esponenti dell'anarchia italiana a Parigi, ambiente all'interno del quale la spia si inserì, denunciando anche gli spostamenti del socialista Francesco Bonavita e più costantemente le attività di Felice Vezzani, indicato come punto di riferimento dei fuoriusciti, cfr. ACS, CPC, fascicolo n. 5392. A riprova di ciò nella scheda biografica di Galantara, (CPC, cit.) si conservano le seguenti segnalazioni a firma “Foulard”: «Galantara mi scrive da Roma incaricandomi di trovare un editore per stampare qui a Parigi un giornale anticlericale» (s.d.); «Credetti di fare bene distraendo Galantara a destra e a sinistra finché dovette partire lasciandomi l'incarico di sbrigare tutte le sue faccende» (6.2.1907); «Ho accompagnato Galantara a Bordeaux» (21.9.1907); «La settimana ventura verrà (Galantara n.d.r.) ad installarsi da me» (s.d.). Si segnala come la totalità delle segnalazioni furono indirizzate al Conte Tornielli (in Rue de Grenelle), vale a dire Giuseppe Tornielli Brusati di Vergano, ambasciatore decano della diplomazia italiana a Parigi dal 1895 al 1908, il quale a sua volta le inviò al ministero dell'interno. Si presume pertanto che la fiducia riposta da Galantara nei confronti della spia non fosse dovuta tanto alla sprovvedutezza dell'artista, quanto all'abilità dell'informatore, il quale riuscì perfino ad inserirsi in un progetto editoriale (che non vide la luce) al quale avrebbero dovuto collaborare Felice Vezzani, Amilcare Cipriani, e lo stesso “Foulard”.

⁵⁸ Ai partecipanti al Congresso della Stampa furono donati ingressi omaggio per la contemporanea Esposizione Universale, cfr. CHIERICI A., *Il quarto potere a Roma: storia dei giornali e dei giornalisti romani*, Roma, Edizioni Voghera, 1905, p.273. Poiché il primo soggiorno parigino di Galantara è segnalato al 27 luglio 1900 in occasione del Congresso della Stampa, mentre l'Esposizione Universale aprì il 14 aprile, si noti il rapporto di causa-effetto della prima sulla seconda, e conseguentemente la preminenza che l'autore dava alla sua attività politica rispetto a quella artistica, nelle date qui prese in esame.

⁵⁹ Francesco Bonavita, avvocato romagnolo, militante e punto di riferimento del partito socialista romano, di cui fu candidato nelle elezioni amministrative nel 1913. Bonavita fu legato alla famiglia di Alessandro Mussolini, quale avvocato di questi prima, e del figlio Benito successivamente; fu anche autore del volume *Mussolini svelato. Origine, sviluppo e finalità del pensiero mussoliniano*, Milano, Sonzogno, 1924. Cfr. ARFÈ G., *op. cit.* e RIDOLFI M., MOSCHI F. (a cura di), *Il giovane Mussolini 1883 - 1914. La Romagna, la formazione, l'ascesa politica*, Forlì, Edizioni Neri Wolff, 2013, p.132.

⁶⁰ «Galantara ha l'incarico dal partito socialista italiano d'invitare Juarès a Roma, dove sarebbe ricevuto trionfalmente e parlerebbe contro il Vaticano», dal rapporto n. 634 del 1907, in CPC, cit.

⁶¹ Felice Vezzani (1855 - 1930) è stato un illustratore, pittore, decoratore e giornalista anarchico italiano fuoriuscito a Parigi nel 1899 e collaboratore di numerose testate italiane e straniere; nel 1888 divenne collaboratore di Galantara e Podrecca al «Bononia ridet», e ne assunse il ruolo di direttore nel 1892 in conseguenza del trasferimento romano dei due. Nel 1893 emigrò in Brasile dove fondò il periodico umoristico-anarchico «L'Asino umano» (evidentemente ispirato all'esperienza editoriale romana avviata da Galantara e Podrecca). Le successive informazioni e citazioni sull'autore derivano da ACS, CPC,

«esclusivamente la compagnia di affiliati al partito socialista e alla fetta anarchica», unito a Galantara da anni di amicizia, Vezzani divenne dagli inizi del XX secolo il punto di riferimento dei socialisti e degli anarchici italiani in transito a Parigi⁶². Con ogni probabilità fu l'intermediario, come già accaduto più volte in precedenza e come accadde in seguito⁶³, per l'incontro e la conoscenza di Galantara con Amilcare Cipriani,⁶⁴ baluardo dell'anarchia internazionale. A testimonianza rimangono alcuni articoli pubblicati da «l'Asino»⁶⁵ e in particolare una lettera inviata dal patriota all'artista in cui si legge:

Caro Galantara, non ti si vede più a Parigi, perché? Capisco che oggi, con l'ingrandimento dell'Asino e con la casa editrice⁶⁶, le tue occupazioni siano tutte per Roma. E hai ragione. Però se ti avessi incontrato qui, a Parigi, ti avrei chiesto, *inter nos*, la giusta vera causa della guerra che si fa all'Asino. [...] Ciao, mio buon Galantara, abbimi sempre per il tuo aff.mo Amilcare Cipriani.⁶⁷

Dal tono colloquiale della missiva traspare il rapporto profondo e sincero, fondato su una vicinanza di ideali e, prima di tutto, su una quotidianità intima e condivisa, della quale Cipriani mostrava di sentire la mancanza.

Fascicolo n. 5392. Sulle frequentazioni francesi di Galantara e Vezzani: «Il Galantara ha qui relazioni col Vezzani ed altri anarchici» (7.10.1907) e «Galantara è arrivato e con lui Vezzani» (1907) in CPC, Fascicolo n.52206.

⁶² «Mi fu guida quello stesso Felice Vezzani che conosciamo dalla Agitazione di Ancona del 1897. Aveva abbandonato l'Italia nella burrasca del '98. Ora viveva a Montemartre, colla professione di pittore, sempre attivo nelle cose nostre. Uomo colto, papà di tutti noi, era il nostro cicerone domenicale al Louvre. Eravamo un gruppo che amavamo conoscere l'arte. Lui in politica era un avanguardista, ma in arte era rimasto all'accademia» in BORGHI A., *Mezzo secolo di anarchia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1954, p.119.

⁶³ «Quando Vezzani mi portò da lui, Amilcare Cipriani era vecchio di età e invecchiato dalle sofferenze delle perdite», *ivi*, p.126.

⁶⁴ Amilcare Cipriani (1844 - 1918) è stato un patriota ed anarchico italiano per lungo tempo esule a Parigi, cfr. NATALINI G., *Amilcare Cipriani. La vita come rivoluzione*, Firenze, Firenze libri, 1987; EMILIANI V., *Libertari di Romagna*, Ravenna, A. Longo Editore, 1995.

⁶⁵ [s. a.], *Cipriani per "l'Asino"*, «l'Asino», XXI (33), 18 agosto 1912, p.2; [s. a.], *Ad Amilcare Cipriani*, «l'Asino», XXII (2), 11 gennaio 1914, p.3; [s. a.], *Parole di A. Cipriani*, «l'Asino», XXII (3), 18 gennaio 1914, p.4; [s. a.], *Per la propaganda anticlericale e Il ritratto di Amilcare Cipriani*, «l'Asino», XXII (4), 25 gennaio 1914, p.8 e p.10; Rata Langa (Galantara G.), *Dopo la lotta di Milano*, «l'Asino», XXII (5), 1 febbraio 1914, p.1; [s. a.], *L'anticlericalismo socialista dell'Asino e Amilcare Cipriani*, «l'Asino», XXIII (10), 8 marzo 1914, p.2; [s. a.], s.t., «l'Asino», XXV (13), 26 marzo 1916, p.5. Si segnala inoltre l'intervento a favore de «l'Asino» apparso sul periodico «La Folla» diretto da Paolo Valera, nel quale vi si legge: « Il libero pensiero non si difende condannando il libero pensiero, rappresentato e difeso dall'ammirabile manipolo di giovani ardimentosi che fanno l'Asino, e che lottano strenuamente contro il più sleale nemico del libero pensiero e del nostro Partito.», v. [s. a.], *Amilcare Cipriani e "L'Asino"*, «La Folla», III (8), 22 febbraio 1904, pp.26-27.

⁶⁶ In riferimento alla *Casa Editrice Podrecca e Galantara* si veda § I.4.

⁶⁷ In [s. a.], *Amilcare Cipriani per l'"Asino" contro i suoi nemici aperti od occulti*, «l'Asino», XXI (44), 3 novembre 1912, p.4.

All'avvento del nuovo decennio le segnalazioni relative all'esperienza di Galantara in seno al movimento socialista andarono progressivamente diradandosi, sino a scomparire. Militante attivo nelle fasi di fondazione, strutturazione e organizzazione del partito, l'artista si dedicò in seguito ad altre forme di propaganda e di pedagogia, attraverso le illustrazioni e la creazione della casa editrice *Podrecca e Galantara*. Il mutato atteggiamento nei confronti del partito, così come trasparirebbe dai documenti giunti sino a noi, potrebbe essere in parte dovuto alle divisioni, svolte ideologiche e prese di posizione dello stesso PSI, nonché allo stretto rapporto con Guido Podrecca, espulso dal partito durante il Congresso di Reggio Emilia nel 1912 su risoluzione presentata da Benito Mussolini⁶⁸. Ulteriore motivazione di un tale allontanamento potrebbe essere un nuovo tassello che arricchì gli intrecci tessuti dal personaggio: nel 1907 si affiliò alla Massoneria del Grande Oriente d'Italia e il 25 luglio fu iniziato nella Loggia "Propaganda Massonica" di Roma⁶⁹. In breve tempo ricoprì diversi incarichi: nel 1908 fu eletto membro del Tribunale massonico e membro della Commissione per le elezioni e per le riforme sociali della loggia di rito simbolico "Carlo Pisacane" di Roma; il 29 maggio 1909 fu promosso compagno ed elevato al grado di Maestro. La conciliabilità tra l'ideologia socialista e i principi massonici venne testimoniata da diversi militanti e politici, italiani e stranieri⁷⁰, ma allo stesso tempo fu per lungo tempo oggetto di disquisizione all'interno del partito⁷¹. Si giunse quindi, nel 1914 durante il Congresso Socialista di Ancona, a stabilire l'incompatibilità tra socialismo e massoneria⁷² e di conseguenza Galantara domandò di essere messo in "sonno"

⁶⁸ V. BALABANOFF A., *La mia vita di rivoluzionaria*, Milano, Feltrinelli, 1979, p.83. Tuttavia non si ritiene questa la sede più appropriata per un'indagine di tale portata, volendo essere la presente una resa sintetica dell'evoluzione ideologica del personaggio, basata unicamente sullo studio delle fonti dirette, non rintracciate in relazioni delle suddette problematiche.

⁶⁹ Per i dati relativi all'esperienza di Galantara in seno alla Massoneria si ringrazia l'Archivio Storico del Grande Oriente d'Italia (di seguito GOI).

⁷⁰ Appartennero, tra gli altri, alla Loggia "Propaganda Massonica" di Roma: Aurelio Saffi (regolarizzato Maestro nel 1885); Giuseppe Zanardelli (regolarizzato Maestro nel 1899); Giosuè Carducci (regolarizzato maestro nel 1890); Ernesto Nathan (futuro Gran Maestro della Massoneria Italiana negli anni 1896/1904 e 1917/1919); Arturo Labriola (iniziato nel 1914). Cfr. Archivio Storico, GOI.

⁷¹ Lo stesso editore Luigi Mongini nel 1910 diede alle stampe due opuscoli dal titolo *Il Partito socialista e la massoneria e Socialismo e massoneria*. Numerosi i riferimenti e le discussioni affrontati anche sulle pagine de «l'Asino».

⁷² L'incompatibilità venne determinata dalla mozione Mussolini – Zabordi, v. INTINI U., *op. cit.*, pp.114-116. La notizia venne riportata anche sulle pagine de «l'Asino»: «I socialisti intransigenti hanno creduto che la massoneria si proponga la funzione di preparare alleanza fra partiti democratici ed anticlericali; e poiché essi non vogliono alleanza con alcuno, hanno detto: sia spezzato ogni vincolo con la massoneria, e saremo meglio garantiti contro il pericolo del ritorno alla politica dei blocchi», in [s. a.], *Dopo il congresso di Ancona. Incompatibilità tra massoneria e socialismo*, «l'Asino», XXII (19), 10 maggio 1914, p.2. Del congresso socialista tenutosi ad Ancona dal 26 al 29 aprile 1914 è conservata una cartolina fotografica (9x14cm) nella quale è riconoscibile Benito Mussolini, seduto alla destra sul palco dei relatori

(espressione con la quale viene indicata l'autosospensione o la decisione di non partecipare ai rituali della propria loggia, per ragioni personali, per un dato periodo di tempo). Dichiarò infatti: «Lascio non per ripudiare i suoi principi che rimangono inalterati nella mia coscienza, ma per dare un esempio di disciplina che deve riformare nei partiti di battaglia il dovere massimo per tutti i suoi militi.»⁷³ La richiesta, esaudita, preferita a una chiara e diretta uscita dall'associazione, è indicativa di un provvedimento che si riteneva temporaneo, causato da direttive superiori delle quali si auspicava una successiva modifica, e motivata da profonda disciplina, sentimenti di appartenenza e correttezza morale.⁷⁴

Espulso dal partito socialista a causa della propria posizione interventista durante il primo conflitto mondiale, dopo la fondazione dei Fasci italiani di combattimento il 23 marzo 1919, Gabriele Galantara diede inizio negli anni Venti del XX secolo a una strenua battaglia contro la persona di Benito Mussolini⁷⁵. Nonostante le numerose intimidazioni e minacce⁷⁶, un profondo sentimento antifascista connotò la sua produzione illustrata sino al 1926; «l'Asino», prima, «Il becco giallo» e «L'attaccabottoni»⁷⁷, in seguito, testimoniarono settimanalmente l'antagonismo perpetrato nei confronti del regime dittatoriale e dei suoi esponenti. Seguendo un *iter*

(Appendice, Documenti, 2.4), v. RIDOLFI M., MOSCHI F., *op. cit.*, pp.254-255. Tra il pubblico, in seconda fila a destra, in posizione isolata, siede un individuo in posizione riflessiva, con le mani incrociate e le braccia poggiate agli schienali delle sedie vicine. Il profilo, in particolar modo la chioma e gli occhiali tondi, richiamano quello di Gabriele Galantara. Una possibile presenza dell'autore al congresso non è da considerarsi improbabile, in relazione all'impegno politico profuso negli anni precedenti e alla discussione, a lui particolarmente vicina, all'ordine del giorno dell'incompatibilità tra massoneria e socialismo.

⁷³ Cfr. Archivio Storico, GOI. Inoltre, nel giugno 1917 le massonerie dei paesi dell'Intesa iniziarono un progetto di Società delle Nazioni durante il congresso parigino. Nonostante i precedenti e numerosi spostamenti dell'artista nella capitale francese, e la testimoniata attività massonica, non si riscontra nelle segnalazioni consultate una presenza di Galantara a Parigi in quell'anno, a conferma della solidità della decisione presa.

⁷⁴ A riprova di questo si segnala una vignetta (anonima ma attribuibile all'artista) comparsa su «l'Asino» durante il primo conflitto mondiale, all'interno della quale la satira nei confronti della massoneria è condotta attraverso un blando sarcasmo piuttosto che con un attacco diretto, v. [G. Galantara], s.t., in «l'Asino», XXIV (48), 28 novembre 1915, p.5.

⁷⁵ «La sua satira antifascista s'appuntò particolarmente su Mussolini, di cui disegnò una maschera truce e iracunda, che diventò il modello di numerosi altri disegnatori politici anche fuori d'Italia», DE MICHELI M., *Contro il fascismo: 50 anni di immagini satirico politica nel mondo*, Milano, Fratelli Fabbri, 1976, p.18.

⁷⁶ «[...] Basterà dire che un giorno si presentò a casa sua Amerigo Dumini, l'assassino di Matteotti, col pretesto di accompagnarlo ad un appuntamento. Il trucco non riuscì, perché Galantara, malato, non volle lasciar la casa, ma l'episodio dice quanto fastidio potesse dare il vecchio artista al regime che stava prendendo piede», in NERI G. D., *op. cit.*, p.172. La notizia risulta priva di datazione e venne riferita direttamente dal figlio dell'artista, Giovanni Galantara; ma considerati i riferimenti presenti si considera come termine *post quem* il 10 giugno 1924 data dell'omicidio Matteotti.

⁷⁷ Per l'analisi delle collaborazioni e delle produzioni illustrate per i settimanali «Il becco giallo», «L'Attaccabottoni» e «Marc'Aurelio» si veda § II e § III.

legislativo restrittivo e misure forzate condivise con la stampa contemporanea⁷⁸, le suddette testate vennero portate alla chiusura o alla soppressione, e nell'ottobre 1926 l'artista si ritrovò estraneo all'ambito editoriale.

Il riconoscimento e l'analisi della fase antifascista dell'autore e delle sue opere tra il 1919 e il 1926 sono state condotte da Neri⁷⁹ e in seguito riproposte dall'intera storiografia inerente l'autore. All'interno di questa, la descrizione dell'opera di Galantara termina con la soppressione de «l'Asino» (1925); sono presenti rapidi accenni alle illustrazioni per «Il becco giallo» e «L'attaccabottoni» (1924-1926) e ancor più rari (o più frequentemente del tutto assenti) esempi della collaborazione con «Marc'Aurelio» (1931-1937). Essendo la presente indagine comprensiva dello studio di tali esperienze e produzioni, ciò che si vuole qui dimostrare è come le scelte e le prese di posizioni nel dicembre 1926 permisero all'autore di continuare la propria attività artistica ma, allo stesso tempo, la influenzarono profondamente nella scelta dei contenuti e nella variazione dello stile negli anni a venire.

In coincidenza di questa data si colloca l'ultima fase del complesso e camaleontico vissuto ideologico e politico dell'autore⁸⁰. Un confidente segnalò nell'autunno 1926 la possibile intenzione di Galantara di trasferirsi in Francia per continuare la propria attività editoriale; il 2 novembre, al fine di evitarne la fuoriuscita, ne venne disposta la ricerca, conclusasi con l'arresto alla Stazione Termini il 22 dicembre⁸¹. Detenuto presso il carcere di Regina Coeli⁸², l'artista venne condannato alle colonie di confino per cinque anni⁸³ ma, a differenza di altri numerosi dissidenti politici⁸⁴, Galantara beneficiò delle revoca della pena, tramutata in diffida.

⁷⁸ Cfr. CANNISTRATO P. V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza, 1975; DEL BUONO O. (a cura di), *Eia, eia, eia, alala: la stampa italiana sotto il fascismo 1919 - 1943*, Milano, Feltrinelli, 1971.

⁷⁹ V. Galantara e il fascismo (1921 - 1926), in NERI G. D., *op. cit.*, pp.162-179.

⁸⁰ I documenti di seguito riportati e parte delle relative riflessioni sono stati anticipati da chi scrive nel 2014 all'interno dell'intervento *Gabriele Galantara sorvegliato speciale*. In tale occasione sono state presentate per la prima volta le fonti inedite del ASR ed è stata proposta una nuova lettura dei documenti del ACS, con l'obiettivo di fornire una inconsueta presentazione dell'autore in chiave storica e politica.

⁸¹ Rispettivamente: «[...] Il Galantara sia stato invitato da Giannini Alberto seguirlo in Francia per iniziare colà la pubblicazione del giornale "Il Becco Giallo"», retro di fonogramma s.d. in, CPC, fascicolo 52206 (la segnalazione, priva di riferimenti cronologici, è da considerarsi successiva al 17 ottobre 1926, data in cui cessarono le pubblicazioni de «L'Attaccabottoni», ultima collaborazione romana tra Galantara e Giannini); *ivi*, dispaccio telegrafico del 2.11.1926; *ivi*, fonogramma 23.12.1926.

⁸² La lettera scritta ai famigliari in occasione del Natale 1926 è stata riprodotta in NERI G. D., *op. cit.*, pp.177-179.

⁸³ «[...] Per l'attività che svolge, diretta a sovvertire violentemente gli ordinamenti nazionali, sociali ed economici dello Stato, a menomarne la sicurezza e a contrastarne ed ostacolarne l'azione dei poteri, costituisce un grave pericolo per l'ordine pubblico e la sicurezza pubblica», in CPC, *cit.*

⁸⁴ Fra i dissidenti condannati alle colonie di confino si ricorda Giuseppe Scalarini (1873 - 1948), collega e collaboratore di Galantara sulle pagine de «l'Asino», deportato dal 1926 al 1929 Ustica e Lampedusa, cfr.

«L'intervento del figlio valse a far commutare questa condanna in una libertà sorvegliata.»⁸⁵, è la sintetica spiegazione fornita da Neri a giustificazione del mutamento di giudizio. Tuttavia lo studio dei documenti relativi⁸⁶ mostra un panorama più differenziato e forse esplicativo delle successive prese di posizione dell'autore. Di seguito all'arresto i famigliari⁸⁷ inviarono quattro lettere di supplica volte al suo scarceramento. Nelle prime identiche inviate dal figlio e dall'intera famiglia, rispettivamente al Conte Giacomo Suardo, presidente della Commissione d'Appello per il confino politico, e alla Commissione stessa, viene dichiarata l'estraneità totale dell'imputato dall'accusa di anti italianità. Vi si legge infatti:

Egli fu interventista dal 1914 ciò che gli procurò l'espulsione per indegnità dal partito socialista e viveva adesso lontano da qualsiasi attività di partito, esclusivamente della sua arte e della sua caricatura eseguendo manifesti di *réclame* industriali e vignette per giornali italiani. Queste avevano sempre conservato esclusivamente il suo vecchio stile personale a fondo socialista in buona fede e non erano mai sorte da speciali preconcetti contro il Regime e le sue personalità.⁸⁸

Le mendaci argomentazioni sulle quali venne basata la presunta innocenza di Galantara, costituiscono un'evidente negazione di quella che in realtà era stata l'effettiva produzione dell'artista nei mesi precedenti all'arresto. A riprova di ciò, furono rivelati i sentimenti politici dei membri del nucleo familiare, volti a testimoniare l'impegno e la fedeltà al fascismo⁸⁹, e a sottolineare come fosse «evidente quindi che nella mia famiglia dove l'unico giovane ha potuto costituire liberamente e

DE MICHELI M, *Scalarini. Vita e disegni del grande caricaturista politico*, Feltrinelli, Milano, 1978 (1962); ID., *Scalarini, Galantara, disegni politici originali*, Casciago, Arti grafiche varesine, 1979; SEVESO G., *Scalarini la passione del socialismo*, in MAZZOTTA G. (a cura di), *op. cit.*, pp.76-122; GEC [E. GIANERI], *Scalarini ovvero: la caricatura politica*, e PALLOTTINO P., *Fortuna critica dell'opera grafica di Giuseppe Scalarini*, in BIBOLLOTTI C., CALOTTI F. A., *Giuseppe Scalarini. Il veleno della storia*, [Catalogo della mostra, Forte dei Marmi, Museo della Satira e della Caricatura, 5 agosto – 8 ottobre 2006], Forte dei Marmi, Museo della Satira, 2006, pp.113-122 e pp. 15-22.

⁸⁵ In NERI G. D., *op. cit.* p.177.

⁸⁶ I documenti relativi alla condanna di Gabriele Galantara al confino politico di seguito citati sono conservati in Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione servizi informativi e speciali, Confino Politico, Fascicolo n. 444.

⁸⁷ La famiglia di Gabriele Galantara e della moglie Angelina Ravaglia (1866 - 1955) si componeva dei figli Libertà (1890 - 1956), Luce (1892 - 1952), Giovanni (1897 - 1982), Vera (1900 - 1985) e della sorella dell'artista Angela Galantara (1864 - 1936). Le note biografiche sono state desunte dalla tomba della famiglia Galantara sita presso il cimitero della cittadina di Montelupone.

⁸⁸ V. ACS, CPC, *cit.*

⁸⁹ Giovanni Galantara, reduce della prima guerra mondiale, si iscrisse ai Fasci di combattimento nell'agosto 1922, l'anno successivo partecipò alla Marcia su Roma e, alla data dell'arresto del padre, ricopriva il ruolo di Capo Manipolo della Milizia Volontaria. La sorella minore Vera, nell'ottobre 1922 fu madrina del Gagliardetto della Sezione Fascista di Montelupone.

generosamente sviluppare e manifestare i propri sentimenti fascisti ed italiani, non è verosimile sospettare il Capo di attività contraria»⁹⁰. Due ulteriori suppliche furono indirizzate direttamente a Benito Mussolini e, si crede, alla figlia Edda, all'epoca sedicenne, dai figli Giovanni e Vera, che addussero l' "italianità" dei propri trascorsi e sentimenti, e affidarono le proprie richieste a imploranti preghiere cariche di retorica⁹¹. L'efficacia di quest'ultima si evince da una significativa annotazione presente sulla lettera della giovane Vera: «Con la puntata di S.E. Il Capo del Governo "Scarcerare e diffidare, previa lettera dell'interessato"»⁹². Benito Mussolini si mostrò benevolo nei confronti dell'artista che a lungo l'aveva attaccato, ma allo stesso tempo ne richiese l'abiura e l'invocazione a pietà, quasi come rivendicazioni personali. Il 30 dicembre 1926 Gabriele Galantara realizzò quello che può essere considerato il suo capolavoro letterario, riuscendo nel medesimo tempo a compiacere Mussolini, avvalorare le tesi dei figli e contrastare le accuse della Commissione che lo aveva condannato, senza rinnegare il proprio passato né confessare i sentimenti politici che l'andavano albergando in quel momento. Egli affermò:

Debbo prima dichiarare che io non appartengo a nessun partito politico, né a sette, né ad altra organizzazione qualsiasi. Durante la guerra dedcai tutta la mia attività di pubblicista alla Patria contribuendo col sacrificio della mia situazione economica, alla resistenza interna; e per questo fui espulso dal Partito socialista. Poi seguii con entusiasmo il primo nucleo giovanile formatosi attorno all'On. Le Mussolini che dette poi origine all'attuale Partito Fascista. Nel 20=21 [sic] me ne separai perché ritenni che il programma fondamentale fosse stato dimenticato. La mia attività giornalistica caricaturistica ebbe così un cambiamento mettendomi all'opposizione di quel movimento che pur avevo amato e difeso. Fu solo in questi ultimi tempi: cioè quando nel Partito Fascista si delineò, e poi si attuò, l'attuale ordinamento sindacale⁹³, (il quale per me rappresenta un passo nuovo,

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Dalla lettera di Giovanni Galantara a Benito Mussolini, s.d.: «Duce, mi rivolgo a Voi, Vogliate ordinare, nella vostra alta giustizia, che sia considerato benevolmente il caso del padre di questo umile Vostro milite fascista, il quale, dopo aver servito con fedeltà, generosità ed onore Voi, la Causa e la Patria, solo oggi domanda, in nome del proprio passato e della Fede dell'avvenire, che gli sia risparmiato il dolore e l'umiliazione del confino del padre sessantenne della cui futura attività egli con la presente si rende garante.» Dalla lettera di Vera Galantara a Edda Mussolini, 28.12.1926: «Signorina, mi sono detta: anche Lei adora suo Padre e se dovesse per un solo istante pensarlo nelle condizioni presenti del mio, certo morrebbe d'angoscia. A Lei dunque debbo rivolgermi e inginocchiarmi dinnanzi a Lei che è giovane e buona, e che adora Suo Padre; Lei, meglio di ogni alto potrà intercedere presso di Lui che è grande e giusto, potrà comprendermi ed aiutarmi.» *Ivi*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Con l'espressione "attuale ordinamento sindacale" Galantara si riferisce con molta probabilità all'organizzazione sindacale dei giornalisti italiani. La Federazione Nazionale della Stampa nacque nel 1908, il regime la conquistò nel dicembre 1925 ed il 31 dicembre 1926 fu sostituita dal Sindacato

decisivo nella Storia) che rimasi da prima perplesso e poi cambiai il mio stato d'animo verso il Fascismo, tanto da dovere dichiarare di volerlo accettare. D'altra parte va messo in luce che la mia arte figurativa caricaturistica in questo ultimo anno si era limitata per questo a tenuissimi accenni a base di buon umore da poter essere accettati dagli stessi Fascisti e non certo tali da creare sovvertimenti e pericoli, come è detta nell'ordinanza di condanna. Aggiungerò anche che era notorio che io fossi autore della sola illustrazione, sempre firmata, mentre le diciture erano opera del direttore. [...] Basti dire che la mia famiglia è tutta fascista. Un figlio, ex combattente decorato, fascista tesserato dei primi momenti e anche ufficiale della Milizia V.S.N.; mia figlia fu madrina di gagliardetti. Ciò dovrebbe luminosamente dimostrare la tolleranza, la conciliabilità del mio spirito.⁹⁴

Nella lettera rivolta alla Commissione d'Appello e non a Benito Mussolini, che non a caso compare nelle vesti di “onorevole” e non in quelle di “Sua Eccellenza il Capo del Governo”, l'autore ammise di aver seguito con entusiasmo il formarsi dei primi nuclei fascisti. A questa confessione potrebbe fare riferimento la presa di posizione contenuta in una lettera inviata a Guido Podrecca nell'autunno del 1919, nella quale Galantara sostenne di non approvare le attività politiche e giornalistiche dell'amico «anche se fossi un f. al 100 per 100» e rimarcò, in modo sibillino, la necessità di «rinnovare o perire definitivamente. Entrare senza pregiudizi nel mondo dei vivi, lasciando - per necessità di eventi - nel guardaroba delle cose troppo ingombranti alcune nostre vecchie idee destinate certamente a rinverdire domani»⁹⁵. Inoltre nel 1926 l'artista si dichiarò: estraneo ed al contempo interessato alla politica; benevolo e tollerante verso gli ideali fascisti dei figli ma contemporaneamente sostenitore degli stessi; caricaturista non più fazioso ma solo umorista; artista legato con orgoglio al proprio lavoro ma lontano dall'attività giornalistica militante. A riprova di quest'ultima sfumatura egli si identificò come autore delle sole illustrazioni apparse su «il becco giallo» e «l'Attaccabottoni», lasciando ad Alberto Giannini, direttore delle testate, la

nazionale fascista dei giornalisti, al quale nel 1928 seguì la costituzione dell'albo dei giornalisti professionisti (Regio decreto 26 febbraio 1928, n.384 “Norme per la istituzione dell'albo professionale dei giornalisti”, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 13 marzo 1928, n.61). L'autore si iscrisse alla Federazione nel 1922, non figura nell'elenco dei giornalisti del Sindacato fascista al 1927, ma al contrario il suo nome è incluso fra gli iscritti del primo albo nel 1928. Alla data dell'arresto e negli anni successivi egli riuscì, non senza malizia, a figurare la sua iscrizione alla Federazione e all'albo come adesione al fascismo, sebbene queste fossero le istituzioni meno connesse al regime. V. Federazione Nazionale della stampa italiana, *Annuario della stampa 1924-1925*, Milano, Stabilimento Tipografico S.A. La Celerissima, 1924, p.471; e per la storia del sindacato dei giornalisti TARTAGLIA G., *Un secolo di giornalismo italiano. Storia della Federazione nazionale della stampa italiana (1877-1943)*, Milano, Mondadori, 1908. A Giancarlo Tartaglia si deve parte dei dati relativi a Gabriele Galantara.

⁹⁴ ACS, CPC, cit.

⁹⁵ La lettera riportata da NERI G. D., *op.cit.*, p.167, era conservata presso l'archivio privato di Giovanni Galantara alla data della stesura del testo.

scomoda paternità delle didascalie, difficilmente equivocabili e giustificabili⁹⁶. Proprio a Giannini, fuoriuscito a Parigi nel 1926, con lo scopo di fondare nella capitale francese un nuovo periodico, era collegato l'arresto preventivo di Galantara, considerato reo di una possibile fuga d'oltralpe. In sintesi, come egli stesso si definì nella sibillina chiosa finale, si trattava di «un oppositore privo di mezzi per il nuocere o meglio un oppositore che non lo è più da un pezzo».

Istantanea fu la commutazione della pena in diffida per volere dello stesso Mussolini⁹⁷, il quale solo nove mesi più tardi acconsentì anche a una riduzione della sorveglianza, resasi troppo rigorosa e limitante per lo svolgimento delle attività professionali⁹⁸. Proprio in seno a queste e in particolar modo alla collaborazione con il bisettimanale satirico «Marc' Aurelio», dal 1931 al 1937, è da registrarsi un importante rinnovamento nella produzione di Galantara. L'illustratore, memore dei rischi corsi e di quanto con astuzia dichiarato in precedenza, dovette intervenire sulla propria arte, nella quale si registrano, nel periodo dichiarato, una riforma nei contenuti e una variazione nello stile di cui si dirà a seguire.

La rapida spiegazione fornita da Neri in merito allo scarceramento dell'artista può essere quindi stata la conseguenza di due cause contemporanee. Da una parte Giovanni Galantara volle preservare una porzione – scomoda - della vita del padre, che avrebbe portato alla luce anche i propri personali trascorsi politici di fascista militante⁹⁹; allo stesso tempo la scelta dell'autore di utilizzare come fonti i soli documenti famigliari

⁹⁶ A parziale supporto di questa affermazione parrebbe essere anche la testimonianza rilasciata dallo stesso Giannini a Sandro Pertini, così riportata in un'intervista all'allora Presidente della Repubblica: «Ricordo cosa mi diceva Giannini [...], che lui ai suoi caricaturisti del "Becco Giallo" [sic], suggeriva direttamente come doveva essere fatta la vignetta. "Quante volte" mi diceva "mi hanno sorpreso con il caricaturista in poltrona ed io per terra che facevo smorfie, per suggerire gli atteggiamenti da rappresentare», in ECO U., *Per favore non prendeteci sul serio*, in «L'Espresso», XXVII (44), 7 novembre 1982, p.34.

⁹⁷ «S. E. Capo Governo ha disposto che confino inflitto a Galantara Gabriele fu Giovanni sia commutato in diffida. Stop. Provveda immediatamente liberazione», ACS, CPC, *cit.*, fonogramma del 31 dicembre 1926.

⁹⁸ «Mi sto occupando attualmente di mettere in valore un materiale italiano, oggi inutilizzato, che potrebbe essere introdotto facilmente nell'industria ceramica potendo sostituire un prodotto simile il quale viene ora importato dall'estero» all'interno della richiesta di Galantara s.d., contenuta con appunti manoscritti e fonogramma del 12 settembre 1927 in CPC, *cit.* Il materiale al quale viene fatto riferimento è la piastrella armata, v. NERI G. D., *op cit.*, p.182.

⁹⁹ In merito ai trascorsi politici di Giovanni Galantara e alla sua attiva militanza nel partito fascista, oltre alle informazioni contenute nella già citata lettera di supplica a Benito Mussolini, si veda anche la busta intestatagli contenuta in Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Politica (1927 - 1944). Fascicolo n. 545.

a discapito del materiale conservato presso gli archivi¹⁰⁰, condizionò con evidenza lo studio monografico.

Molteplici possono essere state le motivazioni che spinsero Benito Mussolini ad accettare le richieste pervenutegli direttamente o indirettamente da Galantara: la giovanile e comune militanza nel Partito Socialista e nella redazione de «l'Avanti!»¹⁰¹, culminata nel 1913 con la pubblicazione di un'opera dello stesso Mussolini da parte della casa editrice fondata dall'autore con il collega Podrecca¹⁰²; la benevolenza nei confronti dei dissidenti mostrata in più occasioni per avvalorare l'immagine del padre comprensivo; l'intercessione della famiglia; un legame mantenuto negli anni nonostante le evidenti diversità di pensiero. In merito a quest'ultimo rimane traccia in una testimonianza data a Oreste del Buono da Giovanni Mosca, collaboratore al «Marc'Aurelio» con Galantara per volere del direttore Vito de Bellis, il quale riferisce che nel 1932:

Galantara era rimasto di nuovo disoccupato. Aveva un'ernia enorme, ed era disperato. Un giorno scrisse a Mussolini, e Mussolini si dovette ricordare di quando lavoravano insieme all' «Avanti!», scrisse a De Bellis: «Galantara è sempre stato mio amico, purché non faccia vignette troppo cattive contro di me, fatelo lavorare pure. Se non potete pagarlo abbastanza, ditemelo, provvederò al conguaglio». De Bellis ebbe la delicatezza di non dirlo mai a Galantara, lo fece lavorare senza dirgli che sapeva che aveva scritto a Mussolini, senza dirgli che Mussolini era intervenuto a suo favore.¹⁰³

Tuttavia lo stesso del Buono sottolineava come le dichiarazioni di Mosca fossero spesso ambigue, inesatte e discutibili, giudizio che invalida l'assoluta veridicità della fonte, che malgrado ciò viene qui riportata¹⁰⁴.

¹⁰⁰ La scelta della provenienza del materiale può essere stata consapevole o imposta: la Direzione dell'Archivio Centrale dello Stato interrogata in merito alla data in cui il materiale inerente all'artista è stato reso pubblico, non è stata in grado di fornire estremi cronologici precisi.

¹⁰¹ Benito Mussolini aveva collaborato con l' «Avanti» nel luglio 1908 ai numeri 4174, 4176 e 4182, cfr. RIDOLFI M., FOSCHI F., *op. cit.* Sui medesimi, all'interno della rubrica *L'istantanea del giorno*, comparvero le vignette di Galantara, rispettivamente, dal titolo *Discorrendo del processo Dorio Canevelli*, *La riunione di Parma* e *Il tempio di Minerva*. Giorgio Candeloro ha ipotizzato una precedente esperienza di Mussolini a «l'Asino», indicandolo come autore di due articoli apparsi nel 1906 a firma MUSS. V. CANDELORO G., VALLINI E., *op. cit.*, p.XVII. La notizia viene riportata anche in BIBOLOTTI C., CALOTTI F. A. (a cura di), *l'Asino è il popolo utile paziente e bastonato di Podrecca e Galantara (1892 – 1925). Ragli, morsi e calci della più grossa rivista satirica italiana*, [Catalogo della mostra, Forte dei Marmi, Galleria comunale d'Arte Moderna, 28 dicembre 1982 – 23 gennaio 1983], Forte dei Marmi Tipografia Massarosa, 1982.

¹⁰² V. MUSSOLINI B., *Giovanni Huss. Il veridico*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1913, cfr. § I.4.

¹⁰³ In DEL BUONO O., *Poco da ridere. Storia privata della satira politica dall' "Asino" a "Linus"*, Bari, De Donato editore, 1976, p.71.

¹⁰⁴ Eventuali riscontri di quanto affermato da O. del Buono non sono stati rintracciati. A tale proposito si segnala l'assenza, nel Casellario Politico Centrale, di fascicoli a nome di Vito de Bellis ed Oberdan Cotone, fondatori della testata; nonché la mancanza di riferimenti a Galantara all'interno del fascicolo

In merito al rapporto tra Galantara e Benito Mussolini va comunque segnalata la presenza di un fascicolo intestato all'autore, all'interno della Segreteria Particolare del Duce, purtroppo attualmente vuoto a causa di spostamenti coevi e di successivi versamenti archivistici¹⁰⁵. L'esistenza del medesimo presuppone una sua creazione quale contenitore di documenti inerenti una corrispondenza riservata tra l'artista e Benito Mussolini, databile tra il 1922, termine *post quem* dell'intera sezione carteggi, e il 1937 anno della morte dell'artista (più specificatamente, considerati i precedenti analizzati di cui si è dato riscontro, avrebbe dovuto datarsi tra il 1927, in seguito alla commuta della condanna al confino, e il 1936, essendo l'autore deceduto il 10 gennaio 1937). Confrontando l'arco cronologico così ricostruito con gli scritti presenti nel fascicolo nominativo del CPC, è presupponibile che si trattasse di richieste concernenti l'attività lavorativa. Pur dubitando della completa veridicità delle affermazioni di Giovanni Mosca, è inammissibile ignorarne l'incidenza; è pertanto possibile che il fascicolo contenesse lettere inerenti la collaborazione di Galantara con il «Marc'Aurelio», le quali permetterebbero di spiegare l'allontanamento e il successivo reinserimento dell'artista all'interno della redazione del settimanale.

L'analisi storico-biografica qui condotta delinea in un'unica figura profili differenti, i quali influenzarono inevitabilmente la produzione illustrata degli anni romani. Socialista, intimo degli ambienti anarchici, massone, antifascista (pentito?), questa la sintesi estrema della personalità sfaccettata e sfuggente di Gabriele Galantara.

intestato al «Marc'Aurelio» nella sezione stampa del Ministero della Cultura Popolare, v. ACS, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, II Versamento, Busta n. 8, Fascicolo n. 10.

¹⁰⁵ Archivio Centrale dello Stato, Segreteria particolare del Duce, Carteggio Ordinario 1922 - 1943, fascicolo 168/R, busta n. 135, fascicolo n. 139 (riprodotto in Appendice, Documenti, 2.12). Il fascicolo indicato come appartenente al Carteggio Ordinario è in realtà conservato all'interno del Carteggio Riservato; esso fa parte di un esiguo numero di buste per le quali era stato deciso uno spostamento dalla sezione riservata (sita a Palazzo Venezia) a quella ordinaria. Esso presenta in copertina l'indicazione "99.118", estremo che non si è stati in grado di codificare, poiché la sequenza numerica non compare né all'interno del fascicolo Galantara conservato al CPC, né nell'omonimo presso la sezione Confini Politico. Da ultimo non vi sono buste con tale numerazione all'interno dei carteggi ordinario e riservato della Segreteria particolare, la quale invece presenta lacune con estremi simili relative a porzioni di materiale mai pervenuti presso l'Archivio Centrale dello Stato (le mancanze sono state segnalate alla Direzione dell'ACS, che si ringrazia per la disponibilità e i chiarimenti inerenti i versamenti relativi alla Segreteria Particolare del Duce). Pertanto si ipotizza che il fascicolo Galantara, originariamente inserito nel Carteggio Riservato, fosse stato destinato ad un trasferimento nel Carteggio Ordinario. L'indicazione "99.118" si riferirebbe quindi a questa nuova collocazione, la quale appartarrebbe alla porzione di buste mai pervenute per il versamento. Il prelievo del materiale sarebbe stato quindi causato dal legittimo spostamento presso un'altra sezione e non da una volontaria e illecita manomissione del contenuto in riferimento al suo intestatario. A supporto di questo l'esistenza dei documenti originali all'interno dei fascicoli intestati a Gabriele Galantara al CPC e al Confini Politico, i quali, qualora fosse avvenuta una deliberata manomissione del materiale, non avrebbero dovuto essere conservati.

I.2 Le produzioni per il partito socialista

L'attività artistica di Galantara in seno al movimento socialista dovette svolgersi parallelamente alla strutturazione del partito, beneficiando del ruolo svolto al suo interno e della maturata esperienza in campo illustrato grazie a «l'Asino». Come già indicato, durante l'inaugurazione della nuova sede romana nel gennaio 1896, egli manifestò la volontà di decorare a motivi socialisti le pareti della sala. Di quest'opera non vi è però traccia nella documentazione relativa al partito stesso o riferimento nella storiografia sull'autore; la mancanza di informazioni in merito al progetto porta a dedurre che presumibilmente questo non si realizzò¹⁰⁶. Malgrado ciò, in seguito la creatività dell'artista venne impiegata a servizio dell'ideale socialista; la produzione illustrata, conforme alla periodica contemporanea, può essere sottoposta a un'analisi cronologica caratterizzata dalle committenze, l'«Avanti!», *in primis*, e il Partito Socialista e dalle aree di destinazione: la satira, la cartellonistica e la grafica di propaganda.

Sebbene la nascita de l'«Avanti!» seguì di quattro anni la fondazione del partito, fu il quotidiano a guidare il socialismo italiano sino alla metà del primo decennio del nuovo secolo. Il titolo del giornale fu molto discusso¹⁰⁷ e parimenti la resa grafica della testata che, nonostante l'apparente immediatezza, venne scelta tra diverse alternative proposte da Galantara, ciascuna delle quali corredata da un punto esclamativo finale (**fig. 3**). Questo e il vigoroso incitamento a incedere verso l'avvenire si riflettono nel carattere tipografico adottato, caratterizzato da un «corsivo agile e proiettato impetuosamente in avanti, la “A” sinuosa ed elegante», sposando l'idea che «il carattere possa essere il messaggio»¹⁰⁸. L'illustratore fu l'autore delle vignette comparse dal 1896, anno di fondazione, al 1908¹⁰⁹, e a questa collaborazione affiancò una più libera

¹⁰⁶ La decorazione di un grande spazio ad affresco o tramite l'applicazione di pannelli dipinti avrebbe costituito un *unicum* all'interno dell'attività di Galantara, di cui è nota la produzione pittorica, soprattutto oli e tempere.

¹⁰⁷ Altre opzioni per il titolo da dare alla testata furono «L'Alba», «L'Avvenire», «Italia nuova», «Il Popolo». Il titolo «Avanti!» fu scelto in omaggio all'omonimo periodico fondato nel 1881 da Andrea Costa ad Imola e alla testata socialdemocratica tedesca «Vorwärts» («Avanti») nata nel 1876. V. CHIERICI A., *op. cit.*, pp.174-175 e INTINI U., *op. cit.*, p.25.

¹⁰⁸ Rispettivamente *ivi*, p.30 e GARFIELD S., *Sei proprio il mio tipo. La vita segreta dei caratteri tipografici*, Milano, Tea, 2015, p.68.

¹⁰⁹ Galantara si occupò unicamente delle illustrazioni, analizzate nel capitolo II.3, mentre le rubriche artistiche (e letterarie) vennero curate da Giacinto Stiavelli. In merito ai due si segnala quanto segue: «Ho veduto di Giacinto Stiavelli una superba caricatura che gli ha fatto Galantara dell'Asino, nella quale caricatura il giovane e illustre disegnatore ha trovato il modo di congiungere, con la solita rara abilità, l'alterazione dei tratti e la somiglianza perfetta», in CHIERICI A., *op. cit.*, p.184.

ed estemporanea produzione di immagini, proposta in occasione delle ricorrenze celebrative. Nel 1899 il programma della festa del III anniversario, svoltasi in coincidenza del Capodanno presso il teatro Eldorado di Roma, prevedeva canzonette, macchiette e caricature con ogni probabilità opera dell'artista, indicato dalla questura come uno dei noti sovversivi presenti¹¹⁰. Nel 1905 i festeggiamenti vennero posticipati all'Epifania¹¹¹ e trasferiti al Cinematografo Moderno di piazza Esedra, dove, fra gli intrattenimenti proposti, vennero proiettati undici ritratti caricaturali realizzati da Galantara, declamati da Paolo Orano¹¹² ed entusiasticamente applauditi dai presenti¹¹³.

Tali manifestazioni di partecipazione e di condivisione furono, al pari di conferenze e presentazioni, tessere del più complesso mosaico della propaganda (qui orale), un apostolato fecondo e molteplice. È in questa ottica che agli inizi del XX secolo, grazie alla lenta ma progressiva diminuzione dell'analfabetismo¹¹⁴ e al successo di vendite, l'«Avanti!» divenne il propulsore della propaganda scritta, quello che Ugo Intini ha giustamente definito come «il motore di una *holding* editoriale più ampia¹¹⁵». Libri, periodici, almanacchi, opuscoli, manifesti, volantini e cartoline furono gli strumenti della capillare diffusione delle ideologie socialiste. All'interno di questo sistema le immagini sono presenze costanti e complementari, punto di incontro con le realtà internazionali e *trait d'union* tra la propaganda orale e quella scritta. Gabriele Galantara fu un attivo autore della dimensione illustrata, come testimoniato dal manifesto realizzato per la campagna di abbonamento de l'«Avanti!» per l'anno V - 1901 (**fig. 4**). Con ogni probabilità vi si dedicò in un periodo compreso tra il 1 settembre (giorno del ritorno a Roma dopo il soggiorno parigino di cinque settimane¹¹⁶) e il 17

¹¹⁰ Cfr. ASR, Questura 1870 - 1909, Busta n. 84, fascicolo n. 315, originale riprodotto nella Sezione Appendice, Documenti, 2.5.

¹¹¹ V. [s. a.], *La Festa dell'Avanti*, «Avanti» IX (2902), 1 gennaio 1905, p.3.

¹¹² Paolo Orano (1875 - 1945) giornalista (redattore de l'«Avanti!» negli anni 1904 - 1906) scrittore, militante socialista agli inizi del secolo, fu successivamente deputato del Partito Nazionale Fascista.

¹¹³ «La banda suonò ancora la Marsigliese e l'Inno dei lavoratori e poscia il compagno prof. Orano illustrò al cinematografo alcune splendide e meravigliose caricature fatte da Gabriele Galantara, il cui nome, evocato da Orano, fu salutato da un lungo applauso. Le caricature erano quelle di Bissolati, di Pelloux, di Giolitti, di Luttazzi, di Turati, del Pirocorvetto, di Sonnino e di Ferri. Il prof. Orano con elegante parola e con finezza squisita di apprezzamenti, commentò o elogiandoli o satirizzandoli i vari personaggi. Ma anche il pubblico volle commentare; e commentò ed applaudendo freneticamente le caratteristiche figure dei compagni nostri o fischiando sonoramente quelle antipaticissime dei nemici del socialismo. I maggiori applausi furono per Ferri e per Bissolati, i fischi più formidabili per Pelloux, per Giolitti e per Pirocorvetto. E' inutile dire che anche il compagno Orano fu applauditissimo nella sua esposizione brillante e geniale. Tutti poi erano entusiasti delle caricature di Galantara.», da [s. a.], *Le proiezioni illustrate*, «Avanti!», IX (2908), 7 gennaio 1905, p.3.

¹¹⁴ Gli italiani analfabeti erano pari al 60% della popolazione negli ultimi due decenni del XIX secolo, percentuale che si ridusse solo al 56% nel 1900. V. INTINI, U., *op. cit.*, p.27.

¹¹⁵ *Ivi*, p.86.

¹¹⁶ V. protocollo n.4184 del 2.09.1900 in ACS, *cit.*, Fascicolo n.52206.

dicembre 1900, data alla quale una copia era già stata inviata alla prefettura della Capitale per l'approvazione del visto di affissione¹¹⁷. L'*affiche*, complici le grandi dimensioni, 140x100 cm, si compone di una parte superiore illustrata e una inferiore recante gli estremi per contrarre l'abbonamento. Contornata da una spessa linea di demarcazione di colore nero, che la separa dallo sfondo dalle tonalità di blu pavone e cadetto, l'immagine risulta stilisticamente lontana dal linguaggio caricaturale mostrato dall'autore nei medesimi anni su «l'Asino» e l'«Avanti!», ed è da considerarsi uno dei primi esempi di realismo figurativo socialista da questi realizzato in campo illustrato. Ne è protagonista un corteo di lavoratori, guidato e preceduto da uno di essi, il quale regge nella mano destra alzata una fiaccola accesa, su cui si staglia la dicitura «Avanti! Giornale socialista». Nonostante in prima fila sia posizionato un bambino e alle sue spalle una donna, la raffigurazione del proletariato in marcia è sostanzialmente maschile, e abbraccia diverse categorie, braccianti ed operai, debitamente muniti dei propri strumenti, vanga e falce i primi, maglio e piccone i secondi. La rappresentazione iconografica segue i canoni condivisi dall'arte sociale¹¹⁸; l'indugiata muscolatura e l'abbigliamento esaltano e denunciano, allo stesso tempo, la condizione sociale e il riscatto umano alla ricerca di dignità: emblematiche in questo senso risultano le nudità del torso e dei piedi delle prime due figure a sinistra. L'idea di una moltitudine in cammino viene accentuata dalla resa prospettica degli attributi issati verso il cielo e dalla presenza in primo piano dell'individuo isolato, punto di fuga dell'immagine, il cui l'incedere verso lo spettatore, calpestando e oltrepassando la cornice, ne permette una realizzazione moderna, quasi tridimensionale. E' questi il modello da seguire, come testimoniato, non solo dalla posizione egemone ma, soprattutto, dalla luce che reca con sé. Il piccone tenuto nella sinistra definisce l'uomo come un compagno lavoratore, tuttavia la fiaccola innalzata ed esibita nella destra lo tramuta nella guida. Gli ideali socialisti, storicamente presentati come sostitutivi della religione cristiana¹¹⁹, ne prendono qui a prestito l'iconografia: avvengono le trasfigurazioni dell'uomo, da modello a pastore, e del messaggio, da politico a fede; a riprova di questo la fiaccola viene rappresentata nella forma a raggiera tipica degli ostensori utilizzati per

¹¹⁷ Una copia del manifesto è conservata acclusa al telegramma n. 50541 del 17.12.1900 in ASR, Prefettura di Roma, Gabinetto 1871 - 1920, Busta n. 477.

¹¹⁸ Il medesimo soggetto veniva indagato negli stessi anni dal pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo, il quale alla data del manifesto aveva già terminato *Ambasciatori della fame* (1892) e *Fiumana* (1895 - 1896) e stava lavorando al monumentale *Il Quarto Stato* (1898 - 1901), cfr. SCOTTI A., *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986.

¹¹⁹ V. § III.3

l'esposizione dell'ostia consacrata. Inoltre, la fonte luminosa richiama il *topos* del sole dell'avvenire, presenza costante nell'iconografia socialista, qui simbolo, in aggiunta, del quotidiano. L' «Avanti!», dunque, divenne lo strumento attraverso cui i sottoproletari poterono prendere coscienza di sé, il faro che permise loro di marciare verso un avvenire più luminoso.

La gamma cromatica si compone di tre tonalità principali: le terre utilizzate per i corpi dei lavoratori e il piano; il blu che dallo sfondo generale del manifesto ritorna nel cielo e negli abiti; e il rosso. L'autore scelse il colore del socialismo per marcare l'importanza del quotidiano e parte del cielo; quest'ultimo diviene simbolo ideale e reale dell'ora della protesta (l'alba o il tramonto, cioè le fasi che scandivano l'orario lavorativo). Completano l'illustrazione i dettagli tipografici nella parte inferiore dell'immagine: a sinistra l'indicazione della litografia Barberi¹²⁰, autrice della stampa, e a destra quella dell'autore. Gabriele Galantara decise di utilizzare l'anagramma pseudonimo di *Rata Langa*, tuttavia non si servì della semplice firma, di norma inserita a corredo delle sue immagini satiriche e già nota ai lettori del quotidiano, ma preferì invece strutturarla al fine di evolverla in un marchio grafico (**fig. 5**). Racchiusa all'interno di una circonferenza di cui riprendeva l'andamento, la firma venne divisa nelle due parole che la componevano, e strutturata in caratteri, in parte sovrapposti, lineari e sfilacciati, in una resa tipografica *art nouveau*. Il logo comparve per la prima volta sul manifesto qui descritto e venne di seguito riproposto a corredo della produzione illustrata per l'editoria¹²¹, ulteriore riprova dell'evidente demarcazione tra le due produzioni contemporanee in campo illustrato: il realismo figurativo e la caricatura satirica.

L'attività grafica di Gabriele Galantara per le campagne di abbonamento de l' «Avanti!» venne testimoniata dal contemporaneo Aldo Chierici, il quale nel 1905 accennava a una ben più nutrita produzione a sfondo socialista, dichiarando che l'artista «vede veramente nell'avvenire quel sole nascente contornato da una specie di aurora boreale, che egli colloca sempre, puntualmente, nei manifesti dell'*Avanti!*».¹²² L'iconografia dell'astro nascente (unita al berretto frigio, alle allegorie femminili della libertà e alla rinascita primaverile) ebbe un ruolo dominante nella propaganda illustrata

¹²⁰ Presso la litografia di Temistocle Barberi in via delle Colonnelle a Roma furono realizzati anche i primi manifesti di Duilio Cambellotti e di Giovanni Maria Mataloni, v. PALLOTTINO P., *Storia dell'illustrazione italiana*, cit., p.182.

¹²¹ Il logo grafico *Rata Langa* venne utilizzato come firma da Gabriele Galantara anche in alcune copertine di volumi realizzate per l'editore Luigi Mongini (§ I.3) ed altri (§ II.4).

¹²² In CHIERICI A., *op. cit.*, p.272.

socialista¹²³ e numerosi saggi se ne riscontrano nella cartellonistica pubblicitaria del quotidiano di partito. Tuttavia il soggetto non è presente nell'esempio proposto, nel quale alla consueta declinazione del sole dell'avvenire si preferì la sua evocazione allegorica in forma di fiaccola. Chierici altresì sottolineava come l'artista collocasse questo tema «sempre, puntualmente, nei manifesti dell'*Avanti!*»: l'affermazione e la mancanza di un riscontro visivo nell'unico esemplare firmato noto, fa presupporre che non si trattasse di un *unicum* e che Galantara fu l'autore di un nutrito *corpus* di *affiche*¹²⁴. Tali riflessioni permettono di avanzare almeno una nuova proposta di intervento, fondata su analogie stilistiche con le coeve illustrazioni di propaganda sull'editoria periodica e con quella che Paola Pallottino ha definito «iconografia effimera e di circostanza»¹²⁵. Si tratta del manifesto per la campagna di abbonamento de l' «*Avanti!*» per l'anno II - 1898, la cui ideazione e realizzazione, sulla base del precedente, si data intorno all'autunno 1897 (**fig. 6**). L'immagine è divisibile in due porzioni verticali, separate da una linea nera d'orizzonte e contemporaneamente connesse dalla figura femminile protagonista. La giovane indossa il berretto frigio e i sandali, copricapo e calzature riconducibili all'iconografia romana dello schiavo liberato; viene rappresentata con le braccia divaricate, attorno alle quali si snoda un cartiglio con il motto «A difesa del lavoro della giustizia della libertà»; la mano sinistra, rivolta nella medesima direzione del capo, esorta a seguirla, mentre la destra regge un'imponente bandiera rossa con la denominazione del quotidiano. Completano il manifesto, nella porzione inferiore sinistra, quattro garofani rossi in fuori scala (collocati alla base dell'asta), e alla destra un cartiglio con le condizioni per contrarre l'abbonamento e l'indicazione della tipografia. L'immagine costituisce un compendio della simbologia socialista: la figura femminile rimanda all'allegorica rappresentazione della *Marianne* francese, completa degli attributi liberali, e allo stesso tempo alla sua rievocazione in chiave romantica nell'opera di Eugene Delacroix *La libertà che guida il popolo* del 1830¹²⁶; la solenne bandiera rossa richiama la solidità dell'ideologia

¹²³ Cfr. MOLAIOLI A. (a cura di), *Le immagini del socialismo. Comunicazione politica e propaganda del PSI dalle origini agli anni ottanta*, Milano, Tipografia Fiorin, 1984.

¹²⁴ A riprova di ciò nel *Catalogo Bolaffi del manifesto italiano* si accenna brevemente all'attività cartellonistica di Galantara citando il manifesto qui descritto ed altri soggetti realizzati in forma anonima per il cinema muto negli anni Venti, v. CASELLA A., MORELLI P., CICOLINI M. (a cura di), *Catalogo Bolaffi del manifesto italiano. Dizionario degli illustratori*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1995, p.97. Lo stesso Archivio Storico Bolaffi interpellato non è stato in grado di fornire indicazioni su ulteriori esemplari, rintracciati invece da chi scrive in merito all'attività grafica per il cinema muto, dei quali viene fatto riferimento in § III.5.

¹²⁵ In PALLOTTINO P., *Radici dell'illustrazione e della caricatura socialista in Italia*, cit., p.95.

¹²⁶ Sulle derivazioni figurate dell'opera di Delacroix si veda § III.2.

internazionale supportata dai quattro garofani, allusione alla primavera e alla rinascita; il cielo, infine, celebra l'aurora di un nuovo giorno e il sorgere dell'avvenire. Ad evidenziare la portata del messaggio l'utilizzo di una cromia essenziale, strutturata principalmente sul contrasto provocato dall'accostamento a una base dalle tonalità fredde (verdi e blu) dei dettagli socialisti in tono rosso squillante.

L'origine del manifesto è già stata evidenziata da Gloria Bianchino, la quale affermava: «La copertina della cartella che raccoglieva i disegni stampati da Crane nel 1896 per il Congresso Internazionale, non fu utilizzata solo per il «Sempre Avanti! » ma anche per un manifesto pubblicitario per la campagna abbonamenti al quotidiano socialista nel 1897»¹²⁷ (**fig. 7**). Va però sottolineato come l'illustrazione del «Sempre Avanti!» sia una pedissequa riproposizione dell'immagine di Crane, con l'indicazione dell'autore e solo alcune leggere varianti e/o traduzioni tipografiche; viceversa il manifesto presenta, oltre all'utilizzo del colore, una differente ambientazione e gli inserimenti inferiori del cartiglio e del gruppo di garofani. La ripresa delle iconografie create dall'artista inglese era pratica usuale anche all'interno dell'editoria italiana illustrata a sfondo socialista ed esempi ne sono presenti anche su «l'Asino»¹²⁸. Le immagini riproposte dal settimanale mostrano però di frequente interventi personali da parte di Galantara, quali l'inserimento o la modifica della cromia, lievi cambi fisiognomici dei personaggi e variazioni nelle ambientazioni e degli elementi in secondo piano. Esempio in questo senso la copertina del numero celebrativo del 1 maggio 1898 de «l'Asino»¹²⁹ (**fig. 9**), ristampa dell'illustrazione *A garland for May day 1895* (**fig. 8**) realizzata dallo stesso Crane in omaggio ai lavoratori di tutto il mondo, e proposta identica anche come copertina dell'*Almanacco Socialista 1922*¹³⁰. L'immagine presenta una giovane donna drappeggiata ai fianchi da un ampio pannello, con berretto frigio, ma scalza, le braccia aperte a toccare un'enorme coccarda di spighe e fiori, tra i quali ricorrono i garofani, cinta da un cartiglio. Le modifiche apportate all'originale da Galantara si riscontrano nella copertina proposta in bicromia rossa e nera; nelle frasi presenti sul cartiglio (non una semplice traduzione dall'inglese ma una reinterpretazione concordante con la politica del partito in Italia); e infine nelle ridotte

¹²⁷ In BIANCHINO G., *Molte immagini per un socialismo*, in MOLAIOLI A. (a cura di), *Le immagini del socialismo*, cit., p. 234 e seguenti.

¹²⁸ In aggiunta all'immagine analizzata di seguito si segnalano come citazioni da Walter Crane: *Solidarietà e lavoro*, «l'Asino», X (17), 28 aprile 1900, pp.8-9; *Viva il socialismo*, «l'Asino», XI (37), 7 settembre 1902, p.1; *1° Maggio dell'Asino*, «l'Asino», XIX (numero speciale), 1 maggio 1910, p.1.

¹²⁹ [Galantara G. da Crane], s. t., «l'Asino», VII (s.n.), 1 maggio 1898, p.1.

¹³⁰ *Almanacco Socialista 1922*, Milano, Società Editrice Avanti!, 1922.

dimensione della riquadratura che permisero il dettaglio del piede incedente sulla cornice, particolare che rimanda sia ai manifesti del 1897 che del 1900. Un secondo termine di paragone può essere rappresentato dalla tessera di riconoscimento personale del Partito Socialista Italiano del 1907 illustrata da Galantara (**fig. 10**). L'immagine a decorazione del documento è di nuovo una *Marianne*, fasciata da un cartiglio, che regge nella mano sinistra una corona d'alloro e nella destra una monumentale bandiera rossa, rivolgendo il capo in direzione della moltitudine di cui si erge a guida. Le analogie proposte permettono di ipotizzare un possibile intervento grafico e tipografico dell'artista nella realizzazione del manifesto del 1897, il quale con ogni probabilità costituisce solo un esempio dei numerosi realizzati *ex novo* o come reinterpretazione di modelli noti¹³¹.

Ulteriore area di produzione di Gabriele Galantara nell'ambito della propaganda illustrata di partito consta nella grafica del materiale effimero, qui rappresentato dalle tessere individuali di riconoscimento. Come dichiarato, la pubblicistica del quotidiano «Avanti!» anticipò di un decennio la corrispettiva concernente il Partito, il quale durante la prima decade della sua esistenza cedette alle federazioni locali anche il compito di tesserare gli iscritti. Solo dal 1905, in seguito alla nuova stesura dello Statuto, venne centralizzata l'iscrizione dei soci, creando un unico strumento di riconoscimento¹³². La tessera si inserì perfettamente all'interno della concezione *religiosa* del socialismo e della sua trasfigurazione; in questa veste sostituì i santini e le immagini sacre di piccole dimensioni di natura devozionale che il fedele portava con sé. Al contempo costituì una ragione di vanto per i militanti che, esibendola, mostravano la propria appartenenza e partecipazione alla causa condivisa.

Galantara fu l'autore della prima tessera nazionale del partito socialista, realizzata nel 1905, un cartoncino ripiegato di quattro facciate, decorato unicamente nella prima di queste¹³³ (**fig. 11**). L'illustrazione si presenta su due livelli: l'inferiore è costituito da un cartiglio a sviluppo orizzontale sul quale al centro è riportata la dicitura "Partito Socialista Italiano tessera di riconoscimento per l'anno 1905", ripiegato alle estremità (a destra il logo grafico circolare con la firma dall'autore) dalle quali

¹³¹ In merito alla cartellonistica illustrata relativa al quotidiano ed al partito socialista si segnalano condivisi ed ampi problemi di individuazione e conservazione.

¹³² Cfr. MOLAIOLI A. (a cura di), *Cento anni di tessere socialiste. Reprint delle tessere del PSI*, Roma, Edizioni Argomenti, 1992.

¹³³ Le tessere autografe del 1905 e del 1907 sono state identificate e descritte da Angelo Molaioli nello scritto di accompagnamento al *reprint* di cui alla nota precedente. Le successive due proposte di attribuzione e le ulteriori analogie riscontrate sono invece frutto delle ricerche ed osservazioni di chi scrive.

dipartono i gambi sinuosi di quattro garofani, due per ciascun lato, che incorniciano verticalmente l'immagine. Il registro superiore è contenuto in una lunetta (quasi un rimando a un catino absidale) al cui centro campeggia una figura femminile a mezzo busto con indosso un abito rosso, il berretto frigio e una corona d'alloro, reggente un maglio nella mano destra e poggiante con la sinistra su due volumi. Alle sue spalle lo *skyline* di una città in espansione, modulato dal profilo di alte ciminiere fumanti e di bassi edifici in costruzione, l'immagine replicata della periferia urbana italiana agli inizi del XX secolo. L'illustrazione abbraccia tre differenti livelli linguistici: la simbologia socialista, identificata nella figura femminile, nei garofani fioriti e negli strumenti di lavoro (il maglio) e di istruzione (la coppia di libri) del proletariato; la grafica *liberty*, attraverso cui vengono filtrati gli elementi decorativi (i fiori e il cartiglio); e la modernità pittorica espressa nella scelta del soggetto di fondo, oggetto di indagine anche della produzione prefuturista di Umberto Boccioni¹³⁴. Quest'ultimo durante la propria permanenza romana si formò dapprima presso l'illustratore Giovanni Maria Mataloni e, a partire dal 1902, sotto l'egida del maestro Giacomo Balla, sostenuto con costanza dall'amico Duilio Cambellotti¹³⁵. A differenza del manifesto realizzato per l'«Avanti!» nel 1900, Galantara in questo caso scelse di ritrarre una porzione determinata degli iscritti al partito, sintetizzandone le molteplici varianti nella figurazione circoscritta del proletariato urbano e operaio, identificabile dall'ambientazione e dagli attributi scelti.¹³⁶

L'artista venne chiamato a realizzare anche la tessera del 1907, della quale sono state già evidenziate alcune analogie con la produzione illustrata dell'autore (**fig. 10**). Nuovamente protagonista dell'immagine è una *Marianne* incedente a piedi nudi sulla

¹³⁴ Cfr. Umberto Boccioni, *Campagna romana (meriggio)*, 1903, olio su tela, donazione Chiattonne, Collezione città di Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano; ID., *Beata solitudo, sola beatitudo*, 1908, china su carta, collezione privata; ID., *Crepuscolo o Strada di periferia con cantieri edili*, 1909, olio su tela, collezione privata; ID., *Officine a Porta Romana*, 1909-1910, olio su tela, collezione Intesa Sanpaolo, Gallerie d'Italia - Piazza Scala, Milano, ID., *Periferia*, 1909, acquaforte e puntasecca, Civica Raccolta delle stampe, "A. Bertarelli", Milano. Nelle dette opere ricorrono le alte ciminiere fumanti caratterizzanti profilo della periferia industriale milanese, emblema di del progresso in divenire.

¹³⁵ Testimonianze dell'interesse e della comunanza con l'ambito illustrato si ritrovano all'interno dell'*Atlante della Memoria*, elaborato da Boccioni tra il 1895 e il 1909 (Verona, Biblioteca civica, fondo Calllegari - Boccioni). Si tratta di ventidue tavole con riproduzioni artistiche ed altri materiali a stampa, tra i quali anche una copia del manifesto per la campagna di abbonamento per il IV anno de l'«Avanti!» realizzato da Franz Laskoff. Cfr. ROSSI F. (a cura di), *Umberto Boccioni (1882 - 1916). Genio e memoria*, [Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 23 marzo - 10 luglio 2016], Milano, Electa, 2016.

¹³⁶ La scelta di rivolgersi alla porzione operaia ed urbana dell'elettorato socialista si distacca totalmente dalle tendenze contemporanee mostrate su «l'Asino», il quale aveva nel sottoproletariato agricolo il proprio uditorio privilegiato, v. § I.1.

terra, volta a esortare il proletariato, in secondo piano alle sue spalle. A differenza di quanto avvenuto due anni prima, i militanti vengono rappresentati nella totalità di operai e braccianti agricoli, come dimostrato dagli strumenti di lavoro presenti sia nel corteo della copertina, che all'interno della corona d'alloro in quarta facciata. La giovane donna sostiene con la mano destra un'imponente bandiera rossa, ed esibisce nella sinistra una corona d'alloro cinta da un cartiglio recante lo *slogan* dell'internazionale socialista "Proletari di tutti i paesi unitevi!" seguito dal motto reso famoso da Alexandre Dumas "Uno per tutti, tutti per uno". L'incitamento all'unione, presente nella scelta emblematica delle due frasi, può essere ricondotto non solo alla necessità di unità all'interno del Partito, ma anche al rapporto tra il movimento socialista e l'organizzazione anarchica internazionale, contraddistinto da una vicinanza di ideali e obiettivi agli albori delle loro esistenze. Lo stesso Galantara dimostrò più volte le proprie affinità con i fuoriusciti anarchici parigini, e in questa chiave di lettura può essere interpretata la scelta di accostare al vessillo scarlatto la fluente chioma corvina della figura femminile, evidente richiamo all'anarchia ed espediente alla costruzione della variante bicolore rosso - nera, di riferimento all'anarco - socialismo internazionale¹³⁷. Tale motivazione giustificerebbe anche la rappresentazione dell'allegoria femminile al di fuori degli schemi di un'iconografia classica, che per tradizione raffigurava la giovane con la capigliatura raccolta all'interno del copricapo o nella variante con la chioma sino alle spalle.¹³⁸ Infine è forse da ricollegarsi al coinvolgimento personale¹³⁹ la decisione che spinse l'autore a rimarcare l'originalità dell'opera, utilizzando come firma il proprio cognome, in luogo del logo grafico.

Le tessere del 1905 e del 1907 sono gli unici esemplari autografi di Galantara all'interno della copiosa collezione di tessere nazionali del Partito Socialista (negli anni 1905 - 1991). Tuttavia il confronto tra i documenti di riconoscimento e gli originali

¹³⁷ Alla vicinanza con l'anarco-socialismo internazionale può essere ricondotta anche la medaglia celebrativa che il giornale «l'Asino» inviò ai propri abbonati annuali durante il 1907. La medaglia disegnata da Guido Magnani ed eseguita da Adolfo Farnesi, presenta sul *recto* un ritratto dell'animale omonimo della testata e nel *verso* una figura allegorica femminile; il nastro decorativo, che trasforma l'oggetto in un'onorificenza celebrativa, è costituito di una stoffa a strisce verticali alternate rosse e nere. V. [s. a.], s.t., «l'Asino», XV (48), 2 dicembre 1906, p.3 e ID., s.t., *ivi*, XVI (1), 6 gennaio 1907, p.6. Un esemplare è conservato presso l'Archivio Storico Dvx di Franco Moschi, Predappio.

¹³⁸ Cfr. BALZANI R., GAVELLI M., *Albione, Marianna e il bersagliere: stereotipi nazionali e stampa satirica nell'Europa tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Nautilus, 2000.

¹³⁹ Le simpatie di Galantara nei confronti dell'anarchismo internazionale sono evidenti anche nella scelta dell'abbigliamento dell'artista, il quale soleva indossare il fiocco nero alla Lavallière, noto simbolo anarchico, accessorio con il quale è rappresentato pressoché nella totalità delle foto conservate, e del quale viene fatto accenno anche nella scheda biografica conservata presso ACS, *cit.* Cfr. Appendice, Documenti, 2.a.

dell'artista, conservati presso alcune collezioni, ha permesso di rintracciare due ulteriori illustrazioni opera dell'autore, comparse a decoro delle tessere in forma anonima. Primo esempio in tale direzione è la tessera di riconoscimento del 1925, la cui copertina è dominata da una mano in fuori scala stretta intorno ad una torcia accesa, dalla quale sorgono fiamme intrecciate a comporre il termine "Socialismo" (**fig. 12**). Il polso è chiuso in catene e costituisce il vertice di un assembramento di figure dall'andamento piramidale, nel quale si distinguono le sagome dei corpi e i profili dei copricapi, e da cui emergono bandiere, bastoni e scale. L'immagine è strutturata nelle sole cromie rosse, in esigue virature di colore, sottoposta a ombreggiature nere, rese in tratteggi e sfumature differenti. La scelta del soggetto fu consequenziale agli eventi che contrassegnavano l'anno 1924: la vittoria del partito fascista alle elezioni del 6 aprile e il discorso tenuto dal deputato Giacomo Matteotti dinanzi al parlamento il 30 maggio, che portò al suo assassinio il 10 giugno. Ancora una volta l'illustrazione è fondata su una giustapposizione simbolica di soggetti: la mano e il polso sono metafore dell'ideologia socialista, messi in catene da anonimi noti, la cui raffigurazione risulta superflua e pericolosa allo stesso tempo (gli anelli della catena terminano nella parte inferiore dell'illustrazione senza chiudersi); la mano diventa sineddoche del deputato ed allusione al suo estremo sacrificio; infine la moltitudine di figure alla sua base rappresenta il movimento socialista, fondamento essenziale e beneficiario ultimo delle battaglie politiche del Partito. Nonostante la magistrale aderenza alla contemporaneità, il soggetto non fu concepito in parallelo agli eventi, ma si insediò in un'immagine precedente, apportandovi modifiche. Rimanendo costante il modello della figura femminile della libertà di Delacroix, l'origine è infatti individuabile nell'illustrazione dal titolo *Il rogo di Bruno* pubblicata in copertina de «l'Asino» nel febbraio 1908¹⁴⁰, in occasione dell'anniversario della morte del filosofo avvenuta il 17 febbraio 1600, e il cui originale è oggi di proprietà della Fondazione Rossi – Salvemini¹⁴¹ (**figg. 13 - 14**). La figura di Giordano Bruno è sintetizzata nella vigorosa mano che, sottraendosi al rogo, impugna e brandisce una fiaccola, metafora del libero pensiero, la prima, e della verità imperitura, la seconda. Il messaggio viene sottolineato dalla didascalia, «Il rogo non s'è spento: esso è oggi fiaccola di verità», la quale richiama la lotta anticlericale

¹⁴⁰ Rata Langa (G. Galantara), *Il rogo di Bruno*, «l'Asino», XVII (7), 16 febbraio 1908, p.1.

¹⁴¹ Il Fondo Galantara di proprietà della Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini è conservato presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano, l'originale a cui si fa qui riferimento è pubblicato in FRANZINELLI M., *op. cit.*, p.68, fig.81. Si segnala come nel disegno originale la firma utilizzata fosse Rata Langa, poi sincopata in R.L. sulla copertina definitiva.

condotta da «l'Asino», a cui allude la resa caricaturale (unica nota satirica in un contesto commemorativo) dell'assembramento religioso intendo ad incatenare il polso, sineddoche del frate domenicano.

Il recupero dell'immagine da parte dell'artista a distanza di sedici anni fu reso possibile attraverso alcune essenziali variazioni: la mano, prima chiusa in una stretta presa, nell'immagine del 1925 allenta il proprio vigore, dischiudendo leggermente le dita e innalzando la fiaccola al cielo piuttosto che agitandola verso l'antagonista¹⁴²; le manette, semiaperte nell'atto di allacciare il polso sulla copertina del 1908, in seguito lo incatenano senza possibilità di ritorno. Il sacrificio di Giordano Bruno, arso in nome della verità, si tramuta nel martirio di Giacomo Matteotti; parimenti la pira funeraria, costruita e costituita dall'Inquisizione e dal clero, trasfigura nel solido sostegno della militanza socialista.

Più complessa e strutturata risulta la ricostruzione dell'immagine utilizzata per la più recente tessera del 1989, dedicata al bicentenario della rivoluzione francese, celebrata dal primo piano di una *Marianne* a mezzo busto, con il capo cinto dal berretto frigio e dalla corona d'alloro, la cui figura viene simbolicamente delimitata dai colori delle bandiere francese, a sinistra, e italiana, a destra (**fig. 15**). Angelo Molaioli ha identificato l'illustrazione come una ripresa della copertina dell'Almanacco socialista del 1922¹⁴³; la ricerca ha evidenziato come si trattasse invece della pubblicazione dell'anno successivo (**fig. 16**). Il consueto almanacco, pubblicato dalla Società Editrice Avanti! nel 1923¹⁴⁴, presenta una decorazione di copertina strutturata in due formelle sovrapposte, entrambe riquadrate da una spessa bordatura nera. Il registro inferiore adduce gli estremi bibliografici dello stampato, mentre il superiore esibisce l'iconografia femminile già descritta. Quest'ultima è caratterizzata da una differente resa delle cromie: il colore presenta una stesura quasi pittorica in piatte campiture in corrispondenza delle foglie, del fondale nero, del corpetto e del berretto rossi; al contrario il volto e alcuni particolari della chioma denotano una maggiore cura dei dettagli, e all'interno di tali porzioni è identificabile la grana di stampa. Quello che si ipotizza essere lo studio preparatorio dell'immagine è conservato presso la Sezione

¹⁴² Una similare ed evocativa presenza di una mano si riscontra anche in un'illustrazione relativa al primo conflitto bellico, v. Rata Langa (G. Galantara), *Quando la vendetta del popolo*, «l'Asino», XXIV (7), 14 febbraio 1915, p.8.

¹⁴³ Cfr. MOLAIOLI A., *Cento anni di tessere socialiste*, cit.

¹⁴⁴ V. *Almanacco socialista italiano 1923*, Milano, Società Editrice Avanti!, 1923.

Media dell'Archivio CSAC dell'Università degli studi di Parma¹⁴⁵ (**fig. 17**). In conformità con la natura del documento non risulta appropriata la definizione di originale, poiché trattasi di un ritaglio di giornale incollato su cartoncino, sul quale vennero apportate modifiche grafiche e tonali. L'autore intervenne sull'illustrazione stendendo a pennello colori a tempera (presumibilmente di tonalità affini alle originali ma di una consistenza più corposa) nello sfondo, sul berretto, la veste e la corona di alloro, in alcune porzioni della chioma e in dettagli del volto, quali il profilo delle palpebre e delle sopracciglia. Le correzioni ricalcano in parte i contorni delle sagome preesistenti, mentre altrove ne mutano l'andamento (si veda a questo proposito lo sviluppo mutilato della corona di alloro, di cui sono visibili alcune porzioni originali in contrasto con il fondo). Le rimanenti zone del viso e del collo mostrano al contrario le cromie e la granulosità della stampa originaria, complete di lumeggiature e chiaroscuri. È inoltre presente una griglia quadrettata tracciata a grafite, che percorre il frammento lungo l'intera area, al di sopra della pellicola pittorica e delle residue zone originali, estendendosi in parte lungo il cartone di supporto sul quale, in corrispondenza del margine sinistro del frammento, sono state definite le numerazioni relative alle scansioni dei riquadri. La consuetudine dell'artista di intervenire su ritagli di immagini edite è testimoniata da due ulteriori documenti conservati presso lo stesso archivio CSAC¹⁴⁶. Si presume pertanto che l'autore modificò un'illustrazione di propaganda socialista o inerente all'iconografia di questa, al fine di realizzare l'immagine di copertina. Si considerano elementi figurativi comprovanti: la presenza della quadrettatura, al fine di una riproposizione in scala del soggetto; la differente resa pittorico - grafica delle porzioni segnalate, identica in entrambi i documenti; la divisione della copertina su due livelli, figurativo superiore e tipografico inferiore, già adottata dall'artista sul manifesto di abbonamento de l' «Avanti!» per il 1900. Al fianco di questi si adduce quale ulteriore argomento la presenza all'interno dell'*Almanacco socialista*

¹⁴⁵ V. CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Sezione Media, inventario n. 6326\151. Base del collage risulta essere il retro della prova tipografia di una I o IV di copertina de "l'Asino" (la porzione di immagine superstite e lo stato di conservazione non permettono l'identificazione esatta dell'illustrazione). L'archivio CSAC conserva la collezione di originali di Galantara più completa, tra quelle ad oggi note. La mole del posseduto acquista importanza maggiore se confrontata con quanto dichiarato dallo stesso autore: «Io, a differenza di molti altri artisti, non conservo riproduzione alcuna dei miei lavori e tanto meno fotografie. Ciò che passa, è per me brutto e mediocre, perché la mia sensibilità, la mia visione, a differenza di pochi giorni, si raffina in tal modo da rendermi malcontento di ciò che ho fatto prima». In III BIENNALE DELL'UMORISMO NELL'ARTE (a cura di), *cit.*, .4.

¹⁴⁶ Cfr. CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione), Università degli Studi di Parma, Sezione Media, inventario n. 6326\187 ed inventario n. 6326\241.

italiano 1923 di un'unica illustrazione (fatta eccezione di una riproduzione fotografica), il cui linguaggio satirico caricaturale e lo stile permettono di ascriverla allo stesso Galantara¹⁴⁷ (**fig. 18**). La vignetta dal titolo *Un monumento che sarebbe degno di Niccolò II* è dedicata alla memoria dell'imperatore Nicola II Romanov: la fisionomia rimanda ai ritratti satirici dello zar realizzati dall'autore su l' «Avanti!» in occasione della prevista (ma sospesa) visita italiana del medesimo nel 1903¹⁴⁸; la macabra rappresentazione del sovrano in trono (il cui regno fu caratterizzato da un elevatissimo sacrificio di vite umane) richiama alla memoria le spettrali illustrazioni dell'autore durante il primo conflitto bellico, popolate da campi di corpi inermi (**figg. 98; 222; 231**).

L'attribuzione a Galantara della tessera del 1925 e la proposta di paternità sull'almanacco del 1923, da cui ebbe origine la tessera del 1989, consentono inoltre di segnalarne altri esemplari affini all'opera dell'autore, nella scelta iconografica (le tessere relative agli anni dal 1908 al 1911, e del 1922), stilistica (1912 e 1935) e tematica (1927). Purtroppo la mancanza di riscontri con fonti originali impedisce uno studio critico del materiale sopraindicato ed eventuali e consequenziali attribuzioni, tuttavia risulterebbe evidente la profonda influenza, iconografica e stilistica, esercitata dall'autore sui contemporanei.

Le analogie e gli esempi descritti appartenenti all'almanacco pubblicato nel 1923 permettono di introdurre la collaborazione grafica di Galantara alle pubblicazioni socialiste a carattere periodico annuale. Nel 1895 l'autore risulta tra gli illustratori dell'*Almanacco socialista*, all'interno del quale è contenuto il contributo *Scenette della vita contemporanea* del collega Guido Podrecca¹⁴⁹ (**figg. 19 - 20**). Come evidenziato dalla specifica del titolo «illustrazioni di Rata-Langa», l'artista realizzò sette immagini di corredo al testo, parte in prosa e parte in forma dialogica, narrante la quotidianità del commendatore Ariodante Decori, del quale inconsistenza e banalità d'animo sono contraltari a corruzione e immoralità sociali e lavorative. Le vignette seguono lo schema

¹⁴⁷ [G. Galantara], *Un monumento che sarebbe degno di Niccolò II*, in *Almanacco socialista italiano* 1923, p.93. L'illustrazione presenta, in particolare modo, analogie con la vignetta *La nostra pietà dei morti*, «l'Asino», XXIV (16), 18 aprile 1915, p.6.

¹⁴⁸ Cfr. § II.3.

¹⁴⁹ La paternità di Galantara è dichiarata nel sottotitolo dell'articolo, il quale recita nella forma completa Goliardo (G. Podrecca), *Scenette della vita contemporanea (illustrazioni di Rata-Langa)*, in *Almanacco socialista per l'anno 1895*, Milano, Tipografia Pietro Faverio, 1895, pp.86-92. L'analisi del documento non è stata inserita all'interno del presente paragrafo poiché specificatamente dedicato alle pubblicazioni ufficiali illustrate a carattere non periodico realizzate per il Partito Socialista Italiano o per il quotidiano «Avanti!», al contrario vi viene fatto riferimento nei successivi.

del racconto, sei sono i confronti (di coppia o di gruppo) a cui si aggiunge l'immagine finale del protagonista a letto, intento a leggere il giornale. La linearità della costruzione e l'essenzialità della struttura non costituiscono un ostacolo alla rappresentazione, al contrario la pulizia del tratto permette un maggiore risalto dei dettagli compositivi. Costante nello stile dell'artista risulta infatti essere l'attenzione ai particolari, dei quali anche il semplice accenno è sintomatico di un persistente interesse nei confronti delle arti decorative e della moda¹⁵⁰. Emblematici in quest'ottica, il personaggio della marchesa (alle cui spalle si erge un enorme vaso di tendenza *art nouveau*) e la scenografica raffigurazione della camera da letto. Gabriele Galantara e Guido Podrecca mediante le strenne *L'Asino al fresco. Puppazzi Estivi* ed *Il matto furioso. Puppazzi dell'Asino*, pubblicate a distanza semestrale nel 1894, ebbero già modo di dimostrare – e anticipare – l'uso del linguaggio *pupazzettato*, all'interno di un testo dallo sviluppo narrativo più complesso rispetto al reiterato articolo di giornale¹⁵¹. Inoltre questa pubblicazione, slegata da un'ufficialità di partito e anticipatrice di un anno la nascita de l' «Avanti!», sancisce alla data indicata l'affermazione giornalistica e politica della coppia, resa possibile dall'ormai triennale esperienza de «l'Asino».

A distanza di quattro decenni Galantara fu di nuovo autore dell'immagine di copertina dell'*Almanacco socialista: 1924*, edito dalla Società Editrice Avanti!¹⁵² (**fig. 21**). Diversamente da quanto descritto negli esempi precedenti, i dati della pubblicazione non furono separati dall'illustrazione, ma divennero cornice della medesima, riportando nella porzione superiore il titolo *Almanacco socialista: 1924* e nell'inferiore gli estremi della casa editrice. Le scelte, tipografica e di impaginazione, di porre l'intestazione su tre livelli, utilizzando caratteri di differenti dimensioni, valorizzano la data della pubblicazione a discapito del titolo: l'anno 1924 risalta in posizione predominante, grazie anche all'accostamento con il significativo dettaglio rosso sottostante. Come già evidenziato in merito alla tessera di iscrizione al partito del 1925, la designazione dell'immagine subì la comprensibile e permanente influenza dei fatti storici relativi all'anno di riferimento, in particolare l'assassinio del deputato Giacomo Matteotti. Protagonista è infatti un uomo incarcerato, intento a esibire un fazzoletto rosso, unico dettaglio a ergersi oltre le barriere della prigione. L'andamento geometrico dell'illustrazione viene scandito dalle barre ortogonali che promuovono una

¹⁵⁰ Cfr. § II.1 e III.2.

¹⁵¹ V. § II.3.

¹⁵² V. *Almanacco Socialista: 1924*, Milano, Società Editrice Avanti!, 1924.

divisione verticale ed orizzontale dell'immagine, all'interno dei cui riquadri i particolari maggiormente significativi occupano posizioni speculari. Il volto dell'uomo in secondo piano diviene bilanciamento del fazzoletto rosso in primo; la mano destra stretta intorno all'emblema del carcere si contrappone al pugno chiuso che "libero" fende l'aria. La luce proviene da due differenti fonti naturali, posizionate la prima all'interno della cella, (l'apertura nascosta sul margine destro che, irrompendo dalla parete di fondo, permette l'illuminazione della porzione destra del volto), la seconda frontalmente, rifrangendosi sulle mani dell'uomo e sul drappo rosso. L'illustrazione venne firmata, nel primo riquadro in basso a sinistra, con una semplice "g.", abbreviazione alla quale l'autore fece maggiore ricorso soprattutto negli anni Trenta per siglare la propria produzione per il bisettimanale «Marc'Aurelio»¹⁵³.

Il bozzetto preparatorio è conservato presso il Centro CSAC di Parma¹⁵⁴: si tratta di uno studio a china, pastelli e colori a tempera su supporto cartaceo di forma quadrata (**fig. 22**). Il soggetto rappresentato è il medesimo realizzato in apertura della pubblicazione, tuttavia emergono alcune non trascurabili differenze: il volto del protagonista presenta tratti fisiognomici meno personali e caratteristici e più abbozzati, a vantaggio di una maggiore drammaticità; le braccia dell'uomo convergono nella medesima direzione, cingendo entrambe le sbarre di ferro; il fazzoletto rosso è privo di strutturazione compositiva e costituisce unicamente un evocativo accenno cromatico; infine l'apertura interna della cella è posizionata in corrispondenza del secondo riquadro superiore destro. Le modifiche apportate allo studio collocarono la fonte luminosa interna in una porzione nascosta, eliminando così un dettaglio disorientante e permettendo un uso drammatico della luce; inoltre la posizione delle mani in due punti dislocati permise di enfatizzare la duplice funzione simbolica delle medesime, metafore simultanee di prigionia e di libertà. L'abbigliamento formale dell'uomo, ricorrente in entrambe le immagini, lo identifica come un esponente della vita politica italiana contemporanea, tuttavia la resa fisiognomica non consente una sicura attribuzione come ritratto di Giacomo Matteotti (sebbene il profilo ne riprenda le peculiari occhiaie e le rughe d'espressione). Si ritiene pertanto che il protagonista sia da intendersi più genericamente come un'ideale rappresentazione della dissidenza socialista, i cui esponenti vennero incarcerati per le proprie posizioni. A riprova di questo anche la non

¹⁵³ V. § II.2 e II.3.

¹⁵⁴ V. Inventario n. 3661/151, CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione), Università degli Studi di Parma, Sezione Media.

- strutturazione del braccio sinistro del personaggio, il quale, diversamente dal bozzetto, nell'immagine di copertina pare abbandonarsi lungo il corpo, con la conseguenziale impossibile posizione avanzata della rispettiva mano. Quanto evidenziato definirebbe il drappo rosso, non come materiale fazzoletto cinto dal prigioniero, ma piuttosto quale simbolo politico, al quale l'incarcerato volge fiducioso lo sguardo. In accordo con quanto teorizzato, il valore dell'emblema socialista viene sottolineato dalla sua posizione, esterna alla struttura geometrica e ortogonale dell'immagine, nonché dalla sua centralità, concettuale anziché formale, entrambe esaltate dalla cromia e dalla corrispondenza tipografica con la sovrastante indicazione dell'anno 1924¹⁵⁵.

L'analisi condotta costituisce la riprova della febbrile e caleidoscopica produzione di Gabriele Galantara per il Partito Socialista Italiano e per il quotidiano «Avanti!» durante i primi quattro decenni dalle rispettive fondazioni (1892 e 1896). Lo studio consente, inoltre, di evidenziare il concorso dell'artista alla costituzione dell'universo figurato del proletariato socialista, attraverso una variegata produzione nell'ambito della cartellonistica, dell'iconografia effimera e dell'editoria, che accompagnò i militanti e ne favorì la presa di coscienza, l'associazionismo e l'attivismo militante.

I.3 La collaborazione con la *Libreria Editrice Luigi Mongini*

La decisione di approcciarsi a un'analisi critica della produzione illustrata di Gabriele Galantara per la *Libreria Editrice Luigi Mongini* ha avuto origine dai frequenti accenni a quest'ultimo, riscontrati nelle ricerche di archivio e nello spoglio dei periodici (oggetto di indagine nei capitoli successivi), nonché dalla precedente individuazione di titoli da questa pubblicati e illustrati dall'artista¹⁵⁶.

Nel 1899 il piemontese Luigi Mongini fondò a Roma l'omonima casa editrice, la

¹⁵⁵ Per rigore di completezza si segnala la promozione sulle pagine de «l'Asino» dell'*Almanacco Socialista Italiano 1925* (v. «l'Asino», XXXIV (1), 3 gennaio 1925, p.5). La pubblicazione dell'immagine a scopo pubblicitario venne motivata anche da questioni editoriali, infatti entrambi, il periodico e l'almanacco, furono editi dalla *Società Editrice Avanti!*.

¹⁵⁶ L'individuazione di due copertine illustrate da Gabriele Galantara per l'editore Luigi Mongini è già stata effettuata durante le ricerche per la mia tesi magistrale, cfr. MORGANTI E., *Gabriele Galantara e le maschere della politica: "l'Asino 1892-1937"*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2009/2010, relatore prof.ssa S Bignami, pp.23-24.

quale, nel decennio successivo, contribuì alla diffusione delle ideologie socialiste su scala nazionale, grazie ad una febbrile attività. La collaborazione tra Gabriele Galantara e l'editore è testimoniata da alcuni titoli, inclusi nel catalogo delle pubblicazioni edita tra il 1899 e il 1909¹⁵⁷, tuttavia il rapporto tra i due militanti precorse l'inizio dell'attività e può esserne altresì considerato la concausa scatenante (**fig. 23**). Luigi Mongini, benché dimorasse a Milano, ricoprì il ruolo di amministratore della rivista «l'Asino» sin dalla sua fondazione nel novembre 1892¹⁵⁸ e, grazie alla posizione occupata nei confronti della testata, intensificò le relazioni con gli ambienti socialisti della Capitale, dove si trasferì nel novembre 1895. Già nei primi mesi dell'anno successivo, egli divenne membro della Federazione Socialista Romana e il suo nome comparve a fianco di quelli di Galantara e di Podrecca nelle segnalazioni dei sorvegliati presenti alle riunioni, le quali si svolsero in taluni casi presso la sua abitazione.¹⁵⁹ Favorita dalla comune partecipazione alla nascita del quotidiano «Avanti!», del quale Mongini fu amministratore insieme a Oddino Morgari e primo cassiere sin dal 1896¹⁶⁰, la vicinanza tra i due si rafforzò ulteriormente, portando entrambi alla decisione di candidarsi alle elezioni amministrative del 1897, le quali li videro uscire parimenti sconfitti¹⁶¹.

¹⁵⁷ Luigi Mongini (1852 - 1909). Per la biografia di Luigi Mongini e l'esperienza dell'omonima casa editrice si veda GIANNI E., *op. cit.*; RIDOLFI M., *La breve storia dell'editoria socialista*, in TURI G. (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, pp.321-338; TURI G., *Intellettuali e propaganda nel movimento socialista*, in SOLDANI S., TURI G. (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I., *La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp.459-501; RIDOLFI M., *L'«industria della propaganda» e il partito: stampa e editoria nel socialismo italiano prefascista*, in *Studi Storici*, XXIII (3), gennaio - marzo 1992, pp.33-80; TOGNARINI I., *Mongini Luigi*, in *Il Movimento operaio italiano. Dizionario biografico 1853 - 1943*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp.544-545; [s. a.], *I funerali di Luigi Mongini*, «l'Asino», XVIII (19), 9 maggio 1909, pp.4-5.

¹⁵⁸ Tommaso Detti sostiene più specificatamente che Gabriele Galantara e Guido Podrecca entrarono in contatto con Luigi Mongini già nell'aprile del 1892, v. DETTI T., *op. cit.*, p.407. Questa informazione può far presumere che il trasferimento della coppia da Bologna a Roma avvenne già con l'intenzione di avviare un'impresa editoriale autonoma, e che la collaborazione alla testata «Il Torneo» fosse stata accettata e successivamente archiviata proprio in concomitanza con il progressivo attuarsi del progetto autonomo de «l'Asino».

¹⁵⁹ ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 79, Fascicolo n. 269.

¹⁶⁰ A proposito di Luigi Mongini si riporta il ritratto (a margine di una caricatura opera di Galantara) fattone da Aldo Chierici: «Mongini è un antico e bollente mazziniano, che ha portato in giro le sue idee anche al di là dell'Atlantico. [...] Fa pubblicazioni settimanali per il partito, ed è elemento prezioso per la causa; e, quasi tutto ciò fosse poco, è il cassiere dell'Avanti!», in A. CHIERICI, *op. cit.*, p.269. In tali vesti fu anche creditore del quotidiano, nei cui confronti la spettanza arrivò alla cifra di 10.000 lire, alla quale rinunciò pubblicamente nel 1908, cfr. F.PEDONE, *Novant'anni di pensiero e azione socialista attraverso i congressi del PSI*, in E. GIANNI, *op. cit.*, p.31.

¹⁶¹ La candidatura di Luigi Mongini venne promossa, al pari di quella di Galantara, da l' «Avanti!», sulle cui pagine venne così descritto: «C'è bisogno di presentarlo? [...] Egli non posa la sua candidatura, ma continua a svolgere quella sua instancabile combattività di socialista rigido ed appassionato per la quale, da due anni a questa parte, qui in questa Roma assonnata, si è rivelato uomo d'azione, volontario e abile organizzatore di forze proletarie. Elettori del quarto collegio, votate per Luigi Mongini che ha consacrato

Un rapporto nato come professionale, di seguito rinforzato e trasformato grazie alla viscerale militanza e condivisa appartenenza al movimento romano, si evolse nel 1899 quando Luigi Mongini decise di dare avvio ad una impresa editoriale autonoma. Accenno e indizio di questa attività è da considerarsi la precoce traduzione del testo di Karl Marx *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, da Mongini pubblicato nel 1896 proprio presso l'amministrazione de «l'Asino».¹⁶² La frequentazione con Galantara divenne sempre più assidua, complice la coincidenza della prima sede della casa editrice con la residenza dell'editore, il quale, riconoscendo la qualità e il valore aggiunto dell'opera dell'artista, lo coinvolse in qualità di collaboratore. Nonostante i titoli proposti si prestassero di rado a un corredo illustrato, laddove possibile si ipotizza che Mongini affidò all'amico l'incarico di realizzare le immagini per i propri volumi.

Della *Libreria Editrice Luigi Mongini* si conoscono il primo catalogo, edito nel 1904¹⁶³, e l'ultimo, aggiornato al 1909¹⁶⁴, stampato pochi mesi prima della morte dell'editore, la quale non interruppe il piano editoriale, proseguito sino al 1911. Inoltre la *Società Editrice Avanti!* si fece carico dell'impresa legata agli scritti di Marx, Engels e Lassalle che, usciti negli anni precedenti in dispense quindicinali, furono presentati rilegati nel 1914, con copertine illustrate da Giuseppe Scalarini¹⁶⁵. L'analisi, volta all'identificazione della produzione di Gabriele Galantara, è stata condotta utilizzando, come fonte documentaria il catalogo risalente al 1909, in considerazione di alcune evidenze ritenute fondamentali: anzitutto l'indiscutibile maggiore completezza rispetto

le sue forze all'emancipazione dei lavoratori e alla lotta per la libertà e la giustizia.» , in [s. a.], *I nostri candidati*, «Avanti!», II (87), 21 marzo 1897, p.3. Nelle elezioni del 1897 Luigi Mongini raccolse sole 152 preferenze, cfr. MINISTERO DI AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO, DIREZIONE GENERALE DI STATISTICA, *op. cit.*, p.72. Nonostante il fallimento riportato negli anni seguenti Mongini fu nominato segretario amministrativo del partito, carica che ricoprì sino alla morte nel 1909.

¹⁶² V. MARX C., *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, Roma, Amministrazione dell'Asino, 1896. Nell'opera non compare alcun accenno a Luigi Mongini, sono presenti in luogo dell'editore la dicitura «Presso l'Amministrazione dell'Asino, Vicolo d'Ascanio, 18» e le indicazioni tipografiche «Roma 9.96 – Tipografia di G. Balbi – Via della Mercede, 28-29». In merito all'iniziativa editoriale si segnala: «Un bravo di cuore al coraggioso amico Luigi Mongini, all'Amministrazione dell'Asino di Roma e al traduttore Sticus, che hanno osato – in un paese che legge così poco di libri seri e succosi – venir fuori con una traduzione italiana del *Diciotto brumaio di Luigi Bonaparte* di Carlo Marx», in GIANNI E., *op. cit.*, p.39, già in *Critica Sociale*, I novembre 1896.

¹⁶³ LIBRERIA EDITRICE LUIGI MONGINI, *Primo catalogo delle pubblicazioni periodiche e dei libri ed opuscoli in vendita*, Frascati, Stabilimento tipografico italiano, 1904.

¹⁶⁴ LIBRERIA EDITRICE LUIGI MONGINI, *Catalogo della Libreria Editrice Luigi Mongini, Periodico semestrale*, Roma, F. Centenari & Co – Tipografi, 1909.

¹⁶⁵ CICCOTTI E. (a cura di), *Opere. Marx, Engels, Lassalle*, Milano, Società Editrice Avanti, 1914. Di questa e dalla precedente impresa editoriale a opera di Luigi Mongini si trova riscontro nelle parole di Giuseppe Prezzolini, il quale affermava: «In generale il socialismo non ha dato che opuscoli e libri di propaganda spicciola, per lo più rimasticature di libri francesi. Le opere di Marx, di Engels, di Lassalle non vennero lette. La traduzione iniziata da un editore privato e poi dall'*Avanti!* non è finita ancora e andò sempre lentamente per mancanza di associati.», in Giuseppe Prezzolini, *La coltura italiana*, Firenze, La Voce, 1923, pp.115-116.

all'elenco pubblicato nel 1904; in secondo luogo, a ragione di una restrizione dello studio comprensivo unicamente delle scelte editoriali (e quindi grafiche) compiute da Mongini medesimo. In riferimento a questo si evidenzia la vicenda editoriale sviluppatasi intorno alle pubblicazioni di Marx, Engels e Lassalle: è possibile ipotizzare che fosse nelle intenzioni dello stesso Mongini la rilegatura ultima delle uscite periodiche e che, in considerazione dei precedenti lavorativi intercorsi con Galantara, volesse affidare a questi l'illustrazione delle copertine. La prematura scomparsa dell'editore non impedì il compimento dell'opera, ma la preferenza della *Casa Editrice Avanti!* ricadde su Scalarini, il quale già dal 1911 aveva sostituito lo stesso Galantara come vignettista dell'omonimo quotidiano. Anche in considerazione di questo si è ritenuto opportuno escludere dallo studio i volumi pubblicati dopo il decesso dell'editore.

Emilio Gianni, autore dell'unico studio critico intorno alla *Libreria Editrice Luigi Mongini*, ha evidenziato come, sin dagli esordi, l'attività si sviluppò lungo due matrici parallele: la stessa denominazione di *Libreria Editrice* manifesta invero il contemporaneo esercizio di libraio e di editore da parte di Mongini. Pertanto è stato oggetto di indagine, non il catalogo nella sua interezza, bensì il complesso di opere effettivamente pubblicate entro il 1909, il quale risulta composto da 204 titoli, ai quali si è ritenuto opportuno annetterne sette privi di datazione, per un totale di 211. Dalla ricerca condotta sui 168 titoli rintracciati¹⁶⁶ si è rilevata un'eterogenea produzione di Gabriele Galantara, il cui nome ci si propone di associare a sei pubblicazioni a guisa di scrittore, illustratore e autore di copertine. Si segnala inoltre come in aggiunta alle opere qui indicate e di seguito analizzate, due ulteriori testi leghino l'autore all'editore: *L'Asino all'inferno* e *L'Asino in paradiso*¹⁶⁷, strenne dell'omonimo settimanale realizzate dalla coppia Podrecca e Galantara ed editate, rispettivamente, nel 1906 e nel

¹⁶⁶ L'identificazione e la consultazione dei titoli editi dalla *Libreria Editrice Luigi Mongini* si sono rivelate particolarmente complesse, poiché l'identità stessa delle opere ha portato le medesime a essere conservate soprattutto all'interno di collezioni private. In aggiunta a ciò, qualora esse siano custodite presso enti pubblici e privati, la natura elitaria del contenuto ha causato a lungo la mancata catalogazione all'interno del Sistema Bibliotecario Nazionale, in favore di titoli di maggiore circolazione e interesse. Le medesime problematiche e difficoltà si sono altresì riscontrate nei confronti dei titoli editi dalla *Libreria Editrice Podrecca & Galantara*. Si segnala da ultimo come detta carenza viene progressivamente colmata dagli istituti, attraverso una graduale catalogazione informatica dei fondi, pertanto il presente studio è da considerarsi comprensivo dei report inseriti sino alla data della sua discussione.

¹⁶⁷ GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino all'inferno*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1906; GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino in paradiso*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1907. Guido Podrecca e Gabriele Galantara utilizzarono gli pseudonimi, rispettivamente, di Goliardo e RataLanga (anche Rata Langa, Rata L., Ra Lang o R.L.) sin dalla prima esperienza giornalistica su «Bononia ridet». In merito all'esperienza di illustratore e coautore di strenne ed almanacchi si vedano § II e III.

1907 da Mongini. Si tratta tuttavia di opere illustrate dall'impianto satirico che, pur nella propria autonomia e compiutezza, imitano nello stile e nel contenuto quanto presentato sulle pagine dell'ebdomadario, complice l'identità degli autori. La natura stessa delle pubblicazioni è dunque cagione dell'esclusione delle medesime dalla trattazione, poiché in relazione a queste non è lecito definire come collaborazione il rapporto tra Galantara e Mongini, dato l'artista non fu illustratore di un testo dell'editore, ma coautore di un volume che dal secondo venne pubblicato.

Durante i primi tre anni di attività, il piano editoriale di Luigi Mongini si costituì quasi esclusivamente di pubblicazioni inerenti la storia del socialismo francese e gli scritti dei principali teorici marxisti. In un complesso contraddistinto da autori del massimo calibro e da soggetti di rilievo internazionale, si differenzia un unico titolo illustrato, sciolto dalle precedenti linee tematiche: *Elettori, non lasciatevi comprare!...Aritmetica morale di Rata Langa*¹⁶⁸. La pubblicazione costituisce un *unicum* nella carriera dell'artista, essendo il solo saggio illustrato interamente opera di Gabriele Galantara, del quale erano ad oggi noti strenne e almanacchi, esperienze editoriali dall'autorialità condivisa con Felice Vezzani e Guido Podrecca e realizzate a latere di «Bononia ridet»¹⁶⁹ e de «l'Asino».

L'opuscolo, stampato in bicromia bianco - nera, è composto da sedici pagine e presenta sette illustrazioni interne a tutta pagina e un'immagine di copertina (**figg. 24 - 31**). Al suo interno vengono narrate le problematiche sociali ed ideologiche originate dalla compravendita di un voto in corrispondenza di elezioni pubbliche, attraverso un confronto trimestrale tra i proletari Beppe e Tonio, autore della contrattazione illegale il primo, coscienza morale il secondo. Il racconto è scandito in sette tappe, ciascuna accompagnata da un puntuale corredo grafico, la prima delle quali coincidente con il giorno delle votazioni e con la distribuzione di denaro in cambio della preferenza elettorale (**fig. 25**). A guisa d'immagine la figura di un robusto borghese, identificato dall'autore come «il ricco signore, il padrone, il deputato dell'ordine», la cui rappresentazione completa di sigaro, cilindro e farsetto richiama l'iconografia capitalista proposta da Galantara su «l'Asino»¹⁷⁰. Il personaggio è circondato dalle sagome di banconote, le quali si mescolano nel registro inferiore a una folla di mani,

¹⁶⁸ RATA LANGA [GALANTARA G.], *Elettori, non lasciatevi comprare! ... Aritmetica morale*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1900.

¹⁶⁹ Cfr. GALANTARA G. [et al.], *Il X Novembre. Guida elettorale di Maschera di Ferro illustrata da Rata Langa*, Bologna, Premiato Stab. Tipografico Successori Monti, 1889 e GALANTARA G. [et al.], *Japon Bononia*, Bologna, Litografia Francesco Casanova e Figlio, 1892.

¹⁷⁰ Cfr. § III.1 e III.4.

intente ad applaudire ed incitare: si tratta delle mani grandi, nodose e magre del proletariato, pronto a svendere il proprio diritto di voto. Delle successive sei illustrazioni è protagonista reiterata la coppia di elettori, il cui incontro iniziale avviene poco dopo l'adempimento elettorale di Beppe, che mostra con fierezza all'amico, di spalle, la banconota di ricompensa ricevuta, tenendo tra le labbra un sigaro, emblema distintivo che lega il beneficiario al "benefattore" (**fig. 26**). Dopo un solo mese, come indicato dallo sviluppo narrativo, si alternano le caratterizzazioni: Beppe dismette le vesti "borghesi", i suoi abiti mutano nel medesimo vestiario di Tonio, del quale viene mostrata la fisionomia del volto, solcato da baffi e muti occhi neri (**fig. 27**). L'immagine successiva presenta i due uomini di ritorno dalle attività nei campi, richiamate dall'abbigliamento, meno elegante di quello utilizzato il giorno delle elezioni (scompaiono anche le cravatte a favore del *lavallière*), dal bastone tenuto sulle spalle (forse il manico di uno strumento per lavorare la terra) e dalla pavimentazione, non più lastricata ma sterrata. L'aspetto di Beppe muta drasticamente: provocati dalla vigore con la quale è intento a lamentarsi (per la riduzione del proprio salario), i lineamenti del viso erompono sotto spinte contrapposte, lungo linee immaginarie, oltre le quali si sviluppano con violenza anche gli arti superiori ed inferiori (**fig. 28**). La quinta scena si svolge all'interno di una modesta casa contadina, Beppe seduto avvilito su di una sedia e Tonio in piedi dietro di lui, una mano posata sulla sua spalla, l'altra quasi indicante una via da seguire (**fig. 29**). Come già nell'opera di Honoré Daumier, le mani si ergono in questa illustrazione a vere protagoniste del racconto: nella precedente si ritrovano chiuse in un pugno o spalancate in un gesto di disperazione, ora si tramutano nei simboli della sconfitta, della comprensione e dell'incitamento. La penultima illustrazione, l'unica firmata dall'autore, presenta di nuovo un'ambientazione esterna, cittadina, evocata dalle ciminiere fumanti in lontananza, dove si consuma il dramma di un uomo destinato a vivere sulla strada, a causa dei provvedimenti governativi che egli stesso ha favorito attraverso l'elezione del candidato prescelto (**fig. 30**). Ancora una volta la posizione dei personaggi e le loro mani sanciscono la differenza di emozioni e di atteggiamenti in antitesi: un abbandono desolato contrapposto a una consapevolezza monolitica. Il racconto si conclude con un'ultima scena in interno, nella quale la disperata ricerca di una soluzione da parte di Beppe, diviso tra il rifiuto ideologico del compenso e l'opportunità di un sostentamento materiale alla famiglia, è contraltare

dell'avveduta esortazione di Tonio, il quale declama salomonicamente: «Ricordati che l'urna non ha gli occhi!»¹⁷¹ (**fig. 31**). Tonio si ritrova, infine, protagonista della copertina, sulla quale è mostrato intento a spiegare ad alcuni astanti quell' "aritmetica morale" a cui si allude nel titolo (**fig. 24**). L'idea tipografica risulta interessante, poiché permette di presentare quello che a un'attenta lettura si rivela essere il protagonista del racconto, come un insegnante qualunque, titolare di una cattedra, la cui materia di insegnamento – il socialismo – viene illustrata agli allievi – gli elettori – attraverso una lavagna – l'opuscolo. Da ultimo l'espedito della lavagna consente la sottolineatura del termine *Rata Langa*, identificando Galantara come l'autore della pubblicazione (e delle sue immagini, come dimostrato dalla firma R.L. presente in copertina), e allo stesso tempo Tonio – maestro quale suo *alter ego* all'interno del racconto.

La guida elettorale reca alcune caratteristiche stilistiche riscontrabili all'interno della coeva produzione dell'autore: la caratterizzazione degli interni, modulati da pareti di mattoni prive di intonaco, sedie impagliate, tavoli spogli e pavimentazioni essenziali, qualifica costantemente le dimore proletarie proposte su «l'Asino»¹⁷²; viceversa l'ambientazione scenica esterna, costruita attraverso inquadrature laterali, quinte di fondo essenziali e fondali con accenni di timide sagome, definisce la struttura della vignetta *L'istantanea del giorno*, rubrica quotidiana apparsa su l' «Avanti!»¹⁷³. Allo stesso modo, la resa delle figure segue linguaggi paralleli: il personaggio di Beppe, agli esordi filtrato in un'ottica satirica accennata, trasfigura attraverso il caricaturale e il grottesco, sino a trasformarsi in una maschera tragica; al contrario la figura di Tonio rimane identica a sé stessa, non un ritratto realistico, bensì un'ombra muta e solenne, quasi l'immagine dei padri del socialismo¹⁷⁴, la personificazione del proletariato ideale.

L'opuscolo venne stampato dallo Stabilimento Tipografico Italiano di Frascati, lo stesso presso il quale venne pubblicato anche «l'Asino» a partire dal 1904¹⁷⁵, risulta privo di datazione ma è ascrivibile al 1900¹⁷⁶, forse in contemporanea delle elezioni politiche. La coincidenza con tale evento non è tuttavia scontata come potrebbe risultare

¹⁷¹ In RATA LANGA [GALANTARA G.], *Elettori, non lasciatevi comprare!*, cit., p.16.

¹⁷² Cfr. § III.1.

¹⁷³ Cfr. § II.3.

¹⁷⁴ Noto a questo proposito la somiglianza tra il personaggio di Beppe e Amilcare Cipriani, la cui conoscenza risaliva al medesimo anno di realizzazione dell'opuscolo. La trattazione della tematica elettorale ritorna ciclicamente nella produzione di Galantara, si veda a questo proposito anche g. (G. Galantara), *Prima e dopo...le elezioni*, «tutto», III (21), 22 maggio 1921, s.p.

¹⁷⁵ V. [s. a.], *L'Asino nel 1904*, «l'Asino», XII (51), 27 dicembre 1903, p.4, e [s. a.], *Sant'Asino di Goliardo e Ratalanga*, «l'Asino», XIII (52), 10 gennaio 1904, p.6.

¹⁷⁶ Datazione già ipotizzata dallo stesso Emilio Gianni, v. ID., *op. cit.*, p.36.

a una prima analisi: Luigi Mongini visse in prima persona l'esperienza delle votazioni nel 1897 e forse in quell'occasione, come candidato ancor più che nelle successive come militante impegnato e propagandista, fu testimone dell'illegale compravendita dei voti. Tentare di porre rimedio a tale problematica divenne una necessità imperante, un bisogno personale morale ancor prima che sociale e politico¹⁷⁷. In quest'ottica può essere motivata la scelta di inserire l'opuscolo all'interno di un piano editoriale che prevedeva, per i primi tre anni, unicamente opere di riconosciuta e condivisa autorità¹⁷⁸. Da ultimo il substrato di infiltrazione del crimine della compravendita dell'elettorato, cioè le fasce più povere della popolazione, spinse Mongini a strutturare la pubblicazione nella forma più adeguata al pubblico a cui essa era dedicata, affidando il compito a Gabriele Galantara, il quale si rivolgeva al medesimo uditorio da quattro anni, attraverso la personale rubrica quotidiana su l' «Avanti!».

A partire dal 1902 Luigi Mongini introdusse testi di narrativa a fianco degli scritti di impianto saggistico e storiografico. Risalgono alla data indicata quattordici titoli, fra i quali, unici esempi letterari, *Favole ed apologhi socialisti* e *Tra ombre e luci. Bozzetti sociali*, rispettivamente di Giovanni Pozzi e Giovanni de Nava¹⁷⁹. Si tratta in entrambi i casi di pubblicazioni illustrate in copertina e da un ricco apparato interno, per le quali, anche in considerazione della mancanza di evidenti indicazioni autografe, si avanza qui una proposta di attribuzione a Galantara. L'opera di Giovanni Pozzi consiste in una raccolta di fiabe e brevi scritti a sfondo socialista; seppur destinate a un pubblico d'infanzia, le dodici novelle¹⁸⁰ manifestano infatti un'evidente impostazione ideologica, in alcuni casi rimarcata anche dalla chiusa morale finale ad opera di intellettuali di partito (Luigi Campolongo, Oddino Morgari e lo stesso Pozzi). Il volume presenta una copertina in stile *art nouveau* al quale, pur in una resa sobria ed essenziale, aderisce l'aspetto elegante dell'elaborato, complice l'andamento sinuoso delle forme (**fig. 32**). Al

¹⁷⁷ La totale dedizione personale di Luigi Mongini alle battaglie del partito socialista fu motivata anche da una serie di eventi luttuosi che colpirono la sua famiglia, portandolo a vivere in totale solitudine nella Capitale, cfr. GIANNI E., *op. cit.*

¹⁷⁸ Dell'opuscolo comparve una breve recensione nel 1903 all'interno di un articolo inerente «l'Asino» e Galantara. Dell'autore, infatti si disse: «Sa fare dialoghi di propaganda serrati e convincentissimi, per esempio, l'*aritmetica morale*, che tutti avranno potuto leggere ed ammirare nelle ultime elezioni politiche, e che fu dai socialisti napoletani diffusa a migliaia di copie.», v. GRIMALDI E., *L'umorismo sovversivo (Uomo di Pietra – Bruscolo – Vero Monello - Asino)*, «La Strada», II (1), 1 gennaio 1903, p.12.

¹⁷⁹ Cfr. POZZI G., *Favole ed apologhi socialisti*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1902 e DE NAVA G., *Tra ombre e luci. Bozzetti sociali*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1902.

¹⁸⁰ L'elenco completo delle fiabe contenute nel volume comprende: *La macchina a vapore; Il cavallo e l'operaio; Gli asini, il leone e il giudice scimmia; L'eredità del vecchio contadino; Il sarto ed il signore; Il lupo e le pecore; La sabbia e il cammello; La scala e l'uomo; I topi e i gatti; Le pecore e i lupi; Le due tessitrici; L'uomo e il Signore.*

centro una sagoma circolare si inserisce alla perfezione nella struttura ornamentale circostante, dando origine a una dialettica volumetrica caratteristica delle arti applicate contemporanee¹⁸¹. La semplicità, la leggerezza e l'eleganza qui evidenti, si riscontrano come peculiarità distintive in numerosi titoli della *Libreria Editrice Luigi Mongini*, alle quali si ricorre laddove i volumi non prevedessero un'illustrazione di copertina. Quest'ultima, al contrario, è presente nell'esemplare analizzato, del quale è protagonista un gruppo familiare, composto da due giovani e un bambino in piedi e un anziano seduto, intento a fumare la pipa, le cui spirali di fumo ripercorrono le linee della cornice decorativa. L'abbigliamento e la presenza delle figure rimandano a un contesto serale: l'uomo e il bambino indossano completi da camera, mentre le due giovani vestono camicia da notte ed esibiscono chiome esenti da acconciature. Tali dettagli e la postura dei personaggi, propensi all'ascolto i fanciulli, intento a raccontare l'anziano, permettono di definire il contenuto del volume quale una raccolta di fiabe da leggersi prima di coricarsi. La bicromia costitutiva e l'esilità del tratto paiono le uniche caratteristiche riscontrabili anche nella precedente opera illustrata di *Galantara* per Mongini¹⁸², tuttavia il confronto con i contemporanei saggi grafici, nell'ambito della promozione e della propaganda di partito, e con le successive collaborazioni con il medesimo editore, mostrano analogie nella resa fisiognomica dei personaggi.

Ad ulteriore riprova le quattordici illustrazioni interne, seppur anonime, mostrano in maniera evidente la paternità dell'autore, sia dal punto di vista stilistico quanto da quello iconografico. La coerenza artistica è possibile attraverso l'aderenza ai differenti registri narrativi utilizzati all'interno dei racconti, nei quali le condizioni di vita del proletariato vengono descritte attraverso filtri metaforici con il mondo animale o, più di rado, presentate in maniera diretta. Le illustrazioni risultano un pertinente corredo grafico dei racconti proposti e, contemporaneamente, costituiscono una

¹⁸¹ Si vedano tra i molti confronti possibili le analogie con gli arredi disegnati da Eugenio Quarto agli inizi del XX secolo. Cfr. COGEVAL G., AVANZI B. (a cura di), *Una dolce vita? Dal liberty al design italiano 1900 - 1940*, [Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle esposizioni, 16 ottobre 2015 – 17 gennaio 2016], Milano, Skira, 2015. A livello internazionale un modello di riferimento condiviso è senz'altro da considerarsi l'opera di Alphonse Mucha, autore di composizioni armoniose, dalle linee sinuose e dalle forme organiche, che al pari di *Galantara* fu pensatore politico (emblematico il ciclo di venti dipinti ad olio *Epopoea Slava*, realizzato tra il 1911 e il 1926), nonché affiliato alla Massoneria a partire dal 1898.

¹⁸² Ad introduzione del testo di Pozzi compare l'elenco degli opuscoli editi da Luigi Mongini ed acquistabili al costo di 2 centesimi, fra i quali «*Elettori non lasciatevi comprare (illustrato da Ratalanga)*», in POZZI G., *op. cit.*, p.2.

evidente connessione con la coeva produzione periodica dell'autore¹⁸³. Le tematiche affrontate riguardano il lavoro, la religione e il mondo animale, e di frequente vengono presentate con interconnessioni reciproche. Esempolari in questo senso risultano le illustrazioni dei racconti *Il Cavallo e l'operaio* e *L'uomo e il Signore* (**figg. 33 - 34**): i protagonisti di entrambi sono umili braccianti, connotati da un povero abbigliamento, scalciate calzature e strumenti di lavoro, colti in una pausa dalle attività agricole, a cui rimanda l'ambientazione rurale di fondo. Gli uomini sono rappresentati intenti a protestare per la propria condizione, il primo con un cavallo, compagno di fatiche beneficiario di un trattamento migliore, il secondo a colloquio con Dio, il quale profetizza un avvenire di giustizia ed equità sociali. Gli animali costituirono un filtro preferenziale all'interno della letteratura per l'infanzia¹⁸⁴ e al contempo furono soggetti verso i quali l'autore mostrò una naturale propensione; anche in conseguenza a questo la loro presenza all'interno del volume emerge in maniera preponderante. Tralasciando il costante ma altresì reiterato utilizzo di coppie antitetiche, come in questo caso quella composta da pecore e lupi, si sottolinea la significativa rappresentazione di animali in vesti antropomorfe all'interno delle fiabe *I topi e i gatti* e *Gli asini, il leone e il giudice scimmia* (**figg. 35 - 36**). Nel primo esempio, seppur sia presente la nota contrapposizione simbolica data dalla scelta delle specie animali e il processo antropomorfo sia reso solo dall'atteggiamento, risulta interessante la contestualizzazione: infatti l'opposizione tra i due gruppi non viene impostata su scala razziale ma sullo stato sociale, di deputati – i gatti – ed elettori – i topi –. Emblematica quindi la scelta di rappresentare il topo candidato come un'identica replica degli elettori posti di fronte a lui, evitando qualsiasi capo d'abbigliamento o accessorio che potesse contraddistinguere in altra maniera la figura, accostandola dunque a quelle degli usuali politici. Al contrario, nella favola *Gli asini, il leone e il giudice scimmia*, la trasformazione antropomorfa degli animali è totale, complice la morale finale. Vivendo le bestie in comunità ed essendo gli asini quotidianamente sottoposti alle angherie del leone, chiesero l'intervento del giudice scimmia, il quale, temendo di subire la rabbia del felino, parteggiò per quest'ultimo e per uscire dall'*empasse* «gli asini [...] dettero ascolto ad un asinello socialista e si unirono in leghe, in circolo.»¹⁸⁵ È lampante il

¹⁸³ Per lo studio delle iconografie utilizzate trasversalmente dall'autore negli anni oggetto di indagine v. § III.

¹⁸⁴ Cfr. FAETI A., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972.

¹⁸⁵ In POZZI G., *op. cit.*, p.10.

riferimento al settimanale socialista «l'Asino» a cui rimanda anche la rappresentazione antropomorfa dell'animale, costante autocitazione della testata sulle pagine della medesima (**fig. 188**). Conseguenziale quindi la maggiore connotazione fisiognomica dei restanti personaggi, la cui resa antropomorfa non viene affidata, come nel caso precedente, solo alla situazione e agli atteggiamenti, ma risulta rimarcata dall'abbigliamento e dagli accessori prescelti.

Le immagini sono presentate all'interno di rettilinee cornici o più semplicemente è la disposizione del testo stesso a delimitare i riquadri adibiti a contenere le illustrazioni. In questo senso è interessante il racconto breve *La scala e l'uomo*, nel quale il gesto banale di un filosofo (invertire il senso di disposizione di una scala) si rivela rivoluzionario all'interno della situazione proposta (il vanto dei pioli superiori nei confronti degli inferiori a riguardo delle rispettive posizioni) (**fig. 37**). La sagoma della scala diviene pretesto per la disposizione tipografica: la posizione centrale e le dimensioni dell'attrezzo trasformano l'illustrazione da corredo della narrazione a elemento principale. La struttura e l'impostazione del disegno costituiscono inoltre chiari rimandi alle ambientazioni esterne delle vignette de *L'istantanea del giorno*, proposta dall'artista su l' «Avanti!»: la parete di tre - quarti utilizzata come essenziale scenografia e il passante protagonista ricorrono identiche sulla rubrica del quotidiano. Infine gli interventi grafici contenuti in *Favole ed apologhi socialisti* sono caratterizzati da un tratto compositivo semplice ed allo stesso tempo netto e marcato, esemplificativo e peculiare dell'editoria per l'infanzia. A ragione di ciò risulterebbe giustificabile la diversa interpretazione stilistica del soggetto di copertina, deputato ad uno scopo differente: non più educativo – didattico, ma piuttosto identificativo da parte dei giovani lettori.

Nel medesimo anno Luigi Mongini diede alle stampe *Tra ombre e luci. Bozzetti sociali*, esordio narrativo del poeta dialettale calabrese Giovanni de Nava¹⁸⁶, già noto come redattore de «l'Asino» e de l' «Avanti!»¹⁸⁷. Si tratta di una raccolta di tredici racconti, dei quali sette ritratti civili (*Il portiere, Primavera d'Italia, Orgoglio di madre, Il figlio di papà, La signorina di buona famiglia, Snob, Il signorino*), cinque brevi narrazioni dalle quali traspaiono profili sociali (*Lo scatolone, Onestà, L'arte, Volo di*

¹⁸⁶ Cfr. DE NAVA G., *Tra ombre e luci. Bozzetti sociali*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1902.

¹⁸⁷ Inoltre, a partire dal settembre 1915 su «l'Asino» comparve *Quando noi barbari ci destiamo, romanzo minimo di Giovanni de Nava*, v. «l'Asino», XXIV (36), 5 settembre 1915, p.5 e da quella annualità De Nava fu redattore e amministratore del settimanale sino al 1921, v. DE NAVA G., *Commiato*, «l'Asino», XXX, (42 - 43), 16 -23 ottobre 1921, p.2.

luciole, Per dorare il blasone) e un racconto a sfondo socialista, *Così la leggenda*. La pubblicazione contiene un numero di immagini superiore all'esempio precedente, ben ventiquattro, per le quali la funzione illustrata determina la dimensione e la posizione all'interno del testo. Sono presenti: due immagini di presentazione di estensione maggiore; dodici illustrazioni introduttive al testo e descrittive del medesimo (di cui un capolettera) di media grandezza; e dieci piccoli disegni decorativi a chiusa dei racconti. Lo stile di Galantara risulta più evidente all'interno della seconda e della terza tipologia di immagini, il cui linguaggio utilizzato aderisce alla produzione coeva su «l'Asino» e alle precedenti opere realizzate per le edizioni Mongini, per le quali si avanza pertanto una proposta di attribuzione all'artista. A differenza del corredo illustrato di *Favole ed apologhi socialisti* inserito infra testo, seppur diviso tramite incorniciature materiali o evocative, in questo secondo esempio le illustrazioni vengono separate dallo scritto, sebbene affiancate a questo sul margine sinistro, sempre di *incipit* alla scrittura. Si segnalano come più pertinenti quattro immagini, differenti per lo stile compositivo, introduttive ai racconti *Onestà, Primavera d'Italia, Il figlio di papà* e *La signorina di buona famiglia*. Nel primo esempio, all'interno di una lineare cornice rettangolare, sono inseriti il titolo e tre figure, stereotipi sociali descritti nel racconto: ai lati un militare e un anziano aristocratico, al centro una giovane donna (**fig. 38**). La postura dei personaggi a mezzo busto richiama la disposizione all'interno di un palchetto (elemento architettonico a cui allude anche il riquadro), rispettando in questo l'ambientazione del racconto sviluppato negli interni ed esterni di un teatro dal nome evocativo: *Olimpia*¹⁸⁸. Il militare ammicca richiamando l'attenzione su un dettaglio della platea sottostante, indicato dalla mano destra che si protrae oltre il margine di contenimento; la donna poggia l'avambraccio destro sulla balaustra di protezione; l'anziano, gomiti poggiati al muretto, è intento ad osservare con un binocolo qualcosa al di fuori dello spazio scenico. Nonostante il linguaggio si riveli nel complesso caricaturale, sono riscontrabili due sostanziali differenze: le figure maschili presentano una resa satirico-grottesca, accentuata in particolar modo nei volti, attraverso l'uso di dettagli fisiognomici enfatizzati (il monocolo, i baffi a manubrio, la pressoché totale mancanza di capelli, il binocolo) e mimiche rimarcate da evidenti rughe d'espressione e sorrisi, quasi ghigni, sarcastici. Al contrario la figura femminile non reca sovrastrutture di impianto grottesco o satirico, pur costituendo una caricaturale sintesi della nobiltà usuale frequentatrice dei

¹⁸⁸ L'ambientazione teatrale e la rappresentazione dei palchi ritornano anche nell'illustrazione di apertura del racconto *Per dorare il blasone*, in DE NAVA G., *Tra ombre e luci*, cit., p.27.

teatri. Non manca d'altro canto un giudizio sulla morale contemporanea, di cui i silenziosi segnali traspaiono nella scelta degli abiti, degli accessori e delle acconciature aderenti alle scelte stilistiche dell'epoca, per le quale l'autore mostrò una costante attenzione lungo l'arco dell'intera sua attività¹⁸⁹. I personaggi ricalcano i tipi sociali, appartenenti all'aristocrazia e alle sfere governative del paese, protagonisti settimanali delle denunce di Galantara sulle pagine interne de «l'Asino». In particolar modo si avvanza per la giovane e l'uomo alla sua destra una proposta di successivo sviluppo nell'illustrazione *li [sic ma: il] pudore nel mondo nero*¹⁹⁰ (**fig. 39**). All'interno dell'immagine ritornano i dettagli maschili dei baffi, del monocolo e dell'alto collo diplomatico della camicia; nella figura femminile spiccano ripetuti il profilo dell'abito, caratterizzato da una profonda scollatura e da impalpabili spalline, e la rappresentazione del medesimo gioiello, un'essenziale e raffinata collana composta da una successione di pietre preziose e da un pendente *pavé* centrale.

Primavera d'Italia è una novella sviluppata intorno a un ipotetico ma esemplificativo resoconto delle celebrazioni socialiste del primo maggio (a cui allude il titolo), durante il cui svolgimento emerge la figura di una bambina. Evocata nella narrazione la presenza si materializza all'inizio del racconto, ergendosi come una delle illustrazioni più suggestive dell'intero volume (**fig. 40**). La piccola proletaria viene ritratta a figura intera, leggermente ricurva in avanti in un'instabile posizione, con indosso un abito logorato dall'uso, i piedi scalzi, i capelli spettinati e il volto scarno dall'espressione vacua. Si manifesta più come un'essenza che come una presenza, complici i dettagli che concorrono a costituire una sagoma sfilacciata, quasi uno schizzo repentino, le cui linee si sovrappongono nell'allusione, in luogo della costruzione, delle forme¹⁹¹. La miserabile condizione esistenziale della bambina viene amplificata dalla resa innaturale dei dettagli anatomici: il viso, deformato dalla magrezza; le mani, troppo piccole rispetto alla statura e all'età presunta; i piedi, la cui nudità sovradimensionata rimanda a una precoce attività lavorativa. Quest'ultimo particolare, inoltre, risulta una costante nella rappresentazione di Gabriele Galantara del proletariato (sulle pagine de «l'Asino», «Avanti della Domenica», «La strada», «Sempre Avanti!»)¹⁹², al cui interno si riscontrano analoghe figure infantili, tuttavia meno tragiche, complice

¹⁸⁹ Sulla resa delle figure femminili e la rappresentazione della moda contemporanea v. § III.2.

¹⁹⁰ A. A. Lagrant (G. Galantara), *li pudore nel mondo nero*, «l'Asino», XII, (7), 13 febbraio 1903, p.6.

¹⁹¹ L'utilizzo di uno stile sfilacciato nella rappresentazione del proletariato ritorna costantemente nella produzione di Galantara che lo vede protagonista. V. § III.1.

¹⁹² Per le analogie con le illustrazioni delle testate citate si vedano le analisi contenute in § II.1 – II.4.

un'ambientazione più complessa e un numero maggiore di personaggi presenti in un'unica illustrazione.

Il protagonista de *Il figlio di papà* è un giovane tenente di cavalleria, la cui effigie caricaturale, disposta al di sotto del titolo, apre il racconto (**fig. 41**). L'immagine è costruita grazie a dettagli contrapposti: da una parte l'esile e magra figura dalle gambe e braccia quasi inconsistenti, il cui sviluppo verticale è sottolineato dalla lunga sciabola strisciante terra; dall'altra il contraltare del massiccio volto, in parte schermato dal copricapo. Il profilo aggettante dell'uomo è rimarcato dalla posizione in avanti del collo e dai particolari del naso, dei baffi e della visiera. In merito a quest'ultima è da sottolineare come l'autore abbia saputo sintetizzare in pochi tratti alcuni dettagli essenziali del berretto: la visiera e il soggolo in cuoio, la cui lucentezza viene rimarcata da piccole porzioni bianche, e le decorazioni circolari superiori, complete di fregio, simbolo del grado ricoperto. Tali evidenti attenzioni ricorrono nell'illustrazione *L'impresa Tripolitana*, comparsa su «l'Asino» nel medesimo anno¹⁹³ (**fig. 42**). Coprotagonista è un ufficiale dell'esercito di Casa Savoia nella cui effigie ritornano i particolari della lunga arma, comprensiva del dettaglio della punta arrotondata, e il profilo sporgente, completo di baffi, naso e visiera, accentuato dalla postura ripiegata in avanti dell'uomo.

La signorina di buona famiglia è, infine, la protagonista dell'omonimo testo, all'inizio del quale ne viene posizionato il ritratto a figura intera (**fig. 43**). La sagoma fiera della fanciulla, rimando alle doti morali delle quali viene fatto sfoggio nella novella, risulta allo stesso tempo decorativa, complici gli accessori d'abbigliamento e la cornice che la inquadra (evidenziandone lo sviluppo verticale). Il rapporto tra questi ultimi è sotteso anche nell'incrocio superiore delle linee compositive del cappello, del titolo e del riquadro, il cui intreccio si rivela un ulteriore dettaglio ornamentale. L'abilità nella resa dei tessuti e la scelta delle forme sinuose si ritrovano nell'illustrazione *Dottrinella* apparsa su «l'Asino»¹⁹⁴ nel gennaio 1903 (**fig. 44**). In ambedue le immagini la figura femminile è divisibile verticalmente in due porzioni, messe in comunicazione dalle mani riunite in una composta ed elegante postura: da una parte la camicia setosa, dallo sviluppo morbido, quasi evanescente e tuttavia sfarzoso in corrispondenza della scollatura; dall'altra la lunga gonna, una sagoma essenziale, che evidenzia il profilo sinuoso del personaggio. Nonostante il linguaggio caricaturale, lo stile utilizzato e il

¹⁹³ [G. Galantara], *L'impresa Tripolitana*, «l'Asino», XI (13), 28 marzo 1902, p.6.

¹⁹⁴ [G. Galantara], *Dottrinella*, «l'Asino», XII (1), 2 gennaio 1903, p.2.

soffermarsi sui dettagli citati permette di individuare punti di contatto con la contemporanea ritrattistica sociale femminile (in particolar modo Giovanni Boldini e Cesare Tallone) e con la coeva cartellonistica pubblicitaria, rappresentata dalle giovani protagoniste dei manifesti realizzati da Marcello Dudovich per i Magazzini Italiani di E. & A. Mele & C. di Napoli¹⁹⁵. Le medesime figure femminili compaiono sulla copertina del volume, seppur modificate all'uopo dalla situazione e dal contenuto (**fig. 45**): si tratta infatti di fanciulle dalle più modeste condizioni sociali (emblematica la scelta di rappresentare il grembiule da lavoro rosso ancora cinto intorno alla vita di una delle tre) catturate in un vocante e frettoloso accorrere verso il teatro¹⁹⁶.

In aggiunta alle precedenti si ritiene opportuno segnalare le illustrazioni introduttive ai racconti *Orgoglio di madre* e *Volo di lucciole*, le cui flessuose e curvilinee cornici originano ramificati motivi decorativi già evidenziati nella copertina delle coeve *Favole ed apologhi socialisti*, della quale anche la costruzione per tratteggi delle figure ritorna nel volume di Giovanni De Nava, nell'immagine di apertura del racconto socialista *Così la leggenda*. Da ultimo si rileva l'inserimento di dieci piccoli disegni decorativi a chiusura dei racconti, intermezzo grafico del quale si annoverano numerosi esempi presenti sulle riviste «l'Asino» e «Il Seme»¹⁹⁷ (**figg. 46 - 48**). Al loro interno venne fatto costante ricorso a queste ridotte illustrazioni utilizzate a guisa di separatori tipografici. Tra i soggetti più rappresentati, supposte opere della fantasia grafica di Galantara, ricorre l'universo animale nelle declinazioni caricaturale (la cavalla Linda posta ad epilogo del racconto *Il Figlio di papà* - **fig. 46**), antropomorfa (l'asino schermitore termine tipo-grafico sulle pagine de «Il Seme» - **fig. 47**) e personificata (l'autorappresentazione dell'omonimo settimanale, del cui frequente uso viene qui fornito un singolo esempio - **fig. 48**). Questi rappresentano una *trait d'union* tra tre diverse ma contemporanee aree di produzione dell'autore e costituiscono un ulteriore indizio a riprova dell'ipotizzata collaborazione dell'artista nell'illustrazione del volume *Tra ombre e luci*.

Diversamente da quanto sin qui provato a dimostrare attraverso l'analisi delle illustrazioni presenti all'interno dei volumi e i confronti condotti su base iconologica e

¹⁹⁵ Cfr. MAZZOCCA F. (a cura di), *Liberty: uno stile per l'Italia*, [Catalogo della mostra, Musei di San Domenico, Forlì, 1 febbraio – 15 giugno 2014], Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014..

¹⁹⁶ L'immagine di copertina allude alle *sacrificate dell'amore* presenti nel racconto *Onestà*, le quali vengono così descritte: «A due, a tre, a quattro, trovavano il coraggio d'arrivare avanti all'*Olimpia*, e si cacciavano nell'ombra del vicolo accosto con le borsetta di seta nera alle mani», in DE NAVA G., *op. cit.*, p.7.

¹⁹⁷ «Il Seme» è stato un periodico quindicinale edito da Luigi Mongini e rivolto alla porzione più umile del proletariato agricolo. Per la trattazione della testata v. § II.3.

iconografica, l'identificazione delle successive collaborazioni di Gabriele Galantara con Luigi Mongini è supportata da evidenze autoriali e fonti documentarie. Si tratta dei testi *I tessitori. Dramma in cinque atti* edito nel 1906, *Il riso rosso. Frammento di un manoscritto* e *I lebbrosi. Romanzo siberiano* privi di datazione ma per i quali si ipotizza il medesimo anno di pubblicazione¹⁹⁸. I tre titoli posseggono alcune caratteristiche comuni: si tratta di opere di autori internazionali, rispettivamente il tedesco Gerhart Hauptmann, il russo Leonid Nikolaevič Andreev e il polacco Wacław Sieroszewski; risultano privi di un corredo interno di immagini; presentano o avrebbero dovuto presentare (come verrà di seguito mostrato) copertine illustrate, recanti le effigi dei protagonisti. L'aderenza tra il contenuto e il supporto illustrato consente il superamento di un registro alto, a favore di un linguaggio più espressivo, in taluni casi virato al grottesco e al caricaturale.

Nell'opera *I tessitori*¹⁹⁹ vengono narrate le miserabili condizioni di vita dei lavoratori della Bassa Slesia, la presa di coscienza degli operai e la loro trasformazione in massa critica, sino all'insurrezione che ebbe luogo nel 1844. L'analisi storica sottesa alla narrazione, l'ideologia d'equità socialista e l'accento posto sulla mancanza e sulla necessità dei diritti sindacali e umani non trovano tuttavia riscontro nell'immagine scelta come copertina del volume (**fig. 49**). Alla protesta sociale del contenuto equivale una denuncia formale figurativa, nella quale tuttavia si notano una lontananza dalla lineare ripetizione di *topoi* e l'origine di un più sottile bilanciamento tra significato e significante. Infatti l'artista, la cui firma, *Galantara*, è visibile in corrispondenza del margine inferiore destro, preferì non illustrare la rivolta sociale, bensì le cause fondanti di questa, evitando il ricorso alle codificate iconografie della propaganda socialista internazionale. Per questa ragione diviene protagonista dell'illustrazione una famiglia sottoproletaria, le cui ristrettezze esistenziali si mostrano prorompenti nei singoli dettagli costitutivi. In una spoglia ambientazione interna trovano posto tre figure: in

¹⁹⁸ Cfr. HAUPTMANN G., *I tessitori. Dramma in 5 atti*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1906; ANDREIEFF L. N., *Il riso rosso. Frammento di un manoscritto*, Roma, Luigi Mongini Editore, s.d.; SIEROSZEWSKI W., *I lebbrosi. Romanzo siberiano*, Roma, Luigi Mongini Editore, s.d. Per il secondo e il terzo titolo privi di datazione si ipotizza una pubblicazione nel 1906, sulla base delle informazioni contenute nei testi di GORKI M., *Interviste* e di STIAVELLI G., *Il Primo Maggio nella letteratura*, entrambi editi da Luigi Mongini nel 1906. Nell'appendice pubblicitaria del primo viene segnalata, tra le altre, l'opera *I lebbrosi* di Sieroszewski, definita come «un volume in elegante edizione; costo L. 0.60». Allo stesso modo nel testo di Stiavelli compare la copertina di *Il riso rosso*, separata dall'elenco dei titoli di prossima uscita e quindi già edita nel 1906.

¹⁹⁹ Titolo originale *Die Weber*, edito in Germania nel 1892, è considerato il capolavoro letterario dell'autore, in parte ispirato alle proprie vicende personali, quale esponente di una indigente famiglia di tessitori della Bassa Slesia.

primo piano una bambina, seduta a terra, scalza, che reca tra le mani un piatto vuoto; alle sue spalle una donna, seduta su di una seggiola impagliata, rivolta verso lo strumento di lavoro, intenta a coprirsi il volto con le mani; più arretrata la sagoma massiccia di un uomo, a figura intera, con il capo chino e le braccia abbandonate lungo il corpo. Quarto protagonista dell'immagine è il telaio, che irrompe nell'illustrazione dalla quinta di fondo sinistra, occupando i tre - quinti dell'immagine con il proprio evocativo profilo, completando la riproduzione espressionista di un interno tipico dell'industria tessile a carattere domiciliare del secondo Ottocento. La presenza dell'attrezzo qualifica i personaggi come quei tessitori a cui allude il titolo sovrastante ed evidenzia l'importanza della macchina nello sviluppo narrativo e nelle dinamiche lavorativo - familiari. In merito all'ambientazione domestica si sottolineano inoltre alcune scelte dell'autore nella resa dell'interno, in particolare la sedia impagliata e la pavimentazione essenziale già utilizzate nel 1900 in *Elettori non lasciatevi comprare!*, e la presenza nonché la posizione della finestra riprese sulla copertina dell'*Almanacco Socialista 1924*. Il confronto con l'opuscolo elettorale permette anche di evidenziare la sistematica accuratezza dei volti e delle mani, a cui Galantara affidò il proprio messaggio di denuncia sociale. Nel padre l'abbandono dei muscolosi arti lungo il corpo e la rassegnata espressione del volto determinano l'aura di impotenza dell'uomo; attraverso la loro emblematica vicinanza nella postura della madre si evidenzia la tragicità della situazione e la contiguità con la causa fisica – il telaio – della medesima; nella piccola in primo piano essi concorrono a indirizzare l'attenzione sul piatto dinanzi a sé, tenuto fra le mani, e dalla cui vacuità distoglie lo sguardo. La riconosciuta incisività dell'opera ne determinò il successivo utilizzo quale copertina del settimanale «Avanti della Domenica», in occasione del numero speciale del Primo Maggio 1906²⁰⁰ (fig. 50).

*Il riso rosso*²⁰¹ di Andreev è una acuta denuncia degli orrori della guerra, filtrata attraverso la fittizia esperienza di un disertore durante il conflitto russo - giapponese. Il racconto è estraneo a qualsiasi aderenza ai fatti storici ed è caratterizzato da un profondo pessimismo, palesato dall'atrocità delle vicende e dalla folle ed efferata violenza, elemento costante dell'intera narrazione. Tali peculiarità si ritrovano nella copertina del volume, sulla quale, a differenza delle precedenti realizzate dall'artista per le edizioni

²⁰⁰ Tale riferimento cronologico costituisce il termine *ante quem* per la pubblicazione del volume.

²⁰¹ Titolo originale *Krasnyj smeč*, a causa del suo contenuto fu causa di un dibattito culturale seguito alla sua pubblicazione in Russia nel 1904.

Mongini, l'immagine non presenta alcun tipo di cornice decorativa o semplice riquadratura e al contrario occupa l'intera pagina (**fig. 51**). La scelta di impaginazione determina la collocazione delle indicazioni tipografiche: in corrispondenza del margine superiore la dicitura dell'autore nella versione italianizzata Leonida Andreieff; al centro il titolo, unico dettaglio di colore bianco del piatto superiore realizzato in bicromia rosso - nero; in coincidenza dell'angolo inferiore destro il logo grafico circolare con la firma *Galan-tara*²⁰². L'ufficiale, unico costante riferimento del racconto, è protagonista assoluto dell'illustrazione, al centro della quale ne campeggia la sagoma a figura intera. L'uomo si costruisce su di una duplice antitesi, formale e cromatica. La porzione superiore del corpo, sviluppata orizzontalmente e presentata in nudità *anti-eroica*, adotta una tonalità rossa, contrapponendosi alla parte inferiore. Questa è costituita da un ulteriore contrasto tra gli arti, la cui verticalità è esaltata dall'esilità delle forme e dall'utilizzo del colore nero, e i massicci scarponi militari rossi (profilati di nero). La medesima bicromia viene utilizzata per il fondale, previa l'inversione lungo l'asse verticale, originando un risalto maggiore di ciascuna sezione e una resa espressionista delle grandi campiture cromatiche. Il nero superiore allude alla follia dilagante della guerra e alla singola allucinazione dell'uomo, del quale circonda il capo. Il rosso inferiore evoca l'orrore della morte nel conflitto e materialmente la violenza del singolo, intento a detergere la spada con un panno dal quale cadono alcune gocce di sangue. La connessione tra i due segmenti è sintetizzata dal protagonista e rappresentata dall'utilizzo di vortici e di ombre sfilacciate. Infine la corporeità del personaggio pone l'accento sulla dissonanza tra l'imponente forza fisica e la progressiva limitatezza del pensiero, sino all'alienazione totale dell'uomo dalla fisionomia grottesca, legata indissolubilmente alla pazzia. Quest'ultimo dettaglio richiama il passo del romanzo, a cui lo stesso titolo allude: «E in questo minuscolo, rosso, zampillante persisteva ancora un sorriso, una timida risata - il riso rosso»²⁰³.

Differente la fortuna illustrata de *I lebbrosi* di Wacław Sieroszewski. Ispirato

²⁰² V. § I.2 III. Si noti inoltre come, a differenza dei precedenti, il logo grafico circolare rechi la firma *Galan-tara* e non *Rata-Laga*, e come la scelta grafica della copertina abbia portato all'esclusione dei dati tipografici relativi all'editore.

²⁰³ In ANDREIEFF L. N., *op. cit.*, p.65. Una descrizione delle copertine realizzate per *I Tessitori* e *Il Riso Rosso*, era apparsa nel 1909 su un articolo de «Il Viandante»: «L'altra [copertina] del *Riso Rosso* di Leonida Andrejeff, in cui la pazzia e l'orrore pervadono l'opera dello scrittore russo sono sintetizzate nel ghigno del *Riso*, che sanguina tra la vicenda del rosso e del nero, come l'altra dei *Tessitori* di Gerard Hauptmann tanto triste e cupa nella desolazione della misera casa, nella fissità del gran vecchio, nella positura sconsolata della donna, nel sorriso inconscio della piccola che mangia in terra; triste e cupa per la luce violacea che avvolge tutta la scena [...]». In IL CAVALIERE DELLA TRISTE FIGURA, *I nostri artisti: Galantara*, «Il Viandante», I (7), 18 Luglio 1909, pp.53-54.

dall'esperienza autobiografica dell'autore condannato all'esilio politico in Siberia, il romanzo narra le vicende di una colonia di lebbrosi deportata nella rigida regione artica. Nell'appendice pubblicitaria al volume di Maksim Gor'kij *Interviste*, è inserita la recensione²⁰⁴ del romanzo, completa di relativa illustrazione recante la firma "Rata L.", posta in corrispondenza del vertice inferiore destro (**fig. 52**). L'immagine in bianco e nero presenta una donna e una bambina intente a camminare attraverso l'ostile territorio siberiano, caratterizzato dalla neve e dalle tetre sagome degli alberi in secondo piano. L'ambientazione e l'abbigliamento delle due figure permettono di identificarle come alcuni dei personaggi protagonisti del romanzo; entrambe vestono abiti laceri e inadatti alla situazione e mostrano i segni della malattia: i piedi avvolti nelle bende e la magrezza estrema degli arti inferiori e dei volti. Questi ultimi, scavati e ossuti, sono rivolti verso il lettore, porgendo sguardi vacui e allo stesso tempo inesorabili. La donna, infine, stringe nella mano sinistra un voluminoso involto, allusione all'esilio forzato di cui è vittima. La resa espressionista dei volti è filtrata attraverso il linguaggio caricaturale, diversa dalla declinazione grottesca utilizzata in *Il riso rosso* e parimenti distante dalla sola enfasi psicosomatica de *I tessitori*; il registro linguistico scelto permette la trasfigurazione degli individui in maschere di emozioni e di stati d'animo²⁰⁵. Nell'appendice di *Interviste* in posizione sottostante all'immagine e alla recensione dell'opera, compare la seguente dicitura: «Un volume in elegante edizione; costa L. 0.60»²⁰⁶. Tale precisazione e la totale aderenza del soggetto illustrato al contenuto del racconto porterebbero a presupporre che l'immagine facesse parte del corredo illustrato, interno o esterno, del testo. L'analisi autoptica del volume ha però evidenziato come questo non contenga alcuna illustrazione, ma posseda solo un'elegante copertina recante una cornice floreale di derivazione *art nouveau*, per altro utilizzata nel medesimo anno anche per il piatto superiore del testo di Guido Podrecca *Belve. Romanzo*²⁰⁷ (**figg. 53 - 54**). La ragione del mancato utilizzo dell'immagine non è nota, si esclude una giustificazione estetica connessa allo stile o al linguaggio utilizzati,

²⁰⁴ «Emozionante romanzo, una delle più vigorose creazioni della letteratura moderna. Con verismo toccante e convincente esso narra le vicende dei più infelici fra gli infelici, dei malati di lebbra. La loro esistenza è un inferno di dolori, eppure in essi allo sfacelo del corpo sopravvivono le passioni, i caratteri, e l'autore si eleva nella presentazione di questi alle più artistiche bellezze di umanità e di poesia», in GORKI M., *op. cit.*, v. n.182.

²⁰⁵ Non è stato possibile visionare l'originale dell'illustrazione, che tuttavia si segnala conservato in collezione privata. Le medesime costruzione volumetrica e resa formale sono riscontrabili in un'illustrazione realizzata dall'artista alcuni anni seguenti, v. R. L. (G. Galantara), *Filosofia minima*, «l'Asino», XXIV (45), 7 novembre 1915, p.4.

²⁰⁶ In GORKI M., *op. cit.*, *ivi*.

²⁰⁷ Cfr. PODRECCA G., *Belve. Romanzo*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1906.

eventuali ostacoli alla scelta figurativa, ma tuttavia già sorpassati nel momento della promozione dell'opera all'interno del volume di Gor'kij. Si ipotizza, pertanto, un cambiamento causato da differenti motivazioni, slegato alle scelte dell'editore e successivo al lancio promozionale, avvenuto dunque in corso d'opera; eventualità questa che permetterebbe anche di giustificare il ricorso fatto ad una copertina già impiegata in precedenza.

In conclusione alle analisi condotte si ritiene opportuno evidenziare alcune peculiarità condivise, che si sono rilevate all'interno del *corpus* artistico realizzato o attribuito a Gabriele Galantara. Fatta eccezione per l'opuscolo *Elettori non lasciatevi comprare!*, le immagini a corredo delle opere editate da Luigi Mongini mostrano una specificità di linguaggio e di forma, legata al contenuto e alla struttura dei titoli, ai quali furono destinate. Esse si presentano nelle declinazioni confacenti alla singola narrazione, sviluppando flessioni satiriche, caricaturali, grottesche ed espressioniste, le quali costituiscono il riscontro figurativo dei differenti registri sperimentati e utilizzati dall'autore nell'arco dell'intera sua attività. Parimenti la struttura delle immagini segue l'anatomia delle opere, dando vita a un corredo grafico interno, dalle individuali dimensioni ridotte, in corrispondenza dei volumi costituiti da raccolte di testi (novelle, racconti brevi, fiabe), e viceversa utilizzando le sole illustrazioni di copertina per le opere letterarie maggiori (romanzi e drammi). Si noti, inoltre, come le collaborazioni di Galantara, comprensive della guida elettorale, si riferiscano ad opere dal condiviso contenuto narrativo. Trattasi di favole, novelle, racconti brevi, romanzi e drammi, la cui natura letteraria è stata rimarcata anche dalla scelta dei rispettivi sottotitoli. Le sei opere esaminate non rappresentano la totalità dei titoli di narrativa pubblicati dall'editore tra il 1899 e il 1909, tuttavia esse costituiscono il sottoinsieme dei titoli illustrati della più ampia sezione letteraria. Alla luce di tale riflessione la produzione dell'artista dedicata al nucleo suddetto acquista un rilievo superiore, non solo nei confronti dell'editore ma, soprattutto, in riferimento alla propria personale produzione.

La diffusione delle ideologie socialiste operata da Luigi Mongini si attuò, in contemporanea alla pubblicazione di scritti, anche attraverso l'attività editoriale in campo periodico. Fra le diverse testate amministrate e - o stampate dall'editore²⁰⁸ si ritiene opportuno qui ricordare: «l'Asino», «Avanti!», «Sempre Avanti!», «Avanti della Domenica», «Il Socialismo» e «Il Seme». Si tratta di periodici, seppur talvolta di

²⁰⁸ Per l'elenco completo delle testate connesse all'editore Luigi Mongini si veda GIANNI E., *op. cit.*, pp.21-52.

impronta popolare, dalla condivisa diffusione nazionale²⁰⁹, possibile anche della puntuale presenza di un apparato illustrato, all'interno del quale si inserì l'attività di Galantara (in parte già nota e in parte qui presentata per la prima volta, come nel caso delle collaborazioni a «Il Seme» e «Il Socialismo»)²¹⁰. Luigi Mongini può essere dunque considerato uno dei coprotagonisti della complessa vicenda artistica e umana di Gabriele Galantara; persino la sua scomparsa nel 1909 non pose totalmente fine al loro legame, ma può altresì essere riletta alla luce del rapporto che legava i due, come ci si propone di dimostrare nel paragrafo a seguire.

1.4 La Libreria Editrice Podrecca & Galantara ovverosia Società anonima editoriale «Galileo Galieli»

Come accaduto in merito alla collaborazione con Luigi Mongini, anche la trattazione dell'attività editoriale di Gabriele Galantara e della produzione illustrata per la medesima si è autodeterminata dai puntuali riferimenti, grafici e tipografici, riscontrati all'interno della coeva produzione dell'artista. Tuttavia diversamente dalla precedente analisi, si è appurata una trascuratezza degli studi in tale direzione, già evidenziata da Paola Pallottino nel 1988²¹¹ e protrattasi sino ad oggi. Pertanto si propone quanto di seguito illustrato come una prima e non esaustiva indagine intorno alla *Libreria Editrice Podrecca & Galantara*, avente come obiettivo la ricostruzione di un contesto necessaria all'analisi delle illustrazioni realizzate dall'artista per lo stesso.

In realtà un primo esordio editoriale romano Guido Podrecca e Gabriele

²⁰⁹ « [Sulla] fortuna della stampa non espressamente politica, ma con esplicito carattere popolare e di propaganda elementare. Sono «L'Asino» di Podrecca (64.000 copie), «Il Seme» di Paoloni (30.000), il «Sempre Avanti» di Morgari (10.000) a vantare indiscussi primati nella tiratura della stampa socialista» in RIDOLFI M., *L'«industria della propaganda» e il partito: stampa e editoria nel socialismo italiano prefascista*, «Studi Storici», XXIII (3), gennaio - marzo 1992, p.62.

²¹⁰ L'analisi della produzione illustrata per i periodici editi negli anni tra il 1892 e il 1937 è affrontata in § II. Tuttavia in questa sede è apparso utile segnalare la triplice connessione tra le testate, l'artista e l'editore.

²¹¹ «È singolare come sull'attività della casa editrice romana Podrecca e Galantara, che svolse intensa attività politica e di propaganda con testi di Labriola, Gorki, Podrecca, Giordano Bruno, e che nel 1911 - 13 fu editrice de «L'Asino» e di «Primavera», manchino completamente notizie sui principali testi monografici relativi sia al satirico che ai due protagonisti», in PALLOTTINO P., *Storia dell'illustrazione italiana*, cit., p.225, n.1. In aggiunta a quanto già dichiarato da Paola Pallottino si segnala l'assenza di uno studio rigoroso dedicato all'esperienza della *Libreria Editrice Podrecca-Galantara*, anche all'interno delle ricerche inerenti l'editoria socialista italiana del primo Novecento.

Galantara lo attuarono con un decennio circa di anticipo rispetto alla costituzione della casa editrice: a partire dal 1894 la tipografia del settimanale satirico «l'Asino» diede alle stampe piccole monografie a scansione semestrale e - o annuale. Le strenne e gli almanacchi pubblicati, con alternata regolarità dalla metà dell'ultimo decennio del XIX secolo sino al 1916, non sono però stati considerati esempi di una reale e avviata attività; essi saranno acclusi all'elenco dei titoli editi solo negli anni di esistenza della casa editrice, così come riportato nelle stesse indicazioni tipografiche. Parimenti anche la successiva esperienza non può essere ritenuta un debutto, ma piuttosto un timido preludio. Nel 1896 l'amministrazione de «l'Asino» si fece carico della pubblicazione della prima traduzione italiana del testo di Karl Marx *Il Diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, promossa da Luigi Mongini e salutata nell'immediato con favore dalla critica socialista²¹². Si è già riferito della collaborazione dell'artista con Mongini e dell'impresa di questi sino al 1909; l'attività editoriale di Podrecca e Galantara ebbe avvio l'anno seguente e dunque essi non possono essere considerati i prosecutori materiali dell'opera dell'editore piemontese (ruolo che assunse invece la *Società Editrice Avanti!* che ne rilevò il piano editoriale portandolo a termine). Nonostante ciò è presumibile che proprio *a latere* dell'esperienza maturata si fosse meditata la volontà di tentare un'analogha avventura, ed è quindi possibile leggere la successiva impresa anche in un'ottica di continuità ideale con quella dell'editore ormai scomparso.

Casa editrice Podrecca - Galantara, Libreria Editrice Podrecca & Galantara, Podrecca - Galantara Editori, Società anonima editoriale «Galileo Galilei», costituiscono differenti denominazioni di un'unica, seppur diversificata, esperienza che ebbe luogo a partire dal 1910 sino al 1914. La determinazione dell'arco cronologico è stata possibile attraverso la ricerca sistematica dei titoli pubblicati (ricavati in fase iniziale mediante le informazioni desunte dallo spoglio de «l'Asino» e all'interno degli stessi volumi editi), e si è resa necessaria a causa delle frammentate e disorganiche notizie ufficiali. Il primo riferimento ad una *Casa editrice Podrecca - Galantara* risale alla fine del gennaio 1910, quando sulle pagine de «l'Asino» venne dato l'annuncio delle successive pubblicazioni dei volumi *Giordano Bruno* e *Le congregazioni religiose*²¹³, in occasione delle quali la nuova attività editoriale venne definita come

²¹² V. n. 151.

²¹³ «Pel 17 febbraio la *Casa editrice Podrecca-Galantara* pubblicherà due volumi: “Giordano Bruno” (vita, opere, martirio) iniziando una serie di volumetti a centesimi 50: I martiri del libero pensiero. “Le congregazioni religiose in Italia” (documenti, statistiche, criteri legislativi)», in [s.a.], s.t., «l'Asino», XIX

facente «parte dell'azienda amministrativa dell'Asino»²¹⁴. Le ricerche in merito all'attività presso l'Archivio di Stato e l'Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma sono però risultate infruttuose²¹⁵; nella stessa *Guida Monaci* degli anni 1910 e 1911 non compare alcuna indicazione relativa²¹⁶. Tuttavia sul settimanale satirico vennero segnalate le prime recensioni positive, come testimoniato dal giudizio apparso su l' «Avanti!»:

Podrecca e Galantara intensificano la loro attività editoriale con l'iniziare la pubblicazione di una biblioteca di coltura laica divisa in varie serie. [...] Vogliamo aggiungere ancora che la coraggiosa iniziativa si propone in senso più vasto la divulgazione dei più interessanti argomenti della storia, dell'arte e della vita politico - sociale, in rapporto al movimento anticlericale; e che la veste con cui i volumetti si presentano è veramente geniale e ricorda certe eleganti edizioni della produzione libraria francese.²¹⁷

Già nel novembre 1910 si diede notizia della disponibilità del primo catalogo della *Libreria Editrice Podrecca - Galantara*, in seguito inviato in omaggio agli abbonati del settimanale²¹⁸ e così pubblicizzato:

Chi vuole i libri per formarsi una coltura politica, sociale, anticlericale: per procurarsi una lettura dei migliori romanzi, delle più celebri opere letterarie; per ricordare, con la storia alla mano, le virtù dei popoli, gli orrori dei tiranni, le infamie della Chiesa; per dare alla propria famiglia lo strumento dell'elevazione morale e intellettuale, chieda il magnifico catalogo che

(5), 30 gennaio 1910, p.5. La prima sede dell'attività fu sita in via del Seminario 87, al medesimo indirizzo del settimanale satirico.

²¹⁴ V. [s. a.], s.t., «l'Asino», XIX (7), 13 febbraio 1910, p.2.

²¹⁵ Le ricerche all'interno dell'Archivio Storico della Camera di Commercio sono state condotte attraverso canali diversificati, utilizzando come *report* di riferimento non solo le voci Podrecca, Galantara e loro derivazioni, ma anche gli estremi degli stabilimenti tipografici e i dati biografici dei gerenti responsabili de «l'Asino» negli anni di attività della casa editrice. Le indagini nella Sezione fallimentare del Tribunale Civile di Roma all'Archivio di Stato sono state svolte in relazione ad una possibile chiusura fallimentare dell'attività e hanno riguardato gli anni 1914 - 1924. Entrambe le operazioni hanno dato esito negativo.

²¹⁶ Nel 1910 la guida riporta l'indicazione della *Libreria Editrice Luigi Mongini* rilevata da Picchetto Giacchino e sita in via S. Claudio 57 e della *Libreria Romana* di Morgante Giacomo, v. GUIDA MONACI, *Guida Monaci*, Roma, GM Gruppo Monaci Editore, 1910, p.1116. L'anno successivo viene fatto nuovamente riferimento all'attività di Luigi Mongini e alla *Libreria Editrice Romana*, v. GUIDA MONACI, *Guida Monaci*, Roma, GM Gruppo Monaci Editore, 1911, p.1182.

²¹⁷ In [s.a.], *Il saluto dell' "Avanti!" alla nostra Casa Editrice*, «l'Asino», XIX (12), 20 marzo 1910, p.6, sul quale si legge inoltre: «Riportiamo dall'Avanti! (n.58) il seguente lusinghiero articolo che riguarda le prime pubblicazioni della Casa Editrice Podrecca-Galantara. "Per la cultura popolare. - Una nuova biblioteca laica. Mentre i clericali d'Italia hanno fatto chiedere alla Camera l'autorizzazione a procedere contro l'Asino, Podrecca e Galantara intensificano la loro attività editoriale».

²¹⁸ Rispettivamente: «È uscito il catalogo della *Libreria Editrice Podrecca-Galantara*, via del Seminario 87, Roma», «l'Asino» XIX (45), 6 novembre 1910, p.2 (si noti come la sede della casa editrice coincideva con quella del settimanale), e «l'Asino», XX (50), 11 dicembre 1911, p.6.

esce in questi giorni dalla Libreria Editrice Podrecca - Galantara, via del Seminario 87, Roma.²¹⁹

La descrizione promozionale dell'attività è al contempo un'accurata sintesi del piano editoriale realizzato a quella data e di quanto programmato per il futuro. Le copie richieste del catalogo furono inviate nei primi mesi dell'anno successivo; all'avviso di spedizione si accompagnò la precisazione di identità e di alterità rispetto alla *Libreria Editrice Luigi Mongini*²²⁰. La puntualizzazione fu forse necessaria a seguito del possibile equivoco legato alla scelta della doppia denominazione di libreria ed editrice, imitazione di quanto già operato nel 1899 da Mongini, al quale si legavano idealmente anche le scelte editoriali. Le prime uscite furono preannunciate e presentate con pedissequa regolarità su «l'Asino», nonché sintetizzate con orgoglio il 31 luglio 1910 in un unico articolo che ne riproduceva le copertine, in studiata coincidenza con i congressi nazionali ed internazionali del "Libero Pensiero"²²¹, riferimento all'omonima collana lanciata a inizio anno.

In aggiunta alle monografie, nell'ottobre 1910, dopo ripetuti annunci, venne ufficialmente presentata «Primavera», rivista destinata all'infanzia e all'adolescenza²²², per la quale dal mese successivo si diede inizio alla campagna di abbonamento²²³ (fig. 55). L'avventura editoriale di «Primavera», iniziata nel gennaio 1911 e terminata con il numero cumulativo di luglio - agosto 1914, costituisce un'importante fonte nella ricostruzione delle vicende della *Casa Editrice Podrecca e Galantara*. Le precedenti esigue informazioni relative all'attività sono infatti comparse quasi esclusivamente in relazione al mensile²²⁴ e al suo direttore Vittorio Podrecca²²⁵. Non si ritiene pertinente

²¹⁹ V. «l'Asino», XIX (48), 27 novembre 1910, p.6.

²²⁰ V. «l'Asino», XIX (11), 13 marzo 1910, p.4 e XX (11), 2 marzo 1911, p.5.

²²¹ V. [s. a.], *Libreria Editrice Podrecca-Galantara e I convegni della civiltà*, «l'Asino», XIX (31), 31 luglio 1910, inserto non numerato.

²²² I riferimenti ad una pubblicazione per i fanciulli comparvero su «l'Asino» nel settembre 1909 e in un primo momento si pensò ad un settimanale di ridotte dimensioni dal titolo *Asinello* (v. [s. a.], *L'Asinello giornale per fanciulli*, «l'Asino» XVIII (36), 5 settembre 1909, p.3), ma già nell'ottobre 1910 fu presentata la nuova pubblicazione, nelle intenzioni un quindicinale, dedicata ad un pubblico di *fanciulli e giovinette*, v. [s. a.], *Primavera!*, «l'Asino», XIX (42), 16 ottobre 1910, p.6.

²²³ V. [s. a.], *Primavera*, «l'Asino», XIX (48), 27 novembre 1910, p.2.

²²⁴ In merito a «Primavera» si veda soprattutto MEDA J. (a cura di), *Falce e fumetto. Storia della stampa periodica socialista e comunista per l'infanzia in Italia (1893-1965)*, Nerbini, Firenze, 2013, pp.73-94. Alcuni accenni al mensile e all'esperienza editoriale di Guido Podrecca e Gabriele Galantara si ritrovano, oltre che all'interno del già citato testo di Paola Pallottino, anche nei testi dedicati a Vittorio Podrecca e al suo Teatro dei Piccoli, tra cui: PASSAMANI B. (a cura di), *Depero e la scena. Da "Colori" alla scena mobile 1916-1930*, Torino, Martano Editore, 1970; VERGANI G., VERGANI L., SIGNORELLI M., *Podrecca e il Teatro dei Piccoli*, Udine, Casamassima, 1979; PRETINI G., *Vittorio Podrecca e i suoi Piccoli*, in ID., *Storia dello spettacolo popolare*, vol. III, *Facanapa e gli altri*, Udine, Trapezio Libri editore, 1985, pp. 241-320; CALEND A., SIGNORELLI M. (a cura di), *I Piccoli di Podrecca*, Trieste, Il Rossetti, 2000; CIPOLLA A. (a cura di), *I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella*

alla sede e alla finalità preposti un'analisi letteraria ed artistica della testata, d'altra parte effettuata dagli studi segnalati, tuttavia si reputano necessarie alcune riflessioni in merito alla rivista. Questa, il cui primo titolo completo risulta «Primavera. Pubblicazione mensile per fanciulli. Novelle, racconti, commedie, arte, scienza, viaggi, giochi», venne strutturata in numeri all'inizio monografici e di seguito in rubriche sciolte, animate dai migliori scrittori e illustratori contemporanei²²⁶, il cui elenco venne segnalato con puntualità. Nel novero dei collaboratori spicca nel 1912 l'indicazione di Gabriele Galantara²²⁷; nonostante ciò nei dodici numeri relativi all'annata non sono presenti immagini recanti la firma dell'autore o illustrazioni anonime attribuibili all'artista, né tra gli originali consultati compaiono soggetti riconducibili a quelli pubblicati. Si è quindi propensi ad ipotizzare una collaborazione di carattere gestionale e redazionale piuttosto che grafica²²⁸. Al contrario figurano nomi doppiamente intrecciati ai due editori: è questo il caso di Bruno Angoletta, già illustratore de «l'Asino» dal 1907, matita di riferimento di «Primavera» sin dal numero di esordio e autore di copertine per la casa editrice, o di Domenico Natoli, collaboratore del settimanale satirico dal 1910 e due anni più tardi del mensile. Anche tra gli intellettuali che prestarono la propria penna alla causa d'infanzia si evidenziano plurime connessioni: emblematico il rapporto con Maksim Gork'ij il quale, proprio a seguito della collaborazione con il primo numero di «Primavera», pubblicò con la *Libreria*

moderna società dello spettacolo, [Atti del Convegno, Cividale del Friuli, 6 giugno 2003], Torino, Edizioni SEB27, 2004; TETRO F., *Vittorio Grassi e il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca. Da "Il gatto con gli stivali" (1915) a "Biancaneve" (1941)*, in ALATRI G., ANSOVINI E., CANTATORE L. (a cura di), *Uscite, uscite o Sorci! disse un Micio... Gatti e topi nella letteratura e nell'arte*, Roma, Palombi Editori, 2011, pp. 38-52; CIPOLLA (a cura di) A., *Le note dei sogni. I compositori del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca*, Corazzano (Pisa), Titivillus Edizioni, 2014. Si segnala inoltre come la stessa rivista «Primavera» sia stata in passato spesso trascurata anche all'interno degli studi inerenti la stampa periodica per l'infanzia, cfr. GENOVESI G., *La stampa periodica per ragazzi da «Cuore» a Charlie Brown*, Parma, Guanda, 1972.

²²⁵ Vittorio Podrecca (Cividale del Friuli, 1883 – Ginevra, 1959) è stato un giornalista e scrittore, noto a livello internazionale come fondatore e direttore della compagnia di marionette *I Piccoli*, istituita a Roma nel 1914, in concomitanza con la chiusura di «Primavera». Fratello minore di Guido, oltre che direttore del mensile, fu collaboratore del settimanale «l'Asino», per il quale curò le rubriche di arte, firmandosi con lo pseudonimo de *Il Giovane della Montagna*, e autore per la Casa Editrice Podrecca e Galantara del testo *L'inferno nell'arte*, pubblicato nel 1911 e dell'opuscolo *L'educazione cattolica* nel 1912.

²²⁶ Fra gli autori collaboratori di «Primavera» si ricordano Alfredo Bajocco, Luigi Capuana (egli stesso caricaturista e disegnatore satirico per diletto, v. DAMIGELLA A.M., «Disegnatore e pupazzettista», in *Luigi Capuana e le arti figurative*, Milano, LED, 2012, pp.13-20), Edmondo De Amicis, Grazia Deledda, Maksim Gork'ij, Gino e Paola Lombroso, Ada Negri, Francesco Paoloni e Giuseppe Prezzolini; tra gli illustratori figurano i nomi di Cirillo (Gian Silvio Agostoni), Bruno Angoletta, Ezio Castellucci, Gech (Giuseppe Chiorino), Scapin (Domenico Natoli), Enrico Prampolini, Virgilio Retrosi, Antonio Rubino, Caramba (Luigi Sapelli), Filiberto Scarpelli e Sto (Sergio Tofano).

²²⁷ Cfr. «Primavera» II (1-12), gennaio - dicembre 1912.

²²⁸ Galantara non compare neppure nell'elenco degli illustratori di «Primavera» indicati nel *Catalogo della Libreria Podrecca e Galantara*, III (3), 1912, p.6.

Editrice il testo *La spia*²²⁹. La ricerca di collaboratori per la nuova rivista da parte di Podrecca e Galantara ebbe inizio nel 1910, come testimoniato da una lettera indirizzata a Sibilla Aleramo, nella quale gli editori precisarono:

Primavera [...] avrà veste elegante, testo affidato alle migliori penne dedicate alla pedagogia ed all'educazione, illustrazioni originali, e svilupperà in forma piacevole concetti ispirati ai più alti ideali sociali, differenziandosi così dai piccoli giornali dei fanciulli che si moltiplicano senza intendimenti d'arte esclusivamente a scopo di speculazione.²³⁰

Come già accaduto nella presentazione della casa editrice, la dichiarazione di intenti si dimostra un'efficace sinossi del mensile. «Primavera» rappresentò uno dei primi esempi di modernità nella stampa periodica dedicata all'infanzia²³¹, grazie alla strutturazione e all'impostazione tipografica, alla molteplicità degli argomenti affrontati e delle forme in cui vennero proposti e, soprattutto, per merito di un innovativo utilizzo delle illustrazioni a colori. Le immagini infatti non furono subordinate al testo, ma considerate di pari dignità, eredità di una concezione *non* gerarchica sviluppata attraverso l'esperienza de «l'Asino».

I numerosi pregi della rivista le permisero di raccogliere un ampio consenso, come dimostrato dalle critiche positive giunte dall'Unione dei Maestri elementari d'Italia di Torino, dal giudizio entusiasta pubblicato, tra gli altri, dal «Giornale del Mattino» di Bologna²³², dalla recensione lusinghiera apparsa su «La Voce» a firma di Giuseppe Prezzolini²³³ e dall'interessamento del poeta e giornalista Antonio Beltramelli²³⁴.

²²⁹ Cfr. GORKI M., *La spia*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

²³⁰ V. Fondazione Istituto Gramsci (Roma). Archivio Sibilla Aleramo. Lettera n. 153, Podrecca e Galantara Editori. Sibilla Aleramo non figura tra i collaboratori di «Primavera», ma curiosamente il dattiloscritto rintracciato (datato 17 ottobre 1910 e firmato – per la Casa Editrice Podrecca Galantara – da Guido Podrecca) appare, sinora, l'unico esempio conservatisi. V. Appendice, Documenti, 2.7.

²³¹ Il carattere progressista della rivista è già stato evidenziato da MEDA J., *op. cit.*, pp.73-90.

²³² Cfr. «Primavera», III (8), agosto 1913. Altri giudizi sono riportati nel *Catalogo della Libreria Editrice Podrecca e Galantara*, III (3), pp.7-10.

²³³ Della recensione venne data notizia da Guido Podrecca su «l'Asino» XXII (2), 14 gennaio 1912, p.5. La stessa fu riportata in appendice a PODRECCA G., *Libia. Impressioni e polemiche*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912, p.302 e nel *Catalogo della Libreria Podrecca e Galantara*, III (3), 1912, pp.6-7. Il giudizio positivo di Prezzolini va considerato anche alla luce dell'interessamento di questi alla rivista sin dai suoi esordi e a ragione della pubblicazione de *La favola della cicala e della formica moderne*, «Primavera», II (4), aprile 1912, pp.267-269. In merito alla collaborazione con la testata e al rapporto intercorso con Vittorio Podrecca si veda di chi scrive *Giuseppe Prezzolini e Vittorio Podrecca. Tracce di una non insolita amicizia tra «l'Asino» e il Teatro dei Piccoli*, «Cartevive», XXV (52), giugno 2014, pp.14-24.

²³⁴ Nella corrispondenza di Antonio Beltramelli è conservata una lettera di Vittorio Podrecca, datata 9 gennaio 1915, probabile risposta a una richiesta di informazioni e di invio di materiale inerenti «Primavera» e il Teatro dei Piccoli. V. Biblioteca Aurelio Saffi (Forlì), fondo Antonio Beltramelli, busta n. 22. Negli Anni Venti lo stesso Beltramelli fu anche collaboratore di Bruno Angoletta al mensile per

«Primavera» costituì un prodotto editoriale di qualità fuor di dubbio maggiore se confrontato con le coeve pubblicazioni della *Casa Editrice Podrecca e Galantara*, e a ragione di questo possono essere considerati i differenti uditori ai quali esse erano destinate. I lettori de «l'Asino» e dei testi editi tra il 1910 e il 1914 appartenevano all'elettorato socialista adulto di base proletaria e sottoproletaria, al contrario la rivista tentò di inserirsi nel bacino dell'editoria per l'infanzia, senza rivolgersi specificatamente a un pubblico di precisata estrazione sociale²³⁵. I giovani lettori avrebbero dovuto altresì incarnare il ruolo di filtro preferenziale attraverso il quale propagare i principi di equità, giustizia e fratellanza, talvolta celati altre resi manifesti. Nel compendio della produzione di Galantara «Primavera» non è da considerarsi dunque una mancata collaborazione a livello grafico, ma piuttosto un contributo progressista alla causa socialista, *unicum* della casa editrice ma al contempo ennesimo esempio dell'ideale abbracciato dall'autore.

Il successo del primo biennio di attività editoriale è testimoniato dalla fiorente esperienza di «Primavera», dall'elenco dei titoli editi, dai positivi riscontri della stampa nazionale²³⁶, dal trasferimento della sede unica presso locali più idonei avvenuto nel maggio 1911²³⁷, nonché dal numero di manoscritti giunti alla Libreria come proposte di pubblicazione²³⁸. Il primo numero de «l'Asino» del 1912 riporta nelle indicazioni tipografiche la dicitura *Copyright 1912 by Podrecca - Galantara*²³⁹ la quale, oltre a denotare un'apertura nei confronti del mercato e del pubblico di lettori internazionali²⁴⁰, determina la natura del settimanale quale facente parte della più estesa attività. Nel dicembre dello stesso anno la fortuna riscontrata da questa ebbe come conseguenza il promettente annuncio di «un impulso ed un ampliamento eccezionali» previsti per

l'infanzia «Giro Giro Tondo», v. VAGLIANI P., *Un respiro europeo. Angoletta da "Primavera" a "Giro Giro Tondo"*, in BALZARETTI E., (a cura di), *Dalla A. alla Ang. Bruno Angoletta professione illustratore*, Torino, Little Nemo, 2001, pp.75-83.

²³⁵ V. MEDA J., *op. cit.*, p.91.

²³⁶ «La *Democrazia* di Perugia [...] plaude al volume *L'inferno distrutto*», «l'Asino», XX (42), 15 ottobre 1911, p.5; cfr. [s. a.], *I nostri libri giudicati dalla stampa*, «l'Asino», XX (44), 29 ottobre 1911, p.6; cfr. [s. a.], *L'attività della Libreria Editrice Podrecca e Galantara*, «l'Asino», XXI (43), 27 ottobre 1912, p.8.

²³⁷ «L' "Asino" apre i suoi nuovi locali a tutti i lettori [...] del giornale l'Asino, della biblioteca Primavera e delle pubblicazioni della Casa Editrice Podrecca - Galantara», «l'Asino», XX (21), 21 maggio 1911, p.2.

²³⁸ V. «l'Asino», XX (14), 9 aprile 1911, p.2.

²³⁹ V. «l'Asino», XXI (1), 1 gennaio 1912, p.1.

²⁴⁰ In merito alla fortuna internazionale de «l'Asino» si veda di chi scrive «*L'Asino*» *oltreoceano. Il successo internazionale di un settimanale illustrato*, in ANZELLOTTI E., RAPONE C., SALVATELLI L. (a cura di), *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp.121-129.

l'annata successiva²⁴¹. Effettivamente fin dai primi numeri del 1913, e con puntualità durante l'intera annata, comparvero su «l'Asino» entusiastici resoconti²⁴² e brevi scritti inerenti i titoli editi e di prevista pubblicazione, a volte accompagnati dalla riproduzione dell'illustrazione di copertina. Tuttavia i riferimenti alla *Casa Editrice* ed alla *Libreria Podrecca e Galantara* si diradarono progressivamente con l'approssimarsi del nuovo anno.

Sul primo numero de «l'Asino» del 1914 alla collana *I classici del libero pensiero* venne affiancato per la prima volta il nome dell'*Editoriale Galileo Galilei*, di cui già a maggio era disponibile il nuovo catalogo, pubblicizzato anche alla fine dell'anno, e alla quale vennero legati i titoli pubblicati in precedenza dalla *Libreria Editrice*²⁴³. La *Società anonima editoriale Galileo Galilei* nacque il 29 gennaio 1913, come desunto dalla corrispondenza tra Guido Podrecca e Leone Caetani, quest'ultimo socio azionario²⁴⁴. Il carteggio rappresenta un'essenziale, preziosa e inedita fonte diretta per la ricostruzione dell'istituzione e dell'attività della società, fornendo inoltre gli estremi cronologici della medesima. Già nel dicembre 1912 era stata ideata una società editoriale denominata *Galileo Galilei*, la cui prima emissione di azioni venne salutata da «uno slancio ammirevole degli amici d'ogni gradazione democratica ed anticlericale» nei confronti di «una iniziativa di carattere eminentemente educativo e sociale». La costituzione avvenuta alla presenza del notaio Francesco Stame venne riportata dal Bollettino Ufficiale delle Società per azioni il 27 febbraio 1913²⁴⁵; tra i dieci soci costituenti figurano i nomi di Guido Podrecca e Gabriele Galantara, i quali apportarono «nel patrimonio sociale l'azienda editoriale di loro proprietà comune ed esclusiva gerita

²⁴¹ [s. a.], *La nostra casa editrice nel 1913. Per la cultura popolare*, «l'Asino», XXI, 1 dicembre 1912, p.2.

²⁴² «Il più grande successo librario dell'anno è quello del volume edito dalla Libreria Editrice dell'Asino *La messa svelata*», «l'Asino», XXII (40), 5 ottobre 1913, p.2. L'articolo pubblicitario riporta per l'opera una vendita di undicimila copie e una prevista seconda edizione riveduta ed ampliata dall'autore.

²⁴³ V. rispettivamente: «l'Asino», XXIII (19), 10 maggio 1914, p.4; «l'Asino», XXIII (46), 7 novembre 1914, p.4 e XXIII (50), 13 dicembre 1914, p.7; «l'Asino», XXIII (27), 5 luglio 1914, p.7 e (30), 26 luglio 1914, p.7. Sull'avvicendamento dei cataloghi vengono date notizie anche nell'articolo di cui alla nota precedente: nel febbraio 1913 era ancora disponibile il vecchio catalogo della *Casa Editrice Podrecca e Galantara*, del quale però si preannunciava la futura fusione con il nuovo della *Galileo Galilei*.

²⁴⁴ La corrispondenza è conservata presso Accademia Nazionale dei Lincei, Archivio Leone Caetani, cartella n.1644 *Podrecca Guido*, v. GHIONE P., SAGARIA ROSSI V. (a cura di), *L'archivio Leone Caetani all'Accademia nazionale dei Lincei*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004, p.348. Dai documenti conservati emerge un rapporto precedente tra Guido Podrecca e Leone Caetani di Sermoneta (1869 – 1935) databile alla comune esperienza parlamentare tra il 1909 e il 1913. Ove non altrimenti specificato le successive informazioni inerenti la *Società Anonima Editoriale Galileo Galilei* si riferiscono a documenti conservati in detta corrispondenza.

²⁴⁵ MINISTERO DI AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO, *Bollettino Ufficiale delle Società per azioni. Parte 1., Atti costitutivi, modificativi, ecc.*, Roma, Stabilimento Tipografico Società Cartiere Centrali, XXXI (9), 27 febbraio 1913, pp.8-11.

in Roma sotto la ditta «Podrecca e Galantara» nonché la proprietà del giornale settimanale *l'Asino* e della rivista mensile *Primavera*»²⁴⁶. Appare quindi chiaro come la nuova attività si sostituì *in toto* alla precedente, sia dal punto di vista economico, rilevandone crediti e passività, che nelle intenzioni. La pubblicazione di periodici e volumi non fu l'unica attività dichiarata della società, si specificò infatti tra gli oggetti anche la pubblicazione di illustrazioni, nonché l'esercizio dell'industria tipografica e della pubblicità. Si evince quindi come a partire da una prima esperienza in campo editoriale, con la costituzione della nuova di cui erano anche consiglieri, Podrecca e Galantara si posero l'obiettivo di seguire quanto già avviato e, al contempo, sancirono le basi per una futura eventuale svolta in campo pubblicitario e illustrato, complice la durata della società fissata nel termine di venti anni²⁴⁷. Interessante risulta anche l'allegato contenente il ricco elenco nominativo dei sottoscrittori (con relativa quota azionaria), fra questi alcuni nomi di spicco: il già citato Leone Caetani di Sermoneta (che delegò l'artista a rappresentarlo), storico islamista rappresentante dell'antica nobiltà e di simpatie socialiste; Luigi Della Torre, Francesco Gondrand e Teresio Trincheri, affiliati come il precedente alla massoneria romana negli stessi anni di Galantara; Ernesto Nathan, anch'egli affiliato e sindaco in carica della Capitale; Ugo Ojetti, amico e collega dell'artista a «L'illustrazione italiana»²⁴⁸; nonché politici come Giuseppe Canepa, cofondatore del Partito Socialista, e Nicola Badaloni, deputato del medesimo e già autore di testi per Luigi Mongini. Gli esempi riportati indicano come tracce emblematiche il passato e il presente dell'artista, caratterizzati entrambi da un costante intreccio tra ideali, arte e vita.

Nonostante la costituzione della società risalga al 1913 nell'arco di quell'annualità non comparvero riferimenti alle edizioni Galileo Galilei sulle pagine de «l'Asino»; al contrario essi apparvero nel 1914, anche all'interno della Guida Monaci²⁴⁹, per scomparire l'anno seguente²⁵⁰. Come si evince dalle lettere inviate a

²⁴⁶ *Ivi*, p.8.

²⁴⁷ Per l'effettiva attività svolta dall'autore in campo grafico pubblicitario si veda § III.5.

²⁴⁸ V. § II.4.

²⁴⁹ «Editoriale Galileo Galilei (Società anonima), v. del Tritone 132», v. GUIDA MONACI, *Guida Monaci*, Roma, GM Gruppo Monaci Editore, 1914, p.1086.

²⁵⁰ Al settembre 1915 risale presumibilmente l'ultima indicazione della casa editrice, infatti all'interno di un annuncio pubblicitario recante gli estremi per contrarre gli abbonamenti si legge: « I libri indicati come regali per i soldati al fronte vanno pagati tramite cartoline vaglia pagati all'Amministrazione della "Galileo Galilei" », v. «l'Asino», XXIV (38), 19 settembre 1915, p.5. La stessa Guida Monaci tace della Galileo Galilei nel 1915. Inoltre nel 1920 le pubblicazioni editte dalla *Libreria Editrice Luigi Mongini*, dalla *Podrecca e Galantara* e dall'*Editoriale Galileo Galilei* vennero pubblicizzate senza alcuna

Leone Caetani, già pochi mesi dopo la nascita della società l'Amministrazione versava in grosse difficoltà, a causa dei mancati versamenti delle quote previste da parte degli azionisti. Anche per questa ragione forse il primo anno di attività si concluse senza alcuna pubblicazione; nel 1914, fatta eccezione per «Primavera», furono editi due soli titoli²⁵¹; la consueta strenna annuale riporta al contrario la vecchia dicitura *Podrecca-Galantara Editori*²⁵². Gli almanacchi relativi agli anni 1915 e 1916 vennero pubblicati disgiunti dalla precedente attività²⁵³. Le cause dell'improvvisa inversione di tendenza si ritrovano nella corrispondenza Podrecca - Caetani: la coraggiosa iniziativa si era rivelata assai sfortunata per inadempienze e congiunture. In aggiunta nell'estate del 1914 si era verificata la partenza di Guido Podrecca per l'America Meridionale²⁵⁴ (complici anche le divergenze politiche intercorse tra i due fondatori²⁵⁵, rese più evidenti dallo scoppio del primo conflitto bellico). Nell'autunno dello stesso anno l'avvocato Pietro Picchetto, su richiesta di un gruppo di azionisti, si adoprò dunque nel tentativo di evitare il fallimento generale. La situazione dovette risultare disperata, ma il legale riuscì nella liquidazione della società e nel salvataggio di quello che egli stesso definì il «Giornale che tanto bene può ancora fare per la Democrazia»: «l'Asino». Con ogni probabilità la *Società anonima editoriale Galileo Galilei* cessò le proprie pubblicazioni nell'estate del 1914; l'ultimo fascicolo di «Primavera» (nn. 7-8 luglio – agosto 1914)²⁵⁶ fu forse la prima vittima dell'imminente liquidazione e sino al mese di

indicazione editoriale sotto il semplice titolo de *La Biblioteca dell'Asino*, «l'Asino», XXX (6), 6 febbraio 1920, p.4.

²⁵¹ Cfr. POMPONAZZI P., *Trattato sull'immoralità dell'anima e il libro degli incantesimi*, Roma, Editoriale Galileo Galilei, 1914 e SERAFINI C., *Giulio Cesare Vanini*, Roma, Editoriale Galileo Galilei, 1914. Il primo è uno dei testi a cui si fa riferimento nello schema di abbonamento relativo al 1916: «Aggiungendo L. 0,50 si ha diritto a uno dei magnifici volumi dei Classici del Libero Pensiero elegantemente rilegato in tela.», in [s. a.], *L'Asino del 1916*, «l'Asino», XXIV (48), 28 novembre 1915, pp.4-5. Tale riflessione è supportata dall'evidenza formale del volume, avente una rilegatura in tela, pubblicato nel 1914 all'interno della *Collezione Filosofica dei Classici del Libero Pensiero*.

²⁵² GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Parlament concert*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1914.

²⁵³ [s. a.], *Deutsche Sballingrossen Almanak [sic]*, Roma, Amministrazione dell' «Asino», 1915 e [s. a.], *La guerra dell'Asino*, Roma, Editrice Società Periodici, 1916.

²⁵⁴ Guido Podrecca partì per un viaggio propagandistico negli Stati Uniti d'America nel giugno 1914 e vi fece ritorno del dicembre del medesimo anno, v. [s. a.], *Guido Podrecca nell'America del Sud il 20 giugno*, «l'Asino», XXII (21), 24 maggio 1914, p.3 e [s. a.], *La guerra tra l'Asino e l'imperatore. All'ambasciata del Kaiser studiano*, «l'Asino», XXIV (2), 10 gennaio 1915, p.2.

²⁵⁵ Le prime avvisaglie del successivo dissenso ideologico emergono anche dalla recensione del testo di Guido Podrecca, *Libia. Impressioni e polemiche*, così presentato su «l'Asino»: «La nostra libreria, che s'ispira a larghi criteri di libertà, si è fatta editrice del libro, anche se questo può essere discutibile ... ed anzi proprio perché può suscitare interessanti discussioni», v. [s. a.], *Guido Podrecca. Libia (impressioni e polemiche)*, «l'Asino», XXII (10), 10 marzo 1912, p.4.

²⁵⁶ Gli stessi scritti di Vittorio Podrecca (sotto lo pseudonimo de Il Giovane della Montagna) sul settimanale terminano con l'articolo *Il prete che ha rinunciato alla vicepresidenza della Camera Francese*, «l'Asino», XXII (9), 1 marzo 1914, p.4.

novembre si perseverò unicamente in una blanda campagna pubblicitaria dei titoli disponibili²⁵⁷.

Nonostante il catalogo d'esordio della *Libreria Podrecca e Galantara* sia testimoniato nel 1910, è stato possibile rintracciarne la copia edita nel 1912, grazie al solo esemplare noto conservato presso il Museo Nazionale del Risorgimento di Torino²⁵⁸, e un *Catalogo della Editoriale Galileo Galilei* privo di datazione²⁵⁹, ma si ritiene ascrivibile al maggio 1914. A differenza della *Libreria Editrice Luigi Mongini* non si conosce quindi con certezza l'ammontare delle opere risalente alla cessazione dell'attività, pertanto l'analisi è stata condotta incrociando le informazioni contenute all'interno dei due cataloghi, sia con i titoli pubblicizzati su «l'Asino», sia con gli elenchi pubblicati, a scopo promozionale, in appendice a strenne ed almanacchi nell'intervallo cronologico 1910 - 1914. Si evidenzia come gli editori si premurarono costantemente di separare i titoli venduti come libreria dalle opere pubblicate dalla casa editrice, e solo su queste ultime è stato indirizzato lo studio. L'ammontare complessivo delle opere pubblicate negli anni di riferimento, esclusi i numeri mensili di «Primavera» per le già addotte motivazioni, è risultato pari a 53 titoli, dei quali 49 presenti in catalogo e quattro aggiunti grazie ai dati di spoglio²⁶⁰.

Le peculiarità dell'attività vennero fornite dagli stessi editori che all'esordio introdussero la casa editrice con queste parole: «Essa pubblica volumi che [...] cercano di elevare il tipo editoriale del libro di combattimento ad una forma eletta ed artistica, ma sempre restando alla portata delle borse anche più modeste»²⁶¹. La precisazione

²⁵⁷ V. «l'Asino», XXII (45), 8 novembre 1914, p.4.

²⁵⁸ Cfr. «*Catalogo della Libreria Podrecca e Galantara. Pubblicazione semestrale*», III (3), 1912.. La dicitura pubblicazione semestrale e la numerazione seriale lasciano intendere la presenza di altri due cataloghi, editi nei due anni precedenti di attività.

²⁵⁹ Cfr. *Catalogo della Editoriale Galileo Galilei*, Roma, Cooperativa Tipografica Italiana, s. d., [1913]. Il Catalogo è stato acquistato da chi scrive sul mercato antiquario. Nonostante un buono stato di conservazione, il dorso dell'opera presenta numerose tracce di colla, la quale evidenza porta a considerare una rilegatura, successiva alla pubblicazione, all'interno di un volume collettivo.

²⁶⁰ V. «l'Asino», XIX (52), 25 dicembre 1910, p.7. Il *Catalogo della Libreria Podrecca e Galantara* è diviso in due parti: la prima inerente le Edizioni Podrecca - Galantara, comprensiva di «Primavera», dei 22 titoli e dei 23 opuscoli divisi tematicamente; la seconda dedicata ad «Edizioni varie», 785 opere, in ordine alfabetico per autore. Nel *Catalogo della editoriale Galileo Galilei* compaiono: 35 titoli suddivisi in collane, «Primavera» (presentata in fascicoli) e 825 titoli nella sezione «Edizioni Varie» (comprensiva anche delle pubblicazioni della stessa Galileo Galilei e degli opuscoli scomparsi dalla prima sezione). Si sottolinea nella collezione *Classici del Libero Pensiero* un elenco di dodici opere definite in uscita nel 1914. Attraverso la ricerca all'interno del Sistema Bibliotecario Nazionale, sul mercato antiquario e all'interno di collezioni private, è stato possibile individuare solo i primi tre titoli. Si presume quindi che il piano editoriale si arrestò in seguito alle prime uscite, come già avvenuto in precedenza. Per l'elenco completo dei titoli si rimanda a: Appendice, 1. Cronologia.

²⁶¹ V. [s. a.], *Casa editrice Podrecca-Galantara*, «l'Asino», XIX (7), 13 febbraio 1910, p.2 e cfr. [s. a.], *Le pubblicazioni della casa Editrice Podrecca-Galantara*, «l'Asino», XIX (15), 10 aprile 1910, p.4.

indica la volontà di realizzare opere che, nonostante le spese contenute, si differenziassero dall'universo editoriale socialista medio, complici la scelta dei titoli e la veste tipografica. I primi sono riconducibili a quattro macro settori: le biografie di coloro che furono definiti *I martiri del libero pensiero*; la polemica religiosa e anticlericale; i contenuti dai risvolti sociali e politici; la narrativa maggiore e satirica (le strenne). Durante il biennio 1910 - 1911 si denota un'eterogeneità dei testi, venuta meno nel 1912, annata caratterizzata essenzialmente dagli opuscoli di tematica anticlericale; negli ultimi due anni di attività si riprese, infine, la pubblicazione delle biografie, affiancata dalle strenne periodiche de «l'Asino» e dei titoli dai contenuti anticlericali.

Il formato e gli apparati grafici mostrano una costante cura e attenzione nella realizzazione tipografica, che permise di elevare il prodotto editoriale ma che, allo stesso tempo, costituì un dispendio di risorse, da considerarsi una possibile concausa del diradarsi e della sospensione dell'attività. A riprova di ciò si evidenzia come, ad eccezione dei volumi *Nathan e Pio X*, *La spia*, *Le pensioni operaie alla camera dei deputati*, *Chiesa e brigantaggio*, *Il Papa e la questione sociale* e *Storielle allegre* i rimanenti titoli rintracciati²⁶² presentino costantemente un'immagine di copertina, disponibile anche negli opuscoli, seppur questi ultimi definiti dagli stessi editori *volanti, più rapidi e meno perfetti*²⁶³. In aggiunta a questa ben quattordici volumi recano al loro interno un apparato illustrato o l'inserimento di fotoincisioni²⁶⁴. Infine la totalità delle opere, compresi i cataloghi del 1912 e del 1914, sfoggiano il logo circolare della casa editrice accompagnato dalla celebre sentenza *E pur si muove*. L'aforisma, tradizionalmente attribuito a Galileo Galilei in occasione dell'abiura, rappresenta la sintesi dell'esperienza editoriale; esso infatti lega il filosofo quale libero pensatore all'omonima collana *I martiri del libero pensiero*, al volume biografico ad esso dedicato e in questa inserito²⁶⁵, nonché alla nuova denominazione scelta per l'attività nel 1913. Il logo editoriale relativo alle opere editate entro il 1913 è costituito dal chiaroscurato ritratto, iconico e non fisiognomico, di una figura femminile (**fig. 56a**); al contrario le ultime tre opere pubblicate nel 1914, pur mantenendo il medesimo formato contenente il motto editoriale, presentano la stilizzazione di un astrolabio, evidente rimando alla

²⁶² L'analisi riportata è basata sui 47 esemplari rintracciati.

²⁶³ V. «Catalogo della Libreria Podrecca e Galantara.», cit., p.39.

²⁶⁴ Cfr. Tra i primi *Bestia da soma*, *La messa svelata*, *La Madonna* e *Il candelaio*. Tra i secondi: *Giordano Bruno*, *Aonio Paleario*, *Paolo Sarpi*, *Pietro Carnesecchi*, *Arnaldo da Brescia*, *Galileo Galilei*, *Giovanni Huss*, *L'inferno distrutto*, *I martiri del giornalismo nella Roma papale* e *Libia. Impressioni e polemiche*.

²⁶⁵ Cfr. PITTALUGA. R., *Galileo Galilei*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

denominazione stessa della *Galileo Galilei* (fig. 56b).

L'importanza assegnata alle immagini e la fiducia riposta nella figurazione, quale veicolo comunicativo e al contempo valore aggiunto nelle strategie di vendita, sono testimoniate dalle copertine delle opere edita dalla *Podrecca e Galantara*²⁶⁶. Trentasei volumi²⁶⁷ posseggono un'illustrazione di presentazione, di queste quattro la firma di Gabriele Galantara e quattordici quella di Bruno Angoletta²⁶⁸. In merito a quest'ultimo, di cui è già stato riportato un sintetico bilancio della collaborazione con gli editori, si segnala l'evoluzione d'ambito stilistico già teorizzata da Antonio Faeti²⁶⁹. La maggiore eleganza formale caratterizzante gli esordi illustrati su «l'Asino» progredì in un segno più chiaro e immediato, del quale le prove grafiche sul «Corriere dei Piccoli» alla fine degli anni Venti rappresentano la migliore sintesi. Le copertine realizzate per i volumi della *Podrecca e Galantara* si inseriscono alla perfezione all'interno del processo stilistico e costituiscono, in unione con la coeva produzione per «Primavera», le prime fasi dell'evoluzione del linguaggio artistico.

I primi tre titoli pubblicati sono accumulati dalla medesima veste tipografica e paternità, peculiarità quest'ultima che li lega anche al quarto volume. L'autore delle illustrazioni risulta Gabriele Galantara il quale, diversamente da quanto attuato sino ad allora, si firmò con la sola lettera "G", anticipando una scelta utilizzata con più frequenza negli anni Venti e Trenta. I primi due volumi editi con la dicitura *Podrecca e*

²⁶⁶ A tale proposito si segnala che lo stesso catalogo del 1912 della *Libreria Podrecca e Galantara* presenta un'illustrazione anonima di copertina. Nell'immagine è rappresentata un albero di melograno, simbolo di fertilità, in corrispondenza delle cui radici giace un libro aperto. A questa pare riferirsi un bozzetto a matita conservato presso l'archivio CSAC dell'Università degli Studi di Parma e pertanto parrebbe possibile che anche la stessa sia attribuibile a Galantara.

²⁶⁷ Nel totale delle opere aventi un'immagine di copertina non sono stati considerati il testo *Libia. Impressioni e polemiche*, che presenta una riproduzione fotografica, e le strenne degli anni 1912, 1913, 1914, per i già addotti motivi. Inoltre il volume *I martiri del giornalismo* non possiede una reale copertina illustrata, ma piuttosto un'immagine di accompagnamento, la cui firma, solo in parte leggibile, non è attribuibile agli autori di seguito citati.

²⁶⁸ Le illustrazioni recanti la firma di Bruno Angoletta si trovano sulle copertine di: *La messa svelata*, *Paolo Sarpi*, *Il candelai*, *Bestia da soma*, *Il pregiudizio religioso*, *La Madonna*, *Chiacchierata eretica*, *Galileo Galilei*, *L'immacolata concezione*, *Delitti e pene*, *Il libero pensiero*, *Il marito dell'anima*, *Giovanni Huss* e *Giovanna d'Arco*. Quest'ultima immagine è un'anticipazione grafica dell'interesse per il teatro di marionette, del quale Angoletta diverrà uno dei massimi artisti grazie alla collaborazione con il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca. In aggiunta alla precedenti sono riconducibili all'artista anche le anonime copertine di: *Diario di un seminarista*, *I delitti della Chiesa*, *L'educazione cattolica*, *L'inferno distrutto*, *Il vero orologio del buon cattolico*, *Sacre botteghe antiche*, *Il culto cattolico*, *S. Carlo Borromeo smascherato*. Nonostante l'accuratezza dello studio la collaborazione ai volumi della *Libreria Editrice Podrecca e Galantara* non compare nel volume monografico dedicato alle diversificate attività dell'artista, cfr. BALZARETTI E., *Dalla A. alla Ang.*, cit.

²⁶⁹ V. FAETI A., *Guardare le figure*, cit., p.300.

Galantara Editori furono *Le congregazioni religiose* e *Giordano Bruno*²⁷⁰. Il primo testo, una descrizione degli istituti religiosi completa di statistiche e documenti legislativi, possiede come immagine di copertina la rappresentazione di uno stormo di corvi neri (**fig. 57**). La moltitudine di uccelli si presenta come un nugolo informe in volo, seguendo una traiettoria curvilinea da destra verso sinistra, dal quale emerge interamente un'unica sagoma dalle ali spiegate. L'illustrazione, metafora dal plateale contenuto allusivo, risulta legata alla polemica anticlericale sviluppatasi su «l'Asino» nel secondo decennio del XX secolo. Le critiche e le condanne mosse nel volume nei confronti delle congregazioni religiose trovano sul settimanale paralleli non solo semantici ma anche formali (**fig. 58**). Nella produzione di *Galantara* al corvo venne associato un costante significato negativo, in linea con la tradizione popolare; esso divenne l'*alter ego* di politici avversi e aspramente criticati (emblematico il caso del ministro Felice Santini, soprannominato *Pirocorvo*²⁷¹ e rappresentato dall'omonimo animale) nonché il simbolo di un clero incriminato nelle sue varie declinazioni (ordini, istituti, confraternite, comunità, associazioni) e numerosi sono gli esempi rintracciabili in tale senso sulle pagine della testata satirica²⁷².

In contemporanea a *Congregazioni religiose* venne pubblicata l'opera *Giordano Bruno*, biografia del frate nolano scritta dal socialista Arturo Labriola (**fig. 59**). La scelta del testo d'esordio non fu casuale: il volume infatti uscì il 17 febbraio 1910, in occasione dell'anniversario della scomparsa del filosofo (condannato a morte il 17 febbraio 1600), la quale ricorrenza permise di enfatizzare il lancio della collana dedicata ai *martiri* liberi pensatori²⁷³. Per questa ragione, nonostante i predetti legami con Galileo Galilei, a questi venne preferita come figura di debutto quella del domenicano. I primi sette volumi della collana denotano una pressoché identica impostazione

²⁷⁰ Cfr. GIM [MERLONI G.], *Le congregazioni religiose. Quel che si è fatto – quel che resta da fare*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910 e LABRIOLA A., *Giordano Bruno*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.

²⁷¹ Felice Santini (1850 - 1922) fu ministro della Reale Marina Militare, venne soprannominato su «l'Asino» *Pirocorvo* in riferimento alla pirocorvetta, nave a vela dotata anche di propulsore a vapore.

²⁷² Si vedano tra gli altri: Rata Langa (G. Galantara), *Gli animali nocivi...all'agricoltura*, «l'Asino», X (31), 4 agosto 1900, p.1; Ratalanga (G. Galantara), *Il covo*, ivi XII (1), 3 gennaio 1903, p.1; R.L. (G. Galantara), *Le congregazioni religiose contro Pantalone*, ivi, XIX (8), 20 febbraio 1910, p.1; Rata L. (G. Galantara), *Altri gesuiti in Italia*, ivi, XIX (44), 30 ottobre 1910, p.8.

²⁷³ L'esordio della collana fu così annunciato: «Inizia con la data fatidica del 17 febbraio, anniversario del martirio di Giordano Bruno», v. [s. a.], *Anticlericalismo efficace*, «l'Asino», XIX (8), 20 febbraio 1910, p.2. E inoltre: «Liberi pensatori! Mettete primi nella vostra biblioteca domestica, la collana dei medaglioni dei martiri nostri, che riuscirà una splendida serie di volumi eleganti e popolari. Sostenete l'ardua impresa della nostra Casa Editrice, la quale [...] trae il palpito dal ricordo storico incancellabile e la scintilla dal rinnovato pensiero universale», v. [s. a.], *I Martiri del Libero Pensiero*, ivi, p.3. Si noti come venga accennato alla necessità della costituzione di una biblioteca personale domestica, urgenza che si andava ad aggiungere alle realtà già esistenti all'interno di circoli, sezioni e cooperative.

tipografica della copertina, la cui strutturazione presenta, dall'alto verso il basso: l'indicazione della collezione *I martiri del libero pensiero* delimitata dal progressivo numero di uscita; il nome dell'autore; il titolo e l'eventuale sottotitolo; il ritratto illustrato del martire a cui il testo è dedicato; gli estremi tipografici della casa editrice (*Roma, Podrecca e Galantara – Editori*). A differenza dei successivi sei volumi *Giordano Bruno* reca inoltre, in corrispondenza dell'angolo superiore destro, l'indicazione della tiratura: XIV° migliaio²⁷⁴. I ritratti illustrati sono costruiti in bicromia bianco - nera e inseriti in una cornice riquadrata di piccole dimensioni. Il frate domenicano è rappresentato a mezzo busto, con indosso l'abito religioso e con il capo riparato dall'appuntito cappuccio; parte della figura è occultata dalle nuvole di fumo che dal margine inferiore sinistro (in corrispondenza del quale è situata anche la firma "G") si sviluppano obliquamente verso l'alto. L'evidente rimando alla condanna al rogo contrasta tuttavia con la reale morte del filosofo che, solo dopo essere stato denudato, fu arso vivo. La discordanza con il fatto storico fu con probabilità motivata dall'alta carica emotiva che l'immagine così strutturata recava e da una citazione artistica del ritratto. Quest'ultimo è infatti un chiaro omaggio al monumento bronzeo opera dello scultore Ettore Ferrari issato nel 1889 in Campo de' Fiori a Roma, dal quale Galantara trasse ispirazione anche per la profonda espressività del volto del filosofo²⁷⁵ (**fig. 61a**). L'illustrazione costituisce inoltre la ripresa della copertina de «l'Asino» del 17 febbraio 1910²⁷⁶ (**fig. 60**), sulla quale, in occasione dell'anniversario della scomparsa, Giordano

²⁷⁴ A riprova del successo e della qualità editoriale del volume *Giordano Bruno* se ne segnala la presenza nella collezione della Warburg Institute Library. La copia appartiene a una collezione di scritti inerenti Giordano Bruno acquistata da Aby Warburg nel 1929 a Roma, in connessione alla preparazione di uno studio e di un crescente interesse personale nei confronti del filosofo.

²⁷⁵ Un ulteriore omaggio all'opera di Ettore Ferrari venne eseguito da Galantara con la riproposizione della scultura di Giordano Bruno nell'illustrazione *Provvedimenti governativi*, «l'Asino», XV (52), 30 dicembre 1906, p.8 e *Un morto che fa paura*, «l'Asino» XIX (8), 20 febbraio 1910, p.8 (l'originale di quest'ultimo è proprietà della collezione Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini ed è conservato presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano). Si ritiene opportuno segnalare la candidatura di Ettore Ferrari nelle file dell'Unione dei partiti popolari (e per la verità anche in quelle dell'Unione liberare), in contemporanea a Galantara e Mongini, alle elezioni comunali del giugno 1899. Similmente si sottolinea da parte dello scultore l'affiliazione alla Massoneria romana a partire dal 1881; egli inoltre ricoprì la carica di Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia di Palazzo Giustiniani dal 1904 al 1917 e fu Sovrano Gran Commendatore del Rito Scozzese Antico ed Accettato dal 1918 al 1929. Cfr. PASSALALPI FERRARI E., *Ettore Ferrari tra le Muse e la politica*, Città di Castello, Edimond, 2005 e ID., PIZZO M., *Ettore Ferrari: un artista tra Mazzini e Garibaldi*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 2007. L'esperienza di Gabriele Galantara nelle file della massoneria romana fu dunque compresa all'interno degli anni in cui lo stesso Ferrari ne fece parte; inoltre gli stessi volumi, alle cui copertine viene fatto qui riferimento, vennero pubblicati nel medesimo arco cronologico.

²⁷⁶ V. R. L. (G. Galantara), *Giordano Bruno*, «l'Asino», XVI (7), 17 febbraio 1907, p.1. La fascinazione subita da Galantara nei confronti di Giordano Bruno è evidente e testimoniata dai riferimenti al filosofo presenti all'interno della produzione dell'artista (si ricorda a questo proposito la già citata immagine //

Bruno venne presentato attraverso una figurazione realistica e al contempo evocativa, grazie all'utilizzo della cromia rossa e all'incorniciatura del volto all'interno delle fiamme e dei fumi del rogo (il cui sviluppo, rovesciato rispetto alla coeva copertina, forma un accenno di aureola in corrispondenza del capo).²⁷⁷ La collocazione all'interno del settimanale satirico giustifica inoltre la presenza in secondo piano, alle spalle del domenicano, di piccole figure caricaturali, scomparse nell'illustrazione del volume, nell'elusione di qualunque dettaglio accessorio e a riprova di una assoluta solennità²⁷⁸.

Aonio Paleario fu il secondo testo pubblicato nella collana, dedicato all'umanista Antonio della Pagliara, giudicato eretico e come tale bruciato sul rogo nel 1570²⁷⁹ (**fig. 62**). L'illustrazione presenta il ritratto di tre quarti del riformatore, filtrato da un maggiore realismo rispetto al precedente, anche grazie alla grata in secondo piano, allusione ai successivi incarceramenti ai quali Paleario fu costretto prima della condanna finale. L'apertura quadrettata di fondo crea inoltre un contraltare in chiaroscuro con la rimanente porzione in ombra (nella quale è collocata la firma di Galantara), sottolineando la carica espressiva del personaggio. Il ritratto si configura nuovamente quale citazione diretta dall'opera di Ettore Ferrari: lo scultore infatti realizzò otto medaglioni per il basamento della suddetta statua di Giordano Bruno, raffiguranti i riconosciuti martiri del libero pensiero, tra i quali Aonio Paleario, della cui effigie Galantara riprese anche l'alto collo diplomatico dell'abito (**fig. 61b**). Oltre al letterato verolano vi si trovano rappresentati Michele Serveto, Pietro Ramo, Giulio Cesare Vanini o Lucilio, Paolo Sarpi, Tommaso Campanella, John Wycliff e Jean Huss. L'elenco permette di individuare ulteriori connessioni tra il monumento e la collana della casa editrice: infatti i ritratti di Paolo Sarpi e Jean – italianizzato in Giovanni – Huss presenti sulle copertine delle omonime biografie²⁸⁰, ad opera di Bruno Angoletta,

rogo di Bruno pubblicata su «l'Asino» nel 1908 e la tessera di riconoscimento del Partito Socialista Italiano del 1925 che da questa ebbe origine).

²⁷⁷ L'artista ricorse alla medesima ideazione cinque anni più tardi, quando rappresentò il fantasma di Giuseppe Garibaldi in reiterata contrapposizione realistico - satirica con il gruppo in primo piano. V. Rata Langa (G. Galantara), *L'incubo*, «l'Asino», XXIV (3), 17 gennaio 1915, p.8.

²⁷⁸ A questo proposito si segnalano due bozzetti, china su carta, raffiguranti i volti di Giordano Bruno, la cui evidente espressività non fu probabilmente giudicata sufficiente, e quindi successivamente scartati a favore dell'illustrazione descritta. Cfr. CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.

²⁷⁹ Cfr. DAL CANTO A., *Aonio Paleario*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.

²⁸⁰ Cfr. MUSSOLINI B., *Giovanni Huss*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1913. Il volume, già pubblicizzato in appendice alla opere e nel catalogo del 1912 costituisce un ulteriore tassello della complessa vicenda personale che lega Gabriele Galantara a Benito Mussolini (si segnala inoltre l'articolo *Idillio perfetto*, «l'Asino», XXII (3), 19 gennaio 1913, p.3) con il quale venne salutato l'avvento di Mussolini quale direttore de l'«Avanti!»). Franco Moschi ha individuato parte della redazione del testo durante la permanenza di Mussolini nel carcere di Forlì fra il 1911 e il 1912, e giustamente ha rintracciato come l'opera avrebbe dovuto essere il titolo n.8 della collezione de *I martiri del libero pensiero*,

si rivelano riprese dei medaglioni collocati in Campo de' Fiori. In aggiunta a questi si segnala la figura di Giulio Cesare Vanini, al quale nel 1914 venne intitolata l'ultima opera di ambito filosofico edita dalla *Podrecca e Galantara*, allora divenuta *Galileo Galilei*.

L'ultima copertina avente la firma di Gabriele Galantara è quella del volume di Guido Podrecca dal titolo *Monologhi*, edito anch'esso nel 1910²⁸¹ (**fig. 63**). L'illustrazione, di dimensioni maggiori rispetto ai ritratti delle biografie, è costruita attraverso l'utilizzo della reiterata bicromia bianco - nera, caratteristica dell'anno di esordio editoriale. Ne è protagonista un uomo di profilo, stante, vestito di un abito strappato e un copricapo malandato, che regge nella mano destra la gabella del pasto mentre con la sinistra si rivolge verso un ipotetico interlocutore. Ancora una volta la scena è ambientata in un carcere, evocato da una grata, posta in corrispondenza del vertice superiore sinistro, unico particolare presente nell'illustrazione e che, proprio per questa ragione, caratterizza il personaggio in modo drammatico e inequivocabile. A riprova della paternità dell'autore, oltre la già citata firma "G" collocata nell'angolo inferiore sinistro, si individua la presenza dell'inferriata a protezione dell'apertura, reiterato dettaglio di raccordo con le copertine del volume *Aonio Paleario* e dell'*Almanacco Socialista 1924* (**figg. 62 e 21 - 22**). Nonostante la tragicità della situazione, la resa del personaggio è filtrata attraverso un registro caricaturale, conforme al contenuto umoristico del monologo *Recluso volontario*, al quale la copertina fa riferimento²⁸². A sottolineare ulteriormente le intenzioni dell'autore si presenta un confronto con l'articolo *pupazzettato I pupi internazionali*²⁸³, la cui l'ultima vignetta

trasformatosi in seguito nel n.7 (alcuni volumi recano impresso il n.8 corretto a stampa in 7). V. MOSCHI F., *Bibliografia delle opere di Benito Mussolini dal 1900 al 1914. Serie cronologica delle edizioni a stampa e degli scritti*, in RIDOLFI M., MOSCHI F., *op. cit.*, p.140. Si segnala anche la definizione dell'opera data da Vittorio Emiliani: «un volumetto della casa editrice anticlericale dell' "Asino"», in EMILIANI V., *Il giovane Mussolini, tra storia e memoria*, *ivi*, p.52. L'indicazione non è propriamente corretta: la *Podrecca e Galantara* pubblicò «l'Asino» in un dato arco cronologico, ma non fu l'editrice del giornale per tutta la vita del settimanale, né per la propria esistenza; inoltre l'aggettivo anticlericale risulta limitativo, poiché, come la stessa attività ebbe a definirsi negli articoli e nelle inserzioni pubblicitarie, differenti furono gli intenti e non da ultimo l'interesse per l'infanzia. Tuttavia tali riflessioni debbono essere considerate in conseguenza della limitatezza di informazioni sinora note inerenti la *Podrecca e Galantara* stessa.

²⁸¹ Cfr. PODRECCA G., *Monologhi. Il cuore di un morto. Delinquente nato. Assassina! Recluso volontario*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.

²⁸² «I tre primi monologhi sono drammatici, l'ultimo è di un pensoso umorismo, e ci ricorda l'interpretazione magistrale che ne dà Ferruccio Benini», in «Catalogo della Libreria Podrecca e Galantara», *cit.*, p.31. In relazione alla citazione contenuta nel testo si segnala una locandina conservata presso il Museo Biblioteca dell'attore del Teatro Stabile di Genova, relativa ad uno spettacolo di Ferruccio Benini tenutosi a Genova il 7 novembre 1907, sulla quale figura, tra gli altri, il monologo *Recluso volontario* di Guido Podrecca.

²⁸³ [G. Galantara], *I pupi internazionali*, «l'Asino», XXVI (16), 22 aprile 1917, p.5.

risulta una ripresa della precedente, invertita lungo l'asse verticale. In questo secondo caso tuttavia il mutamento del registro stilistico, la maggiore caratterizzazione dell'ambientazione e la fisionomia essenziale dell'individuo, permettono una figurazione lontana dal comico e sondata da una triste solennità.

I quattro titoli descritti risultano i soli aventi illustrazioni autografe di Gabriele Galantara, ma si reputa attribuibile all'artista anche la realizzazione di un'ulteriore copertina. Si tratta del romanzo di Maksim Gork'ij *La spia*, narrante le vicende di un agente della polizia segreta di Mosca, del quale la *Podrecca e Galantara* propose la prima traduzione italiana e in relazione al quale il catalogo del 1912 riferisce di una «copertina a colori»²⁸⁴. La dicitura compare anche in riferimento ai volumi *L'inferno distrutto* e *Il diario di un seminarista*²⁸⁵ sulla cui copertina si staglia un'illustrazione a colori anonima. In merito a queste si comunicano alcune particolarità: parte dei dettagli stilistici, quali la resa degli occhi e i riccioli decorativi, lasciano intuire una possibile paternità di Bruno Angoletta, la qual riflessione permetterebbe di ascrivere all'illustratore la totalità delle copertine a colori realizzate dalla casa editrice entro il 1912. A riprova di questo si segnala la presenza presso l'archivio CSAC di due studi (matita, china e tempera su carta) inerenti la copertina de *Diario di un seminarista*. Protagonista dell'immagine sul volume è il seminarista, la cui mano sinistra è legata a quella di un prelato, del quale sono visibili solo l'arto, una parte della tonaca e una demoniaca coda. Diversamente i bozzetti, conservati presso l'Università degli Studi di Parma, presentano la figura di un giovane prelato, avvoluppato dalle spire di un serpente con la mitra papale o stritolato da un paio di enormi mani di colore rosso. È dunque presumibile che l'idea figurativa della morsa elaborata da Galantara sia stata in seguito abbandonata, in favore dell'immagine realizzata da Angoletta, caratterizzata da un significato di minore aggressività, ma dal significato ugualmente sferzante.

A differenza de *L'inferno distrutto* e di *Diario di un seminarista*, nonostante l'indicazione data, le copie rintracciate del testo di Gork'ij non presentano alcuna immagine, ma solo un curato frontespizio recante, nell'ordine: autore, titolo, sottotitolo, logo e indicazioni tipografiche (**fig. 64**). Presso il medesimo archivio è conservato l'originale della copertina; si tratta di un bozzetto a matita e china su carta (incollata su cartoncino di recupero), dall'identica strutturazione, eccezion fatta per la mancanza del sottotitolo e del logo, e per l'inserimento del marchio della *Podrecca e Galantara*

²⁸⁴ In «Catalogo della Libreria Podrecca e Galantara», cit., p.32.

²⁸⁵ *Ivi*, p.21 e p.33.

Editori (fig. 65). L'eleganza dei caratteri manoscritti denota la volontà di realizzare un prodotto che, seppure privo di un'illustrazione di copertina, presentasse un formato raffinato e aderente allo stile editoriale proposto sino ad allora. Il documento permette inoltre di ipotizzare un ruolo da grafico assunto da Galantara quale curatore dell'impaginazione e, allo stesso tempo, evidenzia come anche le opere prive di un apparato illustrato di copertina fossero in realtà il risultato di un più complesso studio compositivo. Poiché la dicitura *a colori* compare all'interno del catalogo edito nel 1912 in riferimento al titolo edito nel 1911, si esclude una modifica dell'impostazione tipografica in corso d'opera. L'indicazione presente nella descrizione relativa al volume non farebbe dunque riferimento a un'immagine bensì, utilizzando la medesima definizione delle opere aventi copertina illustrata, qualifica come tale anche quella de *La spia*, nobilitando *de visu* l'opera dell'artista. Lo studio originale permette inoltre di attribuire a Galantara anche la realizzazione del marchio della casa editrice: la dicitura "Podrecca – Galantara Editori Roma", collocata nell'angolo inferiore destro, si ritrova infatti sulla carta intestata della già citata lettera inviata a Sibilla Aleramo nel 1910. Un'evoluzione grafica della medesima idea ricorre anche nel marchio "EGG" dell'*Editoriale Galileo Galilei*, come testimoniato dalla copertina del catalogo del 1914, da una cartolina postale della stessa²⁸⁶ e da alcune lettere appartenenti alla corrispondenza intercorsa tra Leone Caetani e Guido Podrecca. Entrambi i marchi sono caratterizzati da un *lettering* dello sviluppo tipografico circolare, con ripresa del carattere distintivo della firma dell'artista nelle varianti "Rata-Langa" e "Galan-Tara" già segnalate nella produzione grafica per il quotidiano «Avanti!» e per la *Libreria Editrice Luigi Mongini*.

Dei rimanenti dieci titoli rintracciati²⁸⁷, nonostante le possibili supposizioni, non si ritiene opportuno avanzare concrete proposte di attribuzione, a causa degli esigui elementi grafici presenti, i quali caratterizzano entrambi gli stili di Galantara e di Angoletta o, viceversa, se ne distanziano allo stesso modo.

²⁸⁶ La cartolina postale dell'*Editoriale Galileo Galilei* è conservata presso l'archivio CSAC, Sezione Media e riprodotta in Appendice. Documenti. 2.9a.

²⁸⁷ Cfr. *L'igiene della famiglia, Anticlericalismo e idealismo*, Arnaldo da Brescia, Pietro Carneseccchi, *Torniamo al socialismo*, *L'antica e la nuova fede*, *Dalle favole pagane alle cristiane*, *Trattato sull'immortalità dell'anima - Il libro degli incantesimi*, Giulio Cesare Vanini. Quest'ultimo presenta all'interno una riproduzione fotografica (su tavola sciolta priva di numerazione) del medaglione raffigurante il filosofo realizzato da Ettore Ferrari per il basamento al monumento di Giordano Bruno. I volumi *L'antica e la nuova fede*, *Dell'origine di tutti i culti* e *Trattato sull'immortalità dell'anima* presentano la medesima immagine di copertina, un cavallo alato rampante, probabilmente ideata come figurazione di riferimento dell'intera collana *I classici del Libero Pensiero* in seguito non portata a termine.

In conclusione, l'attività della *Podrecca e Galantara Editori*²⁸⁸ si denota come un'esperienza di notevole rilievo, sia nell'ambito della trattazione storica che all'interno del corrente studio. L'analisi condotta, seppure preliminare e incompleta, ha permesso l'identificazione e la ricostruzione di un tassello sino ad ora omesso dalle ricerche inerenti la storia dell'editoria socialista. Allo stesso tempo la *Podrecca e Galantara Editori* ha consentito di approfondire lo sviluppo dei profili politico, editoriale e artistico del suo cofondatore. Essa si costituisce come un'ulteriore sfumatura dell'impegno profuso dall'autore nella causa socialista, quale inedita tipologia di collaborazione nell'ambito dell'editoria di propaganda e infine assurge ad evidente testimonianza del valore e del potere riconosciuto da Gabriele Galantara all'illustrazione.

²⁸⁸ All'interno della trattazione si è ritenuto opportuno unificare le differenti denominazioni rintracciate e identificare l'esperienza editoriale con la costante *Podrecca e Galantara Editori*, anche a ragione dell'analisi svolta solo nei confronti delle opere effettivamente edite da questa e dell'utilizzo riscontrato della definizione, riportata con maggiore frequenza all'interno degli estremi tipografici pubblicati nei frontespizi.

CAPITOLO II

ROMA PERIODICA 1892 - 1937

«Così, se talvolta il disgusto vi soffoca la risata in gola,
vien sempre il momento in cui
si riderà dello stesso nostro disgusto.»²⁸⁹

Ugo Ogetti, 1907

Al suo avvento romano, nella primavera del 1892, a soli ventisei anni, Gabriele Galantara aveva già maturato una consolidata e differenziata esperienza in campo giornalistico. Durante il precedente soggiorno bolognese egli era stato collaboratore in qualità di illustratore dei periodici più innovativi del capoluogo emiliano, e audace cofondatore di una nuova testata. All'interno della bibliografia inerente l'artista alterni accenni compaiono in relazione alle esperienze del giovane nelle redazioni de «Ehi! Ch'al scusa...» e de «La Rana»²⁹⁰, al contrario, puntuali e condivisi riferimenti

²⁸⁹ OJETTI U., *La caricatura*, «l'Avanti», XI (3868), 3 marzo 1907, p.2.

²⁹⁰ Della collaborazione di Gabriele Galantara con il «Ehi! Ch'al scusa...» non vi sono accenni all'interno della scheda segnaletica personale conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato e l'informazione non trova riscontro neppure nella monografia dedicata all'artista da Guido Davide Neri. Tuttavia l'esordio nel 1887 come caricaturista sul settimanale venne riportato da Giuseppe Fumagalli e Filippo Salveraglio, i quali, nel riproporne alcune caricature di Giosuè Carducci, sottolinearono come le vignette fossero «riprodotte col permesso cortese dello stesso Galantara», in FUMAGALLI G., SALVERAGLIO F., *Albo carducciano. Iconografia della vita e delle opere di Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1909, p.255. La medesima datazione è stata riproposta anche nel saggio di SANTILLI F., *Gabriele Galantara. La missione della caricatura nell'arte*, in ID. (a cura di), *Il travaglio delle idee*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2008, pp.91-125. Differente la cronologia presentata da Elisa Marchini, la quale ha anticipato il debutto illustrato di un biennio, in MARCHINI M. E., *Gabriele Galantara 1865 - 1937*, in PANNOCCHIA G. (a cura di), *Ratalanga. Gabriele Galantara, disegni*, Macerata, Grafica Maceratese, 2003, pp.15-33. Nonostante quest'ultima ipotesi la datazione corretta pare essere quella avanzata da Fumagalli e Salveraglio, complice la precisazione riportata, la quale permette di ipotizzare una revisione del contenuto da parte dell'artista, attività alla quale lo stesso non era estraneo come dimostrato dalle correzioni apportate alla propria nota biografica (cfr. Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta Documentaria Artisti, Galantara Gabriele, busta n.17536. V. Appendice. Documenti. 2.10) inviata ad Agostino Mario Comanducci per *I pittori italiani dell'Ottocento (e contemporanei)*, successivamente *I pittori italiani dell'Ottocento: dizionario critico e documentato*, Milano, Casa Editrice Artisti d'Italia S. A., 1934, p.261. Si segnala infine che lo stesso Alfredo Testoni, collaboratore con Galantara sull'«Ehi! Ch'al scusa...», all'interno del suo testo dedicato alla vita bolognese tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, riferisce di Galantara, quale caricaturista di valore, ma solo in relazione a «Bononia ridet» e a un quadro d'impianto satirico già all'epoca conservato presso il Circolo della Caccia di Bologna, dove tutt'oggi è esposto (v. TESTONI A., *Bologna che scompare*, Bologna, Zanichelli, 1905, pp.228-229 e in questo capitolo n.10). Viceversa la collaborazione al giornale

descrivono la fortunata impresa rappresentata da «Bononia ridet». Sebbene il presente studio si proponga come obiettivo l'analisi della produzione illustrata seguita alla venuta nella Capitale, si ritiene opportuno segnalare alcune caratteristiche stilistiche mutate e maturate innanzi il trasferimento. Franco Cristofori ha individuato le peculiarità dei giornali umoristici bolognesi diffusi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo²⁹¹, tra questi le tre testate suddette presentano alcune tipicità riscontrabili nella successiva attività di Gabriele Galantara. Da «Ehi! Ch'al scusa...», settimanale d'esordio, l'artista fece propria la consuetudine di trasformare qualsiasi individuo o situazione in oggetto di scherno; «La Rana» rappresentò la svolta stilistica in chiave di elegante modernità, di derivazione soprattutto francese e, nello stesso tempo, l'adesione a un linguaggio più propriamente satirico; «Bononia ridet» costituì la genesi dell'esperienza giornalistica satirico - illustrata indipendente di ambito politico e a carattere nazionale, dal segno elegante ma violento. Tali qualità si rintracciano nelle consecutive illustrazioni dell'autore, sin dalle prime immagini realizzate nel 1892 per le testate romane «Il Torneo» e «l'Asino».

L'accezione *Roma periodica* utilizzata come titolo del presente capitolo non è da considerarsi quale vincolo geografico e tipologico, ma piuttosto come la contrazione di una definizione più strutturata e specifica. Con tale denominazione non si vogliono infatti indicare le sole collaborazioni di ambito periodico intercorse con le testate della Capitale, bensì il complesso delle illustrazioni realizzate per i periodici italiani²⁹² durante gli anni della permanenza romana dell'artista, compresa tra il 1892 e il 1937. Le ricerche alla base del corrente studio hanno legittimato l'individuazione e l'analisi della produzione nota, di documenti meno conosciuti e di materiale inedito. Seppure sia stato

umoristico «La Rana» è condivisa dagli studi inerenti l'artista, seppure solo alcuni di questi riportino estremi precisi in relazione all'avvio della stessa: Neri ha indicato un generico «intorno al 1890», in NERI G. D., *op. cit.*, p.14, n.8; Franco Cristofori e Giuseppe Sircana hanno suggerito un avvio nel 1889 (v. CRISTOFORI F., *Bologna come rideva. I giornali umoristici dal 1859 al 1924*, Bologna, Cappelli Editore, 1973, p.51 e SIRCANA S., *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 51, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, p.327). Si ritiene quest'ultima la datazione più plausibile, come già evidenziato da chi scrive in *Gabriele Galantara sorvegliato speciale*, *cit.* (in particolar modo in riferimento ad alcune immagini facenti parte dell'illustrazione composita *I pesci d'aprile (dialoghetti e considerazioni filosofico-morali)* «La Rana», XXV (13), 29 marzo 1889, pp.3-4).

²⁹¹ Cfr. CRISTOFORI F., *op. cit.*

²⁹² In considerazione dell'innovativa prospettiva scelta quale ambito di trattazione e della copiosa produzione dell'artista rintracciata nell'ambito illustrato periodico, si è reputato significativo rendere oggetto d'analisi solo le collaborazioni con le testate italiane, riservandosi in futuro lo studio e l'approfondimento delle relazioni intercorse con l'editoria internazionale (si ricordano, tra gli altri, i contributi illustrati per le riviste «L'Assiette au Beurre», «Der wahre Jacob», «L'Europe anti-Prussienne», «Karbassen», «Neue Glühlichter», «De Notenkraker» e «Süddeutscher Postillon»). A questo proposito si veda anche OSTERWALDER M., *Dictionnaire des illustrateurs 1890 - 1945*, Neuchâtel (Suisse), Ide et Calendes, 2001, p.416).

oggetto di esame un considerevole concorso di fonti e di esempi illustrati, a ragione della loro stessa natura²⁹³, dell'assenza di un archivio personale e della frammentazione degli originali in collezioni private, spesso ignote, o pubbliche, non debitamente valorizzate, non è possibile esprimersi con certezza in merito alla porzione dei documenti esaminati. Anche in considerazione di questo si è ritenuto opportuno avanzare l'indagine, del complesso di fonti e di copiosi documenti rintracciati, su basi formali e in seguito contenutistiche: in relazione alla dimensione delle immagini, del ruolo (e dello spazio) ricoperto da queste all'interno dei periodici, del rapporto intercorso con i testi e con gli articoli, e delle differenze artistiche individuabili a livello linguistico e stilistico.

Nel primo paragrafo viene presentata l'analisi delle illustrazioni utilizzate come copertine (I e IV), a colori o dalla cromia ridotta sino al bianco e nero, nelle quali sono ravvisabili echi di un profondo interesse, derivazione, studio e applicazione nell'ambito pittorico. La seconda sezione costituisce un'indagine descrittiva delle immagini di medie dimensioni, inserite all'interno dei periodici, a volte sulle stesse copertine altre nelle pagine interne, dotate di una propria autonomia e compiutezza, e spiccatamente caricaturali, dai risvolti satirici o umoristici. Nel terzo paragrafo vengono esaminate le illustrazioni di dimensioni ridotte, le figurazioni a corredo di articoli *pupazzettati* e le piccole vignette autonome. Si evidenzia, tra le altre, come fonte condivisa e ricorrente dei primi tre paragrafi il settimanale «l'Asino», alla luce dell'estesa cronologia dell'esperienza giornalistica e della differenziata produzione – stilistica e formale – presente al suo interno. Il quarto paragrafo, infine, rappresenta un'inedita identificazione non solo a livello grafico, grazie alle inconsuete *satirical strips*, realizzate nel merito della collaborazione con «L'illustrazione italiana», sino ad oggi ignota, considerate in parte origine dei successivi sviluppi proposti su «Tutto» e «Humor» negli anni Venti.

Le produzioni analizzate a seguire testimoniano una costante e caleidoscopica contemporaneità illustrativa, presente sin dagli esordi e perpetrata, ove possibile, lungo l'arco dell'intera vita, estendendosi anche a sette collaborazioni in simultanea²⁹⁴. Il carattere e l'impostazione socialista di parte di queste figurano quali *trait d'union* con le

²⁹³ Alla luce di quanto esposto può essere considerato esemplare lo spoglio del settimanale «l'Asino», il quale ha portato all'ipotesi, poi dimostratasi corretta, di una collaborazione con la rivista «Il Socialismo», il cui spoglio ha rivelato una produzione per la testata «La Strada».

²⁹⁴ Nel 1905 Galantara collaborò assiduamente con «l'Asino», «Avanti!», «Avanti della Domenica», «Der whare Jacob», «L'Assiette au Beurre», «L'Illustrazione italiana» e «Il Seme». Per un elenco specifico delle collaborazioni relative agli anni 1892 – 1937 si rimanda a Appendice, Cronologia, 1b.

diverse attività, politica, illustrata ed editoriale, analizzate nel capitolo precedente e, al contempo, offrono molteplici saggi delle iconografie, dei linguaggi e delle tecniche esaminati nel successivo. Le febbrili attività svolte permettono di tratteggiare un ritratto dell'autore inserito nel *milieu* romano del primo trentennio del XX secolo, riprova dei molteplici legami di Gabriele Galantara con uomini di potere, politici e massoni, e uomini di cultura, intellettuali e artisti²⁹⁵.

II.1 Un pittore in prestito. Tavole di copertina e arti maggiori

Secondo Eduard Fuchs e Walter Benjamin concausa della diffusione di massa della caricatura nel XIX secolo furono l'introduzione e il rapido perfezionamento delle nuove tecniche di riproduzione, divenute sempre più economiche.²⁹⁶ L'indubbia veridicità di tale riflessione trova riscontri anche nelle differenti attività, editoriali e illustrate, di Gabriele Galantara, tuttavia parte della produzione si caratterizza per una costante ricerca formale e stilistica di derivazione pittorica.

L'iniziazione alla pittura ebbe avvio durante la permanenza bolognese nel 1887²⁹⁷ e contraddistinse l'intera esistenza dell'autore, durante la quale si astenne dalle manifestazioni a carattere illustrato, presenziando al contrario alle rassegne d'arte

²⁹⁵ Di tali legami rimane testimonianza negli scritti di Filiberto Scarpelli, il quale riferiva la partecipazione di Galantara alla goliardica lega della *Caupona libera*, alla quale aderirono, tra gli altri, anche Luigi Federzoni, Antonio Beltramelli (estimatori di «Primavera», v. § I.4, n.223), Sem Benelli, Gigi Pizzirani, Romolo Artioli, Francesco Van Riel e Luigi Fabbri. V. SCARPELLI F., *Giornalismo allegro. Storie, aneddoti, profili, ecc.*, Milano, Sonzogno, 1932, pp.102-103.

²⁹⁶ Cfr. GALLERANO N., *Arte e socialismo: cultura dell'immagine e analisi storica*, in *Movimento operaio e socialista*, V (2), maggio - agosto 1982, pp.266-267; FUCHS E., *Die Karikatur der europäischen Völker vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart*, Berlin, A. Hoffman, 1903; BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.

²⁹⁷ «Vado alla Scuola di disegno del nudo all'Accademia, e dopo il 20 andrò dal pittore Lolli che mi promette il suo aiuto», scrisse Galantara in una lettera alla madre il 10 marzo 1887, in NERI G. D., *op. cit.*, pp.10-12. L'artista a cui venne fatto riferimento si presume essere Giacomo Lolli, pittore e decoratore formatosi all'Accademia di Bologna, attivo nei primi anni del XX secolo anche come illustratore per la rivista «Italia Ride» e nell'edizione della *Divina Commedia* edita da Alinari. L'interesse e la passione della pittura erano condivisi anche da Giovanni Galantara, padre dell'artista, come riportato *ivi* e PAPETTI S., *Gabriele Galantara detto Ratalanga*, in *Montelupone. Arte, storia, tradizioni*, Recanati, Bieffe, 1998, pp.48-49 e p.103. A riprova dell'arte dilettantistica di quest'ultimo si segnala un dipinto in collezione privata (Bedini, Montelupone, MC). Si tratta di un olio su cartone raffigurante S. Vincenzo Ferrer, dipinto da Giovanni Galantara nel 1867 e ritrovato murato in un'intercapedine durante lavori di ristrutturazione nella Chiesa dell'abbazia di S. Fermano, frazione di Montelupone, di cui la famiglia Galantara era enfiteuta e presso la quale sono tutt'oggi conservate le lapidi e le sepolture dei conti Giovanni e Laura Galantara, genitori dell'artista.

maggiore. La partecipazione all'Esposizione satirico - umoristica di Bologna durante il carnevale del 1891 rappresenta una singolare eccezione, eppure perfino in quel caso l'artista presentò un'opera a carattere umoristico ma dall'impostazione pittorica: si trattava infatti di un quadro dalle notevoli dimensioni che, come in un'istantanea, catturava gli esponenti di spicco della cultura bolognese²⁹⁸. In seguito l'artista disertò le mostre d'arte umoristica e caricaturale²⁹⁹ aderendo piuttosto alle corrispettive d'arte, tra le quali si sottolineano le presenze a Roma (1905), Parigi e Lione (1909 e 1910), e Londra (1916)³⁰⁰. Alla *LXXV Esposizione Internazionale di Belle Arti* di Roma Galantara esibì una serie di disegni, si presume fogli sciolti presentati uniti all'interno di una singola cornice, collocati nella sala U, la medesima in cui erano posizionate anche opere di Giorgio Kienerk, Pompeo Mariani e Wassily Kandinsky.³⁰¹ A Parigi l'artista

²⁹⁸ In merito all'opera: «Come ci informa la “Gazzetta dell'Emilia”, al concorso “il quadro non ebbe che la menzione di primo grado; ciò suscitò le ire dell'autore che prese posizione contro il deliberato della giuria, peraltro senza ottenere soddisfazione”», in BERSANI C., *Le facce di un mito. Iconografia di Carducci negli illustratori e sulla stampa*, «L'Archiginnasio. Bollettino della biblioteca comunale di Bologna», CII (2007), pp.192-193. Il disegno a penna acquarellato viene citato anche in TESTONI A., *op. cit.*, n.1.

²⁹⁹ Tra le principali assenze di Galantara spiccano quelle alla prima Mostra Internazionale della Caricatura di Varese nel 1903, a *Frigidarium*. Esposizione Internazionale di Umorismo di Rivoli nel 1911, all'Esposizione d'Arte umoristica e di Caricatura di Treviso nel 1912 e all'Esposizione d'Arte umoristica di Bergamo nel 1913. La mancata partecipazione alla mostra di Treviso, secondo un recensore dell'epoca, sarebbe da implicarsi a un accidentale errore nella spedizione delle opere: «A proposito del Galantara: egli ha assistito alla mostra di Treviso in ispirito [sic]. Vi aveva destinato alcune “scene di vita” vigorose e sensazionali, alcune delle quali già esposte ai “Salons” di Parigi. Ma non comparvero a Treviso per ...errore di indirizzo», in BIADENE G., *Arte umoristica e caricatura. La mostra di Treviso*, «Il Secolo XX», XI (12), dicembre 1912, pp.1075-1082. Per un elenco completo delle rassegne italiane d'arte illustrata caricaturali tra XIX e XX secolo si veda il pregevole lavoro di CAPPELLAZZO S., *Esposizioni d'Arte umoristica e di Caricatura tra fine Ottocento e primo Novecento in Italia*, Università Cà Foscari Venezia, a.a. 2012/2013. All'interno delle diciannove rassegne analizzate nello studio il nome di Galantara compare solo come soggetto di un ritratto opera di Antonio Negri esposto a Treviso nel 1912. Si segnala tuttavia la partecipazione ad una esposizione minore a Firenze nel 1904, cfr. GAROGLIO D., *L'esposizione di caricature alla “Leonardo Da Vinci”*, «Avanti!», II (34), 24 aprile 1904, pp.5-6.

³⁰⁰ Delle rintracciate partecipazioni alle esposizioni di Roma, Parigi e Leicester si è trovato successivo riscontro nella nota biografica inviata ad Agostino Mario Comanducci (v. Appendice, Documenti, 2.10), nella quale Galantara venne definito «il geniale autore di quei piccoli pastelli e di quelle grandi tempere che si ammirarono nell'Esposizione di Roma nel 1905, nel *Salon des Independentes* e nel *Salon des Humoristes* di Parigi, e in una mostra artistica tenuta a Londra durante la guerra del 1914-18. Il funerale di IV classe, ad esempio; L'ultimo tramonto; Gli sfrattati; Gli emigranti, il *Lunch* diplomatico (che fu riprodotto del *Figaro illustré* di Parigi) sono veri capolavori di satira sociale e di umorismo, elevati a schietta espressione d'arte», *ibidem*.

³⁰¹ Dal catalogo dell'esposizione, nella sala U risultavano: Gabriele Galantara n.817 *Disegni*; Giorgio Kienerk n.801 *In giardino*; Pompeo Mariani n.805 *Menta glaciale ... Seltz*, n. 807 *Nel nuovo studio*, n.809 *Attenti alle pozzanghere*; Vassilij Kandinsky n.819 *Venezia*, n.831 *Colloquio*, n.832 *Villaggio*, n.833 *Convegno*, n.834 *Congedo*. Cfr. SOCIETÀ DEGLI AMATORI E CULTORI DI BELLE ARTI IN ROMA, *Catalogo LXXV Esposizione Internazionale di Belle Arti*, Roma, Tipografia D. Squarci, 1905. Alle opere presenti del primo Kandinsky rimandano i corposi contorni delle figure e degli elementi presenti nonché le scelte cromatiche utilizzati da Galantara nelle proprie opere pittoriche, cfr. BELTRAMO CEPPI ZEVI C., *Kandinsky. L'artista come sciamano*, [Catalogo della mostra, Vercelli, Arca - Chiesa di San Marco, 29 marzo - 6 luglio 2014], Firenze - Milano, Gamm - Giunti, 2014. Nel novero degli artisti presenti si segnalano inoltre, tra gli altri, Giacomo Balla, Umberto Boccioni (come già

espose al *Salon des Humoristes*, al *Salon d'Automne* e al *Salon des Artistes Indépendants*³⁰², guadagnando gli apprezzamenti del sindaco di Lione che, nel luglio 1909, ne richiese la presenza all'interno dell'esposizione umoristica organizzata presso il palazzo delle Belle Arti locale³⁰³. Durante il primo conflitto bellico Galantara fu tra gli artisti protagonisti dell'esposizione *Italian artists and the War*, tenutasi alla *The Leicester Galleries* di Londra nei mesi di giugno e luglio del 1916. Delle 225 opere in catalogo ben 44 appartengono all'artista di Montelupone, il quale risulta l'autore presente con il maggior numero di pezzi esposti e con la cui biografia l'anonimo "V." decise di introdurre la nota di prefazione contenente l'elenco, incompleto, degli artisti presenti³⁰⁴. Le tematiche affrontate nei lavori esposti saranno successivamente oggetto di indagine³⁰⁵; in questa sede si ritiene pertinente evidenziare il contesto espositivo e le tecniche adottate. Come annunciato nell'introduzione bilingue di Salvatore Barzilai, all'esposizione parteciparono gli artisti che con «la penna, la matita, il pennello» testimoniarono «le glorie e gli orrori dell'immane conflitto»³⁰⁶. Non solo dunque le sprezzanti illustrazioni satiriche di Aroldo Bonzagni, *Golia*, Filiberto Scarpelli, ma

detto legato all'illustratore per la figurazione dei profili urbani, industriali e periferici, in espansione), Duilio Cambellotti, Nasica (Augusto Maiani), Pietro Marussig, Plinio Nomellini e Mario Sironi, dei quali furono esposte opere a carattere sociale, in aderenza con il nuovo interesse per questi soggetti dimostrato nelle esposizioni romane e milanesi durante il triennio 1905 – 1907. V. DAMIGELLA A. M., *Idealismo e socialismo nella cultura figurativa romana del primo '900: Duilio Cambellotti*, «Cronache di archeologia e storia dell'arte», VIII (8), 1969, p.153. Il catalogo è privo di un apparato illustrato, pertanto non è possibile identificare con certezza la totalità delle opere presentate da Galantara, delle quali si ha parziale riscontro nell'articolo di PITTALUGA M., *La Sala di Gabriele Galantara all'Esposizione di Belle Arti in Roma*, «l'Asino», XIV (33), 1905, pp.6-7. Nella descrizione, tratta dal «Corriere Biellese», vengono citati i quadri: *La casa*, *Funerale di quarta classe*, *Gregge*, *Salita*, *Ultime luci e Oro*; nonché le *Impressioni del pittore verista*, *Coltivazione di caffè*, *Fallito!* e *Pecorella* delle quali si dirà in seguito all'interno di questo paragrafo. Allo stesso modo nell'articolo di Efraim Boari *Arte sociale*, pubblicato l'anno successivo all'esposizione, vengono riprodotte le opere di Galantara dal titolo *Dopo...ti farò la dote*, *Essi...mangiano!* e *L'ultimo tramonto*. Cfr. BOARI E., *Arte sociale*, «Varietas. Rivista mensile illustrata», III (22), febbraio 1906, pp.124-128.

³⁰² Per gli estremi cronologici e l'identità delle opere esposte si veda § I.1. Alla partecipazione al *Salon des Humoristes* fa riferimento una recensione anonima comparsa su «l'Asino»: «Il nostro Galantara ha esposto a Parigi una collezione di suoi lavori in pittura, tra i quali alcuni "cartoni" dell'Asino. Un telegramma da Parigi alla *Tribuna* così si esprime: Chi, all'Esposizione degli umoristi, ha recato maggiore sorpresa, divenendo immediatamente popolare, è Galantara, il quale ha avuto l'onore di uno stand che dirsi il *clou del Salon*.», v. [s. a.], *L'opera di Galantara a Parigi*, «l'Asino», XVIII (20), 16 maggio 1909, p.5.

³⁰³ V. [s. a.], *La nostra propaganda...figurata*, «l'Asino», XVIII, (26), 27 giugno 1909, p.2.

³⁰⁴ Cfr. ERNEST BROWN & PHILIPS (a cura di), *Italian artists and the war*, London, The Leicester Galleries, 1916. L'estrapolazione dei dati è stata resa possibile grazie alla gentile collaborazione del dr. Christopher Phillips della Ernest Brown & Phillips Ltd. Si sottolineano alcune peculiarità dell'esposizione, la quale si riservava il *copyright* delle opere esposte, tuttavia acquistabili dai visitatori.

³⁰⁵ V. § III.4.

³⁰⁶ ERNEST BROWN & PHILIPS, *op. cit.*, p.5. Salvatore Barzilai, avvocato, pubblicista e massone, fu deputato del partito repubblicano (nelle cui file militò già dalle elezioni del 1897, le medesime in cui si candidò lo stesso Galantara) e in seguito nominato senatore e presidente della Federazione Nazionale della Stampa. Il suo nome compare anche tra gli azionisti della *Società Anonima Editoriale Galileo Galilei*, v. § I.4.

anche i disegni struggenti e poetici di Plinio Codognato, Marcello Dudovich, Alberto Martini, Ludovico Pogliaghi e Giulio Aristide Sartorio. L'elenco di opere di Gabriele Galantara (del quale venne specificato anche lo pseudonimo *Rata Langa*) venne affiancato da tre tavole illustrate delle stesse fuori testo³⁰⁷. Si tratta di illustrazioni per I e IV di copertina de «l'Asino» sulle quali l'autore intervenne con addizioni chiaroscurali a matita e a tempera³⁰⁸, elevando un prodotto tipografico a materiale d'arte.

Dalle esperienze elencate si sottolinea la limitata presenza di Gabriele Galantara alle rassegne d'arte nazionali, pur con opere caricaturali, e viceversa l'ampia partecipazione alle collettive, anche a carattere umoristico e satirico. all'estero, in maniera specifica nelle nazioni che avevano dato i natali alla caricatura satirica moderna e presso le quali quest'espressione artistica era ormai storicizzata e riconosciuta come tale dalla critica³⁰⁹. Simili manifestazioni evidenziano la presa di coscienza dell'autore, il quale si considerò un artista nell'accezione più alta e totale del termine, concezione condivisa e trasmessa ai famigliari e ai collaboratori³¹⁰.

Costituiscono riscontro di quanto descritto non solo le esperienze espositive, le testimonianze dirette e i materiali pittorici conservatisi³¹¹, ma altresì le numerose copertine, a colori e in bianco e nero, realizzate per alcuni periodici nazionali tra il 1892 e il 1922. All'interno del generoso concorso di esempi rintracciati in tale direzione se ne

³⁰⁷ G. Galantara, No.128, *The Latest Portrait*; No.135, *The Prop*; No.128, *Embarassment*, *ivi*, cfr. § III.4.

³⁰⁸ Numerosi esempi di tale pratica da parte di Galantara sono ravvisabili all'interno del materiale conservato presso l'archivio CSAC dell'Università degli Studi di Parma.

³⁰⁹ «Non dovrei essere compreso tra i pittori come s'intende in Italia, mentre altrove, come in Francia per esempio, anche il disegnatore è considerato artista *peintre*», in III BIENNALE DELL'UMORISMO NELL'ARTE, *Gabriele Galantara (Ratalanga)*, [Catalogo della mostra, Tolentino, 5 – 19 settembre 1965], Tolentino, Filelfo, 1965, pp.3-4. Alla mancata partecipazione all'esposizione *Frigidarium* (Torino, giugno - ottobre 1911) si ritiene di poter affiancare una testimonianza autografa di Galantara rintracciata all'interno della corrispondenza con Ugo Ojetti. Il 18 gennaio 1911 l'artista scrisse al critico: «Riguardo l'invito fattomi dal Comitato ad esporre ti dirò che ancora non ho nulla deciso. Esso mi prende troppo alla sprovvista. Facilmente non manderò nulla per la semplice ragione che nulla sto a pronto. In tutti i modi ti ringrazio del tuo gentile interessamento». (V. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea (Roma). Fondi storici. Serie 1, Unità Archivistica 813 Galantara Gabriele). Il «non aver nulla di pronto» da esporre appare come una scusante ad una motivazione più profonda: infatti la quantità di materiale prodotta di consuetudine dall'artista, unita alla mancanza, da parte del comitato organizzatore, di un tema guida, avrebbero permesso di deviare il problema. Il documento può quindi rappresentare l'ennesima prova di come l'autore evitasse intenzionalmente tali manifestazioni sul territorio nazionale.

³¹⁰ Dell'alto valore assegnato alla propria arte rimangono vividi riscontri nelle testimonianze del figlio Giovanni Galantara (attraverso la lettera scritta a Neri e conservata presso l'Università degli Studi di Milano – Appendice, Documenti, 2.1 e in FRANZINELLI M., *op. cit.*) e della sig.ra Nazarena Marchesi, a lungo collaboratrice domestica della famiglia di Giovanni Galantara, che si ringrazia sentitamente per i ricordi, rivelatisi preziose informazioni, che ha voluto condividere con chi scrive.

³¹¹ Per il taglio analitico deciso per il presente studio, non è stato possibile dedicare una sezione alla produzione pittorica dell'artista, inserita solo come modello di riferimento e di confronto in occasione di singole trattazioni.

propongono alcuni saggi.

L'esperienza de «l'Asino», settimanale socialista satirico illustrato, perdurata nell'estesa cronologia di trentatré anni, dal 1892 al 1925, costituisce una considerevole fonte di esempi illustrati, aderenti alla poetica attuata da Galantara, quale conoscitore e tecnico delle arti. Il periodico mostrò una costante attenzione all'universo artistico e architettonico in rubriche ad essi dedicate, volte all'analisi delle testimonianze del passato (in modo particolare l'arte antica e moderna di ambito religioso³¹²), attraverso le recensioni degli artisti contemporanei e in innovative e pionieristiche descrizioni del patrimonio diffuso e ambientale dell'entroterra italiano. Evidente riscontro dell'interesse perpetrato dall'artista nei confronti dell'arte risultano, ancor più di quanto sino ad ora enunciato³¹³, le immagini utilizzate nelle tavole centrali e nelle I e IV di copertina, per le quali costituirono bacini di ispirazione l'arte classica, la pittura rinascimentale e manierista, la scultura neoclassica e le tendenze contemporanee. Tra i primi esempi apparsi sul settimanale figurano le derivazioni dalla scultura greca del *Gruppo del Laocoonte*³¹⁴, raffigurato in prima istanza nel 1900 e riproposto nel 1907³¹⁵. La prima tavola presenta nelle vesti del padre e dei figli, rispettivamente, le personificazioni maschili dell'agricoltura (al centro), dell'arte (a sinistra) e dell'industria (a destra), avvolte dalle spire del mostro marino, allegoria del fiscalismo e delle spese militari. Rispetto all'originale risalta l'introduzione di alcuni dettagli, non secondari nell'interpretazione socialista: in corrispondenza dell'artista sono stati

³¹² La maggior parte delle recensioni e delle rubriche d'arte furono opera de *Il Giovane della Montagna*, pseudonimo sotto il quale si celava Vittorio Podrecca, collaboratore de «l'Asino» dal 1906 sino alla fine del 1913, v. § I.4.

³¹³ L'inserimento di articoli di soggetto artistico è da imputarsi anche allo stesso Galantara, quale membro della commissione direttiva del settimanale. Infatti, a differenza di quanto trasmesso dalla storiografia precedente, Guido Podrecca ricoprì la carica di direttore solo nei primi due anni di vita del periodico, come emerge da un dispaccio datato 16 giugno 1895, nel quale si legge: «I deputati socialisti in una riunione tenutasi presso la redazione del giornale “L'Asino” hanno deliberato di assumere la proprietà del medesimo, e la compilazione sarà fatta mezza la direzione di una commissione, rimanendo come redattori Domanico e Podrecca.», V. ASR. Prefettura di Roma. Gabinetto 1871 - 1900. Busta n. 472. Alla luce del documento rintracciato appaiono, inoltre, totalmente giustificati i numerosi articoli apparsi su «l'Asino» nei quali Guido Podrecca si manifestava estraneo al ruolo di direttore, appellativo e carica con la quale i lettori vi si rivolsero presentando lamentele e chiarimenti, soprattutto in riferimento alle prese di posizione riguardo la campagna di colonizzazione del Nord Africa.

³¹⁴ Agesandro, Atenodoro di Rodi e Polidoro, *Laocoonte e i suoi figli*, I sec. a. C. – I sec. d. C., marmo, Musei Vaticani, Roma.

³¹⁵ [G. Galantara], *Il Laocoonte [sic] moderno*, «l'Asino», IX (41), 14 ottobre 1900, p.8 e R. L. (G. Galantara), *Il Laocoonte moderno*, «l'Asino», XVI (1), 6 gennaio 1907, p.1 (originale di proprietà della collezione Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini, conservato presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano, già in MAZZOTTA G. (a cura di), *op. cit.*, p.38 fig. 9. In merito alla seconda illustrazione si veda anche PUGLISI P., *Emeroteca satirica: istruzioni per l'uso*, in SANTILLI F. (a cura di), *Il travaglio delle idee. cit.*, pp.48-71.

aggiunti un tampone³¹⁶ e un erma, omaggi all'arte classica; alle spalle del lavoratore si scorgono una grossa incudine, poggiata su di un ceppo di legno, e un martello; in primo piano un gruppo di libri rovesciati, rimando all'istruzione negata al proletariato italiano. Nella successiva ripresa del soggetto (**fig. 66**) si trovano, da sinistra a destra, l'industria, il Paese e il lavoro stritolati nella presa del clericalismo, del militarismo e del "succhionismo"³¹⁷. In questa seconda tavola, dalla composizione più pulita ed essenziale, l'artista mostra una maggiore aderenza al modello originale, riscontrabile soprattutto nella resa fisiognomica dell'uomo (del quale si cercano di riproporre anche le indagate capigliatura e barba), nelle volute della creatura e nella postura del personaggio maschile, del quale si sottolineano il piede e la mano alzati e circondati dal serpente - mostro. Dedicata al Rinascimento italiano, e in particolar modo a Raffaello, è l'illustrazione *Un modernismo in Vaticano*³¹⁸ (**fig. 67**), all'interno della quale è visibile, in secondo piano, una reinterpretazione del *Ritratto di Giulio II*³¹⁹. Alla luce dell'anacronismo geografico (le due versioni dell'opera erano già al tempo conservate alla National Gallery di Londra e al Museo degli Uffizi di Firenze) il dettaglio perde una valenza realistica e il suo inserimento rappresenta un omaggio al maestro urbinato nonché il contraltare morale del pontefice in carica, Pio X. Su quest'ultimo, in primo piano di spalle, poggia infatti lo sguardo sommerso del predecessore, mecenate e committente infaticabile, e termine ossimorico di paragone con il mordace anti-modernismo papale, perpetrato da Giuseppe Melchiorre Sarto, a cui si allude nel titolo³²⁰.

Al primo Manierismo di Giulio Romano si rifanno le tavole *Il terremoto in Vaticano* (**fig. 68**), *L'autodemolizione*, *Il terremoto finale ... in Germania* e *Nell'incubo dell'abdicazione*³²¹, nelle quali, tra il 1909 e il 1918, l'autore ripropose un'iconografia

³¹⁶ Il tampone può essere anche interpretato come un omaggio e una citazione dell'illustrazione di Honoré Daumier, *Combat des écoles – L'Idéalisme et le Réalisme* pubblicata sul periodico francese «Charivari» il 24 aprile 1855.

³¹⁷ Il "succhione", capitalista arricchitosi grazie al lavoro del proletariato e alle spalle del clero, è una delle invenzioni grafiche più precoci di Galantara, riproposto sul settimanale nelle diverse declinazioni di personificazione o di personaggio.

³¹⁸ Rata L. (G. Galantara), *Un modernismo in Vaticano*, «l'Asino», XVII (15), 12 aprile 1908, p.1.

³¹⁹ Raffaello Sanzio, *Ritratto di Giulio II*, 1512, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze.

³²⁰ Cfr. § III.3.

³²¹ In sequenza: Rata Langa (G. Galantara), *Il terremoto in Vaticano*, «l'Asino», XVIII (5), 31 gennaio 1909, p.1; Rata Langa (G. Galantara), *L'autodemolizione*, «l'Asino», XXIII (10), 9 marzo 1913 p.1 (originale di proprietà della collezione Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini, conservato presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano n. II.11); Rata Langa (G. Galantara), *Il terremoto finale ... in Germania*, «l'Asino», XXIV (5), 31 gennaio 1915, p.1 e Ra. La. (G. Galantara), *Nell'incubo dell'abdicazione*, «l'Asino», XXVII (45), 10 novembre 1918, p.8.

debitrice de *La caduta dei Giganti*³²². La colossale architettura di colonnati, fusti, capitelli e plinti divelti o in rovinosa caduta, da una parte, gli esigui personaggi sorpresi e intenti a ripararsi o a contribuire alla demolizione, dall'altra, ripercorrono le linee di eclettismo prospettico proposte a Palazzo Te. Suddivise equamente, due attacchi rivolti al papato di Pio X e due alla politica bellica di Guglielmo II imperatore di Germania e re di Prussia, le immagini evocano la punizione per la superbia mostrata: come per i giganti il crollo fu motivato, prima che dalle azioni, dalle loro stesse aspirazioni³²³, allo stesso modo la caduta dei moderni detentori del potere, spirituale e temporale, venne interpretata come una caduta personale ancor prima che fisica, una punizione dei difetti morali e delle azioni nefaste dei protagonisti. Sempre di discendenza manierista, in questo caso d'ambito bolognese, è l'immagine *Il nuovo arcangelo*³²⁴, utilizzata come IV di copertina nel 1901 (**fig. 69**). La derivazione da Guido Reni è espressa nella didascalia dell'immagine, la quale recita «Guido Reni, se fosse ancora al mondo, rappresenterebbe la condotta di Dio così», e nel titolo, nel quale il termine “arcangelo” permette di rintracciare il modello di origine nell'opera *San Michele Arcangelo* realizzato nel 1635³²⁵. L'illustratore copiò integralmente la figura del protagonista, nella quale spiccano per perizia alcuni dettagli quali le pieghe del panneggio, le curvature degli *pteryges*, i particolari dei calzari e della catena stretta nella mano sinistra. L'unica modifica apportata è il berretto frigio posto sul capo dell'arcangelo, sottolineatura della reinterpretazione in chiave moderna dell'autore e della compartecipazione personale alla causa socialista, della quale il personaggio trasfigura ad emblema. In luogo di Satana Galantara posizionò un prelato, nel quale la posizione della braccia e la diradata capigliatura aderiscono al modello originale. La scelta del dipinto non fu casuale: Guido Reni diede a Satana le fattezze del cardinale Giovanni Battista Pamphilj, futuro papa Innocenzo X, pertanto, la già critica presa di posizione dell'artista Seicentesco si

³²² Giulio Pippi de' Jannuzzi, detto Giulio Romano, *La caduta dei Giganti*, 1532 - 1535, affresco, Camera dei Giganti, Palazzo Te, Mantova.

³²³ In chiave allegorica l'affresco viene anche letto come un omaggio all'imperatore Carlo V e, di rimando, come monito per i sovrani suoi contemporanei.

³²⁴ Rata Langa (G. Galantara), *Il nuovo Arcangelo*, «l'Asino», X (50), 20 dicembre 1901, p.8. L'iconografia venne riproposta durante in primo conflitto mondiale, v. [G. Galantara], *Evviva la Francia!*, ivi, XXII (33), 16 agosto 1914, p.8; il bozzetto di quest'ultimo, china e tempera su cartoncino, è conservato presso l'Archivio CSAC dell'Università degli studi di Parma, inventario n. 6326\45.

³²⁵ Guido Reni, *San Michele Arcangelo*, 1635, olio su seta, Chiesa di Santa Maria Immacolata Concezione, Roma. Alla tradizione pittorica religiosa italiana si rifà anche l'illustrazione *L'angelo custode*, nella quale la resa muscolosa delle membra e dettagliata delle ali richiama numerose opere rinascimentali e manieriste, v. Rata L. (G. Galantara), *L'angelo custode*, «l'Asino», XVIII (51), 19 dicembre 1909, p.1.

prestava perfettamente a una rilettura contemporanea dal contenuto anticlericale³²⁶, in linea con i coevi atteggiamenti del settimanale.

Ad un capolavoro del barocco italiano occhieggia invece l'illustrazione di copertina *Sino alla ... fine*³²⁷, eseguita nel 1917, all'apice del primo conflitto bellico (fig. 70). Tra le innumerevoli opere aventi un simile soggetto, Perseo e Medusa³²⁸ o Salomè e Giovanni Battista³²⁹, si ipotizza che l'autore predilesse il *Davide con la testa di Golia* di Caravaggio³³⁰. L'individuazione di tale archetipo, è basata non sul soggetto, condiviso, e neppure sulla postura dei personaggi o sull'inserimento dei medesimi dettagli (quali la spada in posizione obliqua e il sangue sgorgante dal capo reciso), ma emerge piuttosto dall'analisi dell'espressività dei volti. Il giovane Davide e l'allegorica rappresentazione della giustizia non presentano infatti uno sguardo fiero e distaccato, ma piuttosto compassionevole e partecipe della scena; allo stesso modo il capo di Golia e della personificazione del militarismo mostrano le medesime intensità e vigore negli occhi e nella bocca spalancati. In considerazione del contesto nel quale la copertina di Galantara si inserì, la mancanza di fierezza trionfale nel volto del carnefice e la superflua connotazione così rimarcata dei lineamenti della vittima, potrebbero spiegarsi proprio con una ricercata aderenza al modello di riferimento prescelto.

Di raccordo tra l'arte classica e le nuove tendenze moderne risulta l'illustrazione *Ercole e Lica*³³¹, omaggio all'omonimo gruppo scultoreo neoclassico di Antonio Canova³³² (fig. 71). L'autore dimostrò in prima istanza la conoscenza del mito classico, ambientando la scena su di una rupe a picco sul mare, memore del luogo in cui cadde

³²⁶ Ad una lettura anticlericale rimandano non solo il personaggio del prelato ma anche gli attributi con i quali esso venne rappresentato: un crocifisso, un sacchetto di denari, un foglio sui quali campeggiano le parole "bugie" e "truffe".

³²⁷ [G. Galantara], *Fino alla ... fine!*, «l'Asino», XXVI (42), 21 ottobre 1917, p.1. L'originale della tavola è conservato presso l'archivio CSAC dell'Università degli Studi di Parma; nonostante la geometria del capo reciso, nel disegno non compaiono tracce di riquadratura o simili, ma solo segni di una prima versione a bozzetto a matita.

³²⁸ Al personaggio di Medusa si richiama la personificazione della guerra realizzata da Galantara in una IV di copertina agli albori della dittatura fascista, v. Rata L. (G. Galantara), *La guerra s'affaccia*, «l'Asino», XXXII (9), 3 marzo 1923, p.8.

³²⁹ All'iconografia della testa di Giovanni Battista esibita da Salomè fa riferimento l'illustrazione *Le teste*, risalente al primo conflitto bellico e raffigurante i capi dei regnanti Francesco Giuseppe I, Guglielmo II, Ferdinando I e Mehmet V, v. Rata L. (G. Galantara), *Le teste*, «l'Asino», XXV (28), 9 luglio 1916, p.1. L'autore trasse invece ispirazione dalla figura di Salomè per una campagna pubblicitaria realizzata negli anni Venti, v. § III.5.

³³⁰ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Davide con la testa di Golia*, 1609-1610, olio su tela, Galleria Borghese, Roma.

³³¹ Rata Langa (G. Galantara), *Ercole e Lica*, «l'Asino», XVII (5), 2 febbraio 1908, p.8 (originale di proprietà della collezione Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini, conservato presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano, già in MAZZOTTA G. (a cura di), *op. cit.*, p. 42 fig. 16)

³³² Antonio Canova, *Ercole e Lica*, 1795 - 1815, marmo, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Lica scagliato da Ercole (trasformatosi in scoglio). L'omaggio reso all'opera di Canova venne sottolineato dalla didascalia dell'immagine, la quale recita per l'appunto «Il gruppo di Canova ... rimodernato», in cui con l'accezione moderno viene fatto appunto riferimento alla traslazione del soggetto nell'epoca contemporanea. Al personaggio di Lica venne sostituito un prelato, mentre la possente figura di Ercole fu convertita in una personificazione del socialismo, riconoscibile dalla camicia rossa indossata. L'evidente aderenza all'opera di Canova emerge dalla postura dei personaggi e da alcuni dettagli, come la posizione delle mani del chierico e la stretta delle mani del gigante intorno al piede e ai capelli della vittima. Infine risalta la differente scelta linguistica effettuata negli stili: satirica - caricaturale risulta la resa del novello Lica, viceversa, realistica e aulica è la rappresentazione del vincitore, la cui severità viene rimarcata dal volto, indubbia copia del modello originale.

Ulteriore esempio del connubio cognitivo tra la storia dell'arte e le avanguardie moderne risultano alcune illustrazioni comparse su «l'Asino» a firma di Galantara tra il 1905 e il 1916³³³. Si tratta di una serie di immagini all'interno delle quali i protagonisti vennero presentati attraverso una resa a blocchi della figura, sino alla completa trasformazione in elementi architettonici (**fig. 72**). Precursori nello studio geometrico dell'anatomia e nella sua resa attraverso la giustapposizione di solidi furono lo xilografo tedesco Erhard Schön e l'artista genovese Giovanni Battista Braccelli³³⁴, i quali attraverso rigorosi manuali, il primo, e visionarie e avanguardistiche incisioni, il secondo, dimostrarono la possibile differente costruzione ed evocazione della struttura umana (**figg. 72a – 72b**). A questa tipologia di “ricerche” sono collegabili gli allora primi tentativi in tale direzione di Fernand Leger e dei cubisti francesi, e i successivi sviluppi, costituiti dagli automi protagonisti delle opere di George Grosz negli anni Venti³³⁵. Le sperimentazioni satiriche e caricaturali di Galantara sono quindi inseribili in un più ampio, ma non strutturato, filone analitico - sperimentale, all'interno del quale la stessa pratica della caricatura costituisce un carattere comune nell'arte degli artisti

³³³ R.L. (G. Galantara), *La situazione dello czarismo* [sic], «l'Asino», XIV (44), 29 ottobre 1905, p.1; Rata Langa (G. Galantara), *La rovina del papato*, «l'Asino», XVI (1), 6 gennaio 1907, p.8; Rata L. (G. Galantara), *Pelloux davanti alla breccia*, «l'Asino», XVIII (50), 11 dicembre 1910, p.8 e Rata Langa (G. Galantara), *La demolizione*, «l'Asino», XXV (20), 14 maggio 1916, p.1.

³³⁴ I collegamenti alle opere di Erhard Schön (1491 - 1592) e Giovanni Battista Braccelli (1584 - 1609) sono stati possibili grazie all'analisi contenuta in VARNEDO K., GOPNIK A., *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, The Museum of Modern Art, New York, 1990, pp.101-150.

³³⁵ Ivi, p.122. George Grosz fu anche collaboratore della rivista satirica illustrata tedesca «Neue Jugend» e autore di manifesti a sfondo socialista, v. DE MICHELI M., *Manifesti rivoluzionari. Europa 1900 – 1940*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1973, p.9.

elencati.

Gabriele Galantara mostrò inoltre, nelle illustrazioni de «l'Asino», una profonda conoscenza, non sempre condivisa dai lettori, dell'ambito contemporaneo pittorico, architettonico e delle arti applicate e decorative. Il corteo operaio protagonista dell'immagine contenuta nell'illustrazione *Alleanza tardiva*³³⁶ (**fig. 73**) costituisce in realtà un richiamo alle manifestazioni per i diritti del proletariato e alle iconografie di propaganda socialista, piuttosto che un reale omaggio ad opere realizzate. La stessa *Fiumana*, a cui Giuseppe Pellizza lavorava in quegli anni, fu portata a termine solo nel 1898 ed esposta alla Quadriennale di Torino nel 1902; gli *Ambasciatori della fame*, seppur precedente (1892), si discosta dall'idea rappresentata³³⁷. La tavola (improntata sulla fortunata idea del quadro nel quadro, o per meglio dire dell'illustrazione nell'illustrazione) rappresenta una derivazione dei soggetti d'ambito socialista, riscontrabili sulle testimonianze figurate coeve, sia effimere che ufficiali³³⁸. Proprio in questo senso essa è inoltre un'anticipazione del manifesto realizzato dall'autore per l'«Avanti!» nel 1900, nel quale si ritrovano l'idea del corteo, la posizione avanzata dell'uomo (in entrambi i casi con i baffi), recante qui la bandiera e in seguito la fiaccola, e la presenza della donna con il bambino all'estrema destra della prima fila³³⁹. Differente la casistica rappresentata dall'illustrazione *Un semiatore: Clemenceau*³⁴⁰, omaggio nel soggetto e nel titolo alle omonime opere di Millet e Van Gogh³⁴¹. Tuttavia, più che alla copia, Galantara sembrò ispirarsi all'originale di Millet: da entrambi i dipinti derivò, infatti, il protagonista (invertito lungo l'asse verticale), la posizione incedente, il palmo aperto verso l'alto, l'ampia bisaccia e un elemento di riempimento in secondo piano a destra (un contadino con aratro negli "originali", un albero spoglio nell'illustrazione); mentre dal solo dipinto del 1850 riprese la cupa nube superiore, in Millet dettaglio meteorologico, qui intriso di un significato satirico³⁴².

³³⁶ R. Langa (G. Galantara), *Alleanza tardiva*, «l'Asino», VI (14), 4 aprile 1897, pp.4-5.

³³⁷ Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Fiumana*, 1898, olio su tela, Pinacoteca di Brera, Milano, Cfr. SCOTTI A., *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986.

³³⁸ A livello internazionale evidenti i richiami con le illustrazioni dello svizzero Théophile Alexandre Steinlen.

³³⁹ La donna rappresentata nel 1897 porta, per la verità, anche un secondo bambino, più piccolo, in braccio. Elemento che lo stesso Pellizza aggiungerà, tra le altre modifiche, a *Fiumana* rispetto al precedente *Ambasciatori della fame*.

³⁴⁰ Rata Langa (G. Galantara), *Un semiatore: Clemenceau*, «l'Asino», XXVIII (15), 13 aprile 1919, p.1.

³⁴¹ Jean Francois Millet, *La semina (Il semiatore)*, 1850, olio su tela, Museum of Fine Arts, Boston e Vincent Van Gogh, *Il semiatore (da Millet)*, 1889, olio su tela, collezione privata.

³⁴² Georges Clemenceau (1841 - 1929), fu il primo ministro francese durante la prima guerra mondiale. Nel gennaio 1919, nel corso della Conferenza di Pace di Parigi, gettò le basi per le forti imposizioni intimate alla Germania con il successivo trattato di Versailles. La plumbea nuvola realizzata da Galantara

Più complesso il percorso di derivazione iconografica della copertina realizzata nel 1905 dal titolo *I sette peccati capitali*³⁴³ (**fig. 74**). L'artista propose il ritratto di un anonimo cardinale³⁴⁴, la cui resa fisiognomica si compone dalla sovrapposizione di personificazioni e derivazioni dei peccati, a cui si allude nel titolo. Il modello di riferimento parrebbe essere dichiarato l'anno seguente quando, all'interno dell'articolo *Il papa nella caricatura internazionale*, venne presentata ai lettori una caricatura simile, raffigurante Pio X, opera di André Belloguet³⁴⁵. In verità con ogni probabilità lo stesso illustratore francese trasse ispirazione dall'opera *Les Fouteries chantantes, ou Les récréations priapiques des aristocrates en vie. Par la muse libertine*³⁴⁶, edita in Francia nel 1791 (**fig. 74a**). Il volume si compone di testo e di otto incisioni sciolte recanti ritratti di rappresentanti dell'aristocrazia e del clero francese, costituiti dalle sconvenienti giustapposizioni di evocativi corpi in nudità. Il medesimo archetipo fu forse all'origine anche del ritratto di Napoleone realizzato dall'illustratore satirico tedesco Johann Michael Voltz nel 1814, di quelli opera di De Filippi pubblicati su «Lo Spirito Folletto» e «La Lanterna Magica»³⁴⁷ e della successiva fortunata serie di cartoline apparse sulla rivista surrealista *Minotaure* nel 1933³⁴⁸. Nuovamente dunque Gabriele Galantara è integrabile in una tendenza artistica europea di maggior respiro; tuttavia ancora una volta, la mancanza di un archivio non permette di pronunciarsi con sicurezza in merito ad una reale e consapevole adozione artistica. Non è possibile indicare se l'utilizzo di tale tecnica sia stato un intenzionale inserimento nella genealogia di tale idea o, più semplicemente, l'apprezzamento e il successivo uso della *mise en forme*, ma entrambe le ipotesi documentano l'accertata conoscenza e aderenza a modelli europei comuni, la cui conoscenza fu forse possibile anche mediante i numerosi soggiorni parigini.

alle spalle del protagonista si riferisce alle contrastanti posizioni tenute dagli Stati Uniti e dalla minaccia costituita dalla Germania stessa.

³⁴³ Rata L. (G. Galantara), *I sette peccati capitali*, «l'Asino», XIV (51), 17 dicembre 1905, p.8.

³⁴⁴ La didascalia recita «Tutti e sette formano ... un prete», ma in realtà soggetto dell'illustrazione è un cardinale.

³⁴⁵ [s. a.], *Il papa nella caricatura internazionale*, «l'Asino», XV (47), 25 novembre 1906, p.4. L'articolo recita «Questa (immagine n.d.a.) è tolta da una raccolta di caricature del Belloquet», tuttavia l'illustratore a cui si fa riferimento è André Belloguet.

³⁴⁶ [s. a.], *Les Fouteries chantantes, ou Les récréations priapiques des aristocrates en vie. Par la muse libertine*, A. Couillardinos, Sieur Flavigny, 1791.

³⁴⁷ Cfr. De Filippi P. E., *Vera effigie di S. M. I. R. A. Cecco Beppe d'Austria*, «Lo Spirito Folletto», 11 dicembre 1862 e ID. *Ritratto di Don Temporale*, «La Lanterna Magica», 4 gennaio 1863, già in BALZARETTI E. (a cura di), *Asini, muli, corvi e maiali. La satira in Italia tra Stato e religioni dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, Mazzotta Editore, 2010, p.66 e p.70.

³⁴⁸ Johann Micheal Voltz, *True Portrait of the Conqueror*, 1815, incisione, collezione privata Exeter e cartoline da «Minotaure», nn.3-4, 1933, entrambi in VARNEDOE K., GOPNIK A., *op. cit.*, pp.137-139.

Di consapevolezza non condivisa è possibile parlare in riferimento alla posizione tenuta nei confronti dell'avanguardia futurista. Protagonista dell'illustrazione di prima pagina del 5 maggio 1912 dal titolo *All'Esposizione di Venezia* è, infatti, un ipotetico quadro di matrice futurista presentato alla rassegna realizzata in laguna dal 23 aprile al 31 ottobre³⁴⁹. Poiché nessun esponente del movimento vi partecipò³⁵⁰, non si tratta della caricatura di un'opera presente in mostra, bensì della giocosa presa di posizione nei confronti del futurismo³⁵¹ e, allo stesso tempo, della sua mordace strumentalizzazione figurativa volta a una critica sociale di matrice politica³⁵². A differenza di quanto operato dagli illustratori di «Guerin Meschino» tra il 1926 e il 1935³⁵³ (complice allora la minore libertà di stampa), Galantara non si focalizzò su di una satira dai risvolti artistici; pur non condividendo le matrici fondanti il Futurismo, non ne criticò l'estetica né i dettami, bensì si servì di questi tramutandoli nel filtro di una polemica più alta. Si sottolinea, infine, come l'utilizzo di tale punto di vista permise all'autore di presentare al pubblico del settimanale le tendenze contemporanee, favorendo l'incontro dei lettori con i movimenti e le avanguardie estranee al consueto approccio artistico delle masse proletarie italiane, di consueto legato all'iconografia socialista e a un *corpus* di immagini di derivazione cattolica.

Le arti applicate e l'architettura costituirono ulteriori bacini di riferimento dell'artista, il quale vi attinse elaborandone le fattezze in linguaggi caricaturali o proponendole quali elementi realistici di contrasto nelle illustrazioni satiriche. Alla prima tipologia appartiene l'immagine *Il nuovo triregno*³⁵⁴ (**fig. 75**), nella quale la donazione di una tiara al pontefice, da parte dei cattolici francesi, divenne occasione fortuita di satira anticlericale nei confronti di Pio X. Manifestazioni primarie di tale atteggiamento furono l'entità stessa dell'oggetto, caratterizzatosi nei secoli quale emblema del potere spirituale ma soprattutto temporale dei papi, e la sua corporeità, quale pregiatissimo oggetto di oreficeria. In seconda istanza la costituzione del

³⁴⁹ Rata L. (G. Galantara), *All'esposizione di Venezia*, «l'Asino», XXI (18), 5 maggio 1912, p.1.

³⁵⁰ Si ricorda a questo proposito il manifesto dal titolo *Contro Venezia passatista*, datato 27 aprile 1910 e firmato da Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo.

³⁵¹ A una similare lettura si prestano anche i brevi corsivi *Manifesto futuruniversinazionalista*, «l'Asino», XXII (20), 17 maggio 1914 p.3 e *Marinetti futuro candidato futurista*, in GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Parlament concert*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1914, p.35.

³⁵² Identico utilizzo dell'immagine venne operato nell'anonima immagine *Futurismo dinamico*, nella quale l'esperienza futurista venne impiegata nella satira anticlericale, v. [s. a.], *Futurismo dinamico*, «l'Asino», XXII (7), 15 febbraio 1914, p.3.

³⁵³ V. SIRONI M., *Il Novecento è rimasto a piedi e L'iconografia del "Novecento" in "Guerin Meschino" e in "Perseo", 1926 - 1935*, in RUSCONI P. (a cura di), «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», II (3), settembre 2005, pp.145-162 e pp.162-174.

³⁵⁴ Rata L. (G. Galantara), *Il nuovo triregno*, «l'Asino» XVII (22), 31 maggio 1908, p.8.

copricapo, una tiara sormontata da tre corone, permise di rappresentare i maggiori difetti e colpe imputate al pontefice e, più in generale, al clero moderno: la pedofilia³⁵⁵, la violenza e la frode (fiscale e morale). La gravosità di questi ultimi venne accentuata persino dalla mole dell'opera, dall'intenzionale e simbolica estensione sovradimensionata.

In merito all'interesse dell'autore nei confronti dell'architettura e della sua resa satirica³⁵⁶, anche antropomorfizzata³⁵⁷, si è già accennato; Gabriele Galantara seppe tuttavia approcciarvisi anche attraverso un linguaggio realistico e didascalico³⁵⁸. Emblematica in tale senso appare l'illustrazione *Bepi visita l'esposizione*³⁵⁹ (**fig. 76**) attraverso la quale, fantasticando di una visita del pontefice all'Esposizione Nazionale di Roma del 1911, l'artista ironizzò anzitutto sulla definizione di prospettiva *a volo di uccello*, con la quale in didascalia venne fatto riferimento alla colomba – lo spirito santo – rappresentata nell'immagine, ma grazie a cui diede anche sfoggio delle proprie nozioni in ambito tecnico. Proprio grazie a queste si propose una visione dall'alto di una delle zone espositive, in una minuziosa resa di elevata precisione, dai dettagli quasi miniaturistici, della quale, con ogni probabilità, il modello di riferimento fu una fotoriproduzione sciolta o contenuta in un opuscolo illustrato, informativo o pubblicitario, dell'evento³⁶⁰. Galantara utilizzò di proposito quale fondale per l'illustrazione un'immagine relativa alla *Mostra regionale ed etnografica*, a dispetto di illustrazioni relative alla mostra internazionale di arti, a quella dedicata al Risorgimento o d'ambito archeologico. La consapevolezza della scelta fu motivata in primo luogo da uno scopo utilitaristico (cioè la maggiore aderenza all'idea compositiva di base), ma si trattava inoltre di quella porzione dell'Esposizione che per la sua stessa entità, regionale ed etnografica, la rendeva verosimilmente più affine e vicina alla realtà e agli interessi del pubblico de «l'Asino».

Gli esempi descritti permettono di individuare un mutamento nel linguaggio

³⁵⁵ Al delitto di pedofilia rimanda il termine “pallanzismo” con il quale l'autore fece riferimento agli scandali sessuali avvenuti presso il collegio dei Marianisti a Pallanza, sul Lago Maggiore, nel gennaio dello stesso anno, ampiamente trattati sulle pagine del settimanale.

³⁵⁶ Si veda anche Rata L. (G. Galantara), *Bepi contro il monumento*, «l'Asino», XX (26), 25 giugno 1911, p.8.

³⁵⁷ Ulteriore esempio è rappresentato dall'illustrazione [s. a.], *Tutto il mondo è ... paese!*, «l'Asino», XXXIV (8), 21 febbraio 1925, p.5.

³⁵⁸ Esemplare dell'interesse dell'artista per l'ambito architettonico risulta essere una serie di bozzetti preparatori inerenti un progetto per una palazzina della Società Ceramica Artistica Italiana, conservati presso l'archivio CSAC dell'Università degli Studi di Parma.

³⁵⁹ Rata L. (G. Galantara), *Bepi visita l'esposizione*, «l'Asino», XX (17), 23 aprile 1911, p.8.

³⁶⁰ Cfr. TOURING CLUB ITALIANO (a cura di), *Torino Esposizione 1911*, Milano, Capriolo e Massimino, 1911.

artistico dell'autore, che, già dal 1897 ma soprattutto con l'inizio del nuovo secolo, propose illustrazioni satiriche di impianto artistico, nella strutturazione delle composizioni e dei chiari scuri, nella scelta delle cromie e talvolta, come si è dimostrato, nell'utilizzo di soggetti di derivazione *extra* - illustrata. Essi inoltre dimostrano ed evidenziano la memoria dell'opera d'arte e la conoscenza delle poetiche coeve da parte di Galantara, anche laddove queste non vennero condivise. Come ricordato anche all'interno dell'editoria contemporanea, di alcune di queste tavole furono realizzate riproduzioni su cartoline illustrate ritenute «lavoro artistico elegantissimo»³⁶¹, le quali testimoniano come le immagini, ancor prima degli stessi contenuti, permisero al settimanale di raggiungere una considerevole diffusione, forse anelata ma mai veramente presunta. Infatti, complici anche le suddette forme di *marketing* pubblicitario, la tiratura raggiunse nel 1904 quota 56.000 copie (delle quali 4.000 in abbonamento³⁶²) e 110.000 nel 1915³⁶³.

Il periodico «La Strada» costituisce il secondo termine dell'analisi di derivazione pittorica e artistica, esso è stato un quindicinale illustrato pubblicato a Napoli, edito dal 1 dicembre 1902 al 26 luglio 1903³⁶⁴ sotto la direzione di Roberto Marvasi e di Giuseppe Caivano; l'evocativo titolo alludeva alla via aperta innanzi ai socialisti italiani, la sola reputata ammissibile tra le numerose percorribili. La testata si presentava come «l'organo dei socialisti napoletani»³⁶⁵, definito “illustrato” nel sottotitolo, sebbene oltre la copertina presentasse solo ritratti di alcune personalità e, più di rado, fotoriproduzioni di eventi e di località, e vi comparissero inserzioni tipografiche prive di immagini³⁶⁶. L'illustrazione principale, identica per tutti i numeri del periodico, reca la firma *Rata Langa*, la cui relativa paternità venne dichiarata in corrispondenza della segnalazione che ne annunciava la nascita, apparsa sulla rivista «Il Socialismo»³⁶⁷, con la quale venne proposto l'abbonamento cumulativo già a partire dal numero del 1 gennaio 1903 (**figg. 77 - 78**). Sebbene la copertina mostri la firma dell'autore, questi

³⁶¹ In MORGARI O., *I fiori di Maggio*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1905, p.III.

³⁶² Fonte VARAZZANI S., *Relazione della Direzione del Partito. Parte politica*, Imola Galeati, 1904, pp.18-21 in RIDOLFI M., *L'«industria della propaganda» e il partito: stampa e editoria nel socialismo italiano prefascista*, «Studi Storici», XXIII (3), gennaio-marzo 1992, p.60.

³⁶³ V. MORGANTI E., «L'Asino» *oltreoceano...*, cit., 2014, p.121.

³⁶⁴ Il quindicinale venne chiuso in seguito alla scomparsa di Giuseppe Caivano avvenuta l'8 giugno 1903.

³⁶⁵ Il primo numero contiene, tra gli altri, scritti di Ettore Ciccotti, Enrico Ferri e Arturo Labriola, a sottolinearne l'appartenenza politica.

³⁶⁶ Il periodico si costituiva di trentadue pagine, delle quali la II, la III e la IV di copertina recanti inserzioni pubblicitarie; tra queste si segnalano quelle dei Grandi Magazzini Mele di Napoli, detentori della IV di copertina per l'intera totalità della durata del periodico.

³⁶⁷ V. *La strada*, «Il Socialismo», I (21), 25 dicembre 1902, p.353. Per un'analisi del periodico «Il Socialismo» si veda § II.3.

non comparve negli elenchi pubblicati dei collaboratori; nonostante ciò, con ogni probabilità, la scelta dell'illustratore venne motivata non solo dalla riconosciuta qualità caratterizzante la personale produzione, ma anche da una profonda vicinanza politica e personale. Tale realtà venne resa manifesta in due articoli: il primo dedicato all'artista apparso sul numero d'esordio del quindicinale a firma di Gaspere di Martino³⁶⁸ (all'interno del quale, a seguito di un breve e al contempo significativo ritratto dell'artista³⁶⁹, vennero descritte le esperienze giornalistiche bolognese e romana³⁷⁰) e, il secondo, un successivo resoconto dedicato ad alcuni periodici satirici, nel quale «l'Asino» veniva definito «il nostro glorioso e battagliero giornale»³⁷¹.

L'immagine scelta come emblematica presentazione del periodico costituisce l'*alter ego* figurato dello stesso: Galantara non rappresentò la via del socialismo, quale metafora positivista dell'avvenire, punteggiata da allegorici elementi e personificazioni, come già avvenuto all'interno dei soggetti protagonisti della sua produzione a sfondo politico. Al contrario l'autore creò una copertina nella quale si (ri)scontravano le contingenze di esistenze contemporanee ma opposte, portando alla luce l'evidenza dell'incontro - scontro tra le classi sociali sottoproletaria e borghese. Da un incrocio, delimitato come quinte teatrali da un bugnato angolare, a sinistra, e da un lampione acceso, a destra, prendono avvio (o giungono) due strade opposte e perpendicolari: in primo piano una via acciottolata dissestata, il cui impianto pare trasformarsi, nel secondo piano, in un lastricato più regolare. Le differenti pavimentazioni (così come i fondali) risultano evocative emanazioni dei personaggi che le occupano, rispettivamente una indigente famiglia sottoproletaria priva di alcun mezzo di sostentamento, raffigurata nell'abbandono, i bambini, e nell'affacciarsi, gli adulti, verso un passeggio antitetico. La stabile società borghese, che anima il fondo dell'immagine, incede verso il primo piano senza tentennamenti eppur inconsapevole, priva di quella risolutezza e determinazione che contraddistinsero l'avanzata del moderno proletariato

³⁶⁸ V. DI MARTINO G., *Gabriele Galantara*, «La Strada», I (1), 1 dicembre 1902, pp.12-13.

³⁶⁹ La descrizione fornita dall'autore di Galantara ripercorre in parte l'*identikit* presente sulla scheda biografica conservata presso l'ACS: «Una barbetta lunga e biondastra insidiata dal vento, un sorriso d'anima buona sulle labbra, uno sguardo sereno d'artista negli occhi, un cappello a cencio calunniato dalla luce del sole». *Ivi*, p.12.

³⁷⁰ In riferimento a «l'Asino» e alla temporanea permanenza di Guido Podrecca in Svizzera vi si legge: «Tutto si trasforma, ogni tempesta ha la sua calma, ma Gabriele sorride... e avrà sorriso, metterei pegno, anche quando, piena l'anima di commozione, ha dovuto rassegnarsi a non più vedere, sentirsi accanto, ogni giorno, ogni ora, e nell'ufficio dello stesso giornale, Guido Podrecca. Chiamiamolo «l'Uomo che sorride» e rintracciamolo in quella barbetta biondastra insidiata dal vento, sotto il cappello a cencio calunniato dal sole!». *Ivi*, p.13.

³⁷¹ In GRIMALDI E., *L'umorismo sovversivo (Uomo di Pietra – Bruscolo – Vero Monello - Asino)*, «La Strada», II (1), 1 gennaio 1903, pp.8-12.

nell'iconografia militante. Anche per questa ragione la strada percorsa non si dirige verso lo spettatore, bensì nasce e muore al di fuori della raffigurazione, costituendosi come un parallelismo, materiale e metaforico, del dimesso gruppo familiare. L'illustrazione presenta nell'ambientazione e nelle scelte architettonico - urbanistiche degli interessanti spunti di riflessione: se il bugnato richiama l'utilizzo angolare e marcapiano dell'architettura rinascimentale, ben testimoniato a Roma, altri dettagli legano l'immagine alla pittura d'oltralpe. La preminenza scenica del lampione, quale simbolo di modernità, i palazzi sullo sfondo, dai tetti punteggiati da comignoli come merlature, la pavimentazione e l'abbigliamento della borghesia in veste da sera, rievocano le istantanee colte da Gustave Caillebotte nelle strade di Parigi³⁷². Il soggetto costituisce, infine, una ripresa di parte dell'apparto illustrato dell'opuscolo *Elettori, non lasciatevi comprare!* e un'evoluzione dell'impianto iconografico proposto sul quotidiano «Avanti!» nella rubrica *L'istantanea del giorno*³⁷³. Se è dunque ipotizzabile una probabile filiazione diretta dalle immagini realizzate negli anni precedenti, il conseguente sviluppo figurativo si presta a una duplice decodificazione: come emancipazione di un'apprezzata rappresentazione dipendente da una richiesta dei direttori de «La Strada», o quale decorso artistico autonomo di un'idea già presente *in nuce*. Al contempo l'immagine è da considerarsi prefigurazione della copertina *L'alcool omicida*, apparsa in seguito in apertura dei periodici «Avanti della Domenica» e «Sempre Avanti!»³⁷⁴ (**fig. 131**), laddove l'essenza di individui abbandonati all'alcool e quindi a sé stessi *dalla* società si sostituì all'archetipo originario, qui presentato, di soggetti abbandonati *della* società.

L'«Avanti della Domenica», terzo caso di indagine dell'ambito di derivazione pittorica, è stato il supplemento settimanale illustrato dell'omonimo quotidiano socialista, edito dal gennaio 1903 al marzo 1907 e in una seconda serie dal gennaio al dicembre 1912³⁷⁵. Nel novero degli artisti chiamati a illustrare le copertine e le pagine del periodico, nell'arco della prima esperienza³⁷⁶, figura il nome di Gabriele Galantara,

³⁷² Si pensi in particolare al dipinto di Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, olio su tela, Chicago, Art Institute.

³⁷³ Cfr. § I.3 e § II.3.

³⁷⁴ Per l'analisi della produzione illustrata dei periodici «Avanti!», «Avanti della Domenica» e «Sempre Avanti!» si vedano questo stesso paragrafo e i successivi.

³⁷⁵ Per un esame della natura del periodico e un'analisi completa del corredo artistico illustrato della prima serie della testata si rimanda al puntuale volume BOLPAGNI P., *L'arte nell'«Avanti della Domenica» 1903 - 1907*, Milano, Mazzotta Editore, 2008, il quale ha costituito fonte essenziale nello studio della produzione di Galantara per il settimanale.

³⁷⁶ La seconda, sfortunata serie del periodico, durata lo spazio di una singola annualità, presenta, dal numero 12 al numero 30 del 1912 e al n.32, IV di copertina aventi uno stile per molti aspetti concordante

autore, tra l'altro, di nove copertine, di impianto assai differente, edite tra il novembre 1903 e il giugno 1906³⁷⁷, la cui cronologia sottolinea la perpetrata e costante tendenza a sperimentare e a proporre differenti sfumature della pratica pittorica. Due di queste *L'alcool elettorale* e *La Pace dello Czar* risultano evoluzioni delle impostazioni e dei linguaggi figurativi utilizzati su l' «Avanti!» nella rubrica *L'istantanea del giorno*³⁷⁸ (figg. 131 - 132); l'illustrazione del numero del Primo Maggio 1906 è la riproduzione della copertina del romanzo *I Tessitori* di G. Hauptmann realizzata per l'edizione Mongini (fig. 50); l'immagine *Primavera* presenta un andamento caricaturale dalle connotazioni più umoristiche. Le rimanenti cinque immagini recano caratteristiche tecniche e compositive più aderenti a una realizzazione artistica di autonoma compiutezza, nelle quali sono riscontrabili citazioni e influenze dirette. Nell'illustrazione di copertina³⁷⁹ *Il morto di fame* (fig. 79) l'impianto scenico mostra l'influsso delle tavole realizzate da Achille Beltrame per «La Domenica del Corriere», della quale l'ebdomadario socialista si propose come ideale *alter ego*.³⁸⁰ I volti carichi di *phatos*, la teatralità delle pose, la profonda prospettiva dal punto di fuga indagatorio e la strutturazione scenografica occhieggiano ai resoconti di cronaca pubblicati dall'artista veneto naturalizzato milanese. Le due figure femminili antitetiche, poste al centro e all'estrema destra, si rivelano ulteriori tracce: l'allegorica sagoma incedente dal margine destro, metafora della povertà e della drammatica fine del protagonista, anticipa, nelle

con quello di Galantara, ma firmate "G. Celmo". Si tratta tuttavia di immagini dal linguaggio prettamente satirico caricaturale, lontano da qualsiasi derivazione artistica maggiore, e pertanto escluse dalla presente trattazione.

³⁷⁷ In sequenza cronologica si tratta delle illustrazioni: Rata Langa (G. Galantara), *Il morto di fame*, «Avanti della Domenica», I nuova serie (10), 7 novembre 1903, p.1; Id., *Il pittore verista*, ivi, I nuova serie (15), 13 dicembre 1903, p.1.; Id., *Verso la luce*, ivi, II (40), 5 giugno 1904, p.1; Id., *L'alcool elettorale*, (*Ho venduto il voto*), ivi, II (60), 23 ottobre 1904, p.1; Id., *La Pace dello Czar*, ivi, III (5), 5 febbraio 1905, p.1; G. Galantara, *I minatori* (*Impressioni del Belgio*), ivi, III (36), 17 settembre 1905, p.1; Id., *Primavera*, ivi, IV (11), 17 marzo 1906, p.1; Id., *Dai "Tessitori" di Gherardo Hauptman*, ivi, IV (17), 1 maggio 1906, p.1; Id., *Il Torrente*, ivi, IV (23) 17 giugno 1906, p.1.

³⁷⁸ V. § II.3. L'immagine *L'alcool elettorale* risulta una ripresa, nel sottotitolo della tematica della compravendita dei voti (già analizzato dall'autore nella guida illustrata *Elettori, non lasciatevi comprare!*) e nel contenuto della problematica dell'alcoolismo diffuso tra il proletariato e il sottoproletariato, già oggetto di scritti socialisti, cfr. CASALINI DOTT. G.C.C., *Guerra all'alcool. Opuscolo di propaganda antialcoolica*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1904. La questione dell'alcoolismo era già stata affrontata al VII Congresso del Partito Socialista ad Imola nel settembre del 1902, durante il quale era stato evidenziato come questo non fosse un problema medico o legislativo, ma piuttosto un nemico contro cui era dovere di ogni socialista combattere.

³⁷⁹ L'immagine è, tra quelle realizzate da Galantara per l' «Avanti della Domenica», la sola a non occupare l'intera copertina. La scelta non è da imputarsi all'artista (e pertanto l'opera è stata acclusa nel novero di quelle analizzate), bensì ad una scelta tipografica della redazione del periodico, come riscontrabile, tra gli altri, anche nei coevi e similari esempi costituiti dai numeri 9 e 11, rispettivamente illustrati da Duilio Cambellotti e Carlo Fontana. V. BOLPAGNI P., *op. cit.*, p.22 e p.147.

³⁸⁰ L'influsso delle tavole di Achille Beltrame è ravvisabile in modo particolare all'interno delle illustrazioni dedicate ad eventi tragici e calamità. Cfr. [G. Galantara], *Scontri ... ministeriali*, «l'Asino», XVIII (48), 28 novembre 1909, p.1.

fattezze del volto e negli abiti, il personaggio della madre della progettata copertina del romanzo di Sieroszewski *I Lebbrosi* (**fig. 52**); la ricca e fascinosa *silhouette* centrale omaggia i manifesti di derivazione *cherettiana* dell'italo - parigino Leonetto Cappiello, in special modo la serie dedicata ai Grandi Magazzini Italiani E. & A. Mele³⁸¹, complici la leggiadria dell'abito, la ricercatezza del cappello e il lungo boa di pelliccia.

Il pittore verista, pubblicata ad un mese di distanza, rappresenta la selezione di alcune immagini appartenenti all'omonima novella contenuta in *Sant'Asino*, almanacco del settimanale socialista edito nel 1904³⁸² (**fig. 80**). La copertina, pur nello sviluppo satirico - caricaturale dei significanti e dei significati, evidenzia una puntuale (auto)critica dell'esistenza dell'artista votatosi alla causa sociale, e si costituisce di riferimenti a opere e situazioni contemporanee. La quarta immagine, *Cucina economica*, rimanda al quadro ad olio *Alle cucine economiche di Porta Nuova* del pittore Attilio Pusterla³⁸³ (**fig. 80a**), del quale riprende il titolo, il soggetto e lo sviluppo obliquo dell'azione. Più complessa la decifrazione della seconda immagine, *Il pasto nell'agro romano*, legata all'intenzione che sottende l'intera narrazione. Il disegno non celebra il riposo dal lavoro e la religiosità legata al rito dell'azione e alla scansione giornaliera delle attività, come già in Millet e in Van Gogh³⁸⁴, ne rende bensì note le drammatiche condizioni. Collegandosi al fine ultimo della novella, evidente risalta la denuncia della qualità di vita dei lavoratori delle campagne, in special modo dell'agro romano, e il velato giudizio sugli artisti che ne avevano fatto oggetto di rappresentazione nelle proprie opere o si erano prodigati per migliorarne le condizioni. Paolo Spriano ha definito di ampiezza nazionale «il fenomeno dell'andata al socialismo»³⁸⁵ che, a partire dall'ultimo decennio del XIX secolo, spinse gli intellettuali e gli artisti italiani a tradurre

³⁸¹ V. PICONE PETRUSA M., *I manifesti Mele. Immagini aristocratiche della "belle époque" per un pubblico di Grandi Magazzini*, [Catalogo della mostra, Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 22 ottobre – 30 novembre 1988], Milano – Roma, Arnoldo Mondadori Editore – De Luca Edizioni d'Arte, 1988. La stessa azienda diede vita nel 1899 al periodico «La moda dei grandi magazzini italiani E. & A. Mele & C. Giornale settimanale di mode, con figurini originali di Parigi».

³⁸² GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Sant'Asino. Almanacco di devozione*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1904, pp.11-22. Le illustrazioni a corredo della novella *Il pittore verista* costituiscono parte dei disegni esposti e contenuti del catalogo della *LXXXV Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma*, cfr. PITTALUGA M., *op. cit.*, pp.6-8. Le immagini rappresentano nel racconto gli affreschi dipinti dal pittore verista Gentili nella villa *La Gioconda* proprietà del banchiere Preda, descritta nel testo come «uno sbizzarrimento strano di fantasie dolorose, una implacabile esposizione di sofferenze, una mostruosa orgia di miseria.», *ivi*, p.19. Gli originali sono conservati presso l'Archivio CSAC di Parma.

³⁸³ Attilio Pusterla, *Alle cucine economiche di Porta Nuova*, 1886 - 1887, olio su tela, Milano, Galleria d'arte Moderna.

³⁸⁴ Cfr. Vincent Van Gogh, *La siesta*, 1890, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay e Jean-François Millet, *I quattro momenti del giorno. La Siesta*, 1866, xilografia, Boston, Museum of Fine Arts.

³⁸⁵ In DAMIGELLA A. M., *op. cit.*, p.144.

in parole ed immagini le problematiche del proletariato. Alcuni autori vi aderirono in maniera sentimentale e ideale, come Gino Severini³⁸⁶, altri più attivamente, ma perpetrando un atteggiamento aulico e umanitario, esemplari in questo senso le produzioni di Giacomo Balla e soprattutto di Duilio Cambellotti per lo stesso «Avanti della Domenica» e per le scuole dell'agro romano³⁸⁷. Al contrario, e forse, come pare suggerire la copertina in analisi, in polemica con queste posizioni, Gabriele Galantara non attuò un socialismo umanitario e sentimentale, ma un reale socialismo politico, motivato e mosso da un parallelismo tra militanza e attività artistica, in special modo durante la prima porzione della sua produzione romana, dove l'attivismo anticipò il socialismo figurato, che ne divenne un'emanazione consequenziale. Alle due forme di arte proposte da Anna Maria Damigella, l'arte di soggetto sociale (ancorata al verismo e non sempre aggiornata) e l'arte di finalità sociale (aggiornata ed esteticamente avanzata seppur con una condivisione etica di base)³⁸⁸ si aggiunge dunque l'arte socialista di Galantara, come alcuni decenni dopo sarebbe stata un'arte comunista quella di Renato Guttuso.

Le ultime tre copertine realizzate dall'artista per l' «Avanti della Domenica» mostrano condivisi segnali di un neonato interesse per le tecniche incisorie. *Verso la luce* sembra potersi ricollegare all'informazione contenuta in una lettera ad Ugo Ogetti in cui l'artista comunicava l'inizio dei propri tentativi all'acquaforte³⁸⁹ (**fig. 81**). L'illustrazione contrappone l'accecante chiarore del sole dell'avvenire, verso la cui luce si dirige l'indigente protagonista in uno stato di *trance* salvifica, al plumbeo presente,

³⁸⁶ «Quanto al rapporto tra l'artista e la società, confesso che poco ci interessava; tuttavia il principio generale marxista secondo cui 'l'uomo è frutto dell'ambiente' ci spingeva, se non a interessarci formalmente alla politica, perlomeno ad accettarne l'influenza nelle forme socialista e comunista che allora cominciavano ad affermarsi seriamente... Tuttavia l'ipotesi di un'arte sociale non ci passava per la testa», in SEVERINI G., *Tutta la vita di un pittore*, Milano, Garzanti, 1946, p.13 e sgg., in DAMIGELLA A. M., *Modernismo, simbolismo, divisionismo, arte sociale a Roma dal 1900 al 1911*, in DURBÈ D. [et al.], *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*, Roma, De Luca Editore, 1972, p.LXII. Questo tipo di tendenza si inserisce all'interno del socialismo torinese di inizio Novecento, fortemente ispirato agli scritti di Edmondo De Amicis e di Giovanni Cena e alle idee di Oddino Morgari, cfr. *ivi*.

³⁸⁷ In riferimento al gruppo di intellettuali e artisti guidati da Giovanni Cena e Sibilla Aleramo che a partire dal 1904 svilupparono le prime scuole nell'agro romano si vedano i già citati interventi di Anna Maria Damigella in ALATRI G. [et. al.], *A come alfabeto... Z come zanzara. Analfabetismo e malaria della campagna romana. Duilio Cambellotti: una parentesi d'arte*, [Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 novembre 1998 – 6 gennaio 1999], Roma, F.lli Palombi, 1998. All'iniziale campagna di bonifica delle terre fa riferimento anche l'illustrazione satirica R. L. (G. Galantara), *La bonifica dell'agro italiano*, «l'Asino» XII (11), 15 marzo 1903. p.1.

³⁸⁸ V. DAMIGELLA A. M., *Modernismo, simbolismo, divisionismo...*, 1972, p.LXIII.

³⁸⁹ «Ora sto tentando l'acquaforte. Ho pensato a te e penserò a te quando tirerò la mia prima copia.», v. GNAM, (Roma), U.A. 813. La lettera priva di datazione, se effettivamente legata alla copertina potrebbe risalire al 1904, secondo una cronologia che permetterebbe di collegarla anche all'inizio della collaborazione con «L'Illustrazione Italiana», v. § II.4.

identificato dal prospetto industriale in secondo piano. Alle fumanti ciminiere viene affiancato nuovamente un implacabile giudizio negativo, la cui resa figurata anticipa il soggetto di fondo della tessera elaborata per il partito socialista nel 1905 (**fig. 11**). Come già evidenziato in quella sede³⁹⁰, entrambe le immagini presentano evidenti debiti con l'opera *Periferia* di Boccioni, della quale in questo primo esempio venne ripreso anche il taglio obliquo che, tracciando l'ideale cammino del lavoratore, si sviluppa da sinistra verso destra. La seconda immagine, *I Minatori* reca nel sottotitolo (*Impressioni dal Belgio*) alcune informazioni e le possibili ipotesi riguardo le fonti (**fig. 82**). Nelle ultime settimane del luglio 1905 Galantara si recò a Liegi³⁹¹ forse per visitare l'Esposizione Universale che vi fu organizzata; a dieci chilometri dalla sede espositiva, nella cittadina di Blegny, era situato un importante centro minerario. E' quindi possibile ipotizzare che l'illustrazione, pubblicata a distanza di soli due mesi dal viaggio, sia stata influenzata dalla visione diretta, complice la vicinanza, delle fatiche degli operai, le cui condizioni di vita erano state ritratte pochi decenni prima da Van Gogh³⁹². Il soggetto influenzò la scelta del linguaggio adottato, di un realismo estremizzato sino alla condivisione della firma, il vero cognome in sostituzione dello pseudonimo, e della tecnica utilizzata. L'incisione permise infatti all'autore di indugiare su alcuni dettagli, rimarcandone l'andamento, e di risaltare le sagome dei personaggi, al contempo slegate e circondate dal nero avvolgente di fondo³⁹³. Anche *Il Torrente*, ultimo esempio proposto, memore delle impressioni dello sciopero generale del 1904, pare mostrare la medesima metodologia (**fig. 83**). Qui tuttavia, lontano dal realismo, l'uso quasi espressionista dell'incisione, evidente nei volti grotteschi e, nonostante ciò, mai caricaturali dei personaggi, permette di accostare l'illustrazione alle opere della *Die Brücke* tedesca e del belga James Ensor. Tra le prime si evidenzia, su tutti, una vicinanza con la produzione incisoria di Ernst Ludwig Kirchner, in particolar modo nella resa dei volti e degli abiti dei personaggi in primo piano, e con i primi tentativi in tale senso di Lyonel Feininger. Nella produzione di Ensor si rimanda invece a *L'Entrata di Cristo a Bruxelles*

³⁹⁰ V. § I.2.

³⁹¹ Notizia rintracciabile in una lettera inviata a U. Ogetti, datata 26 luglio 1905 e conservata presso GNAM, (Roma), *cit.*, U.A. 813.

³⁹² Vincent van Gogh fu pastore nel Borinage, regione mineraria belga, dal dicembre 1878 all'ottobre 1880, e dell'esperienza rimangono testimonianti figurate in alcuni album sui quali l'artista fissò la quotidianità dei minatori.

³⁹³ Si segnala che dal I numero del III anno la resa tipografica testata venne affidata puntualmente all'artista autore della copertina, alla ricerca dell'unione suprema tra grafica ed illustrazione. Cfr. P. BOLPAGNI, *op. cit.*, p.26.

nel 1889³⁹⁴, alla quale si accosta l'idea del corteo, l'introduzione di alcune fisionomie esasperate e quasi carnevalesche, e la contrapposizione fra l'andamento curvilineo delle figure e la geometria degli attrezzi presenti in entrambe le immagini (aste, bastoni, bacchette e lampioni).

Un ulteriore tassello della speculazione d'ambito artistico - pittorico delle copertine di Galantara è rappresentato da il «Sempre Avanti! Rivista popolare di socialismo per gli umili e per i pratici», un quindicinale dalle alterne vicende e fortune, edito dal 1900 al 1916, fondato e diretto da Oddino Morgari e dal 1908 pubblicato a Roma dall'editore Luigi Mongini³⁹⁵. La collaborazione di Galantara al periodico ebbe avvio sin dal primo numero romano e le immagini (firmate o attribuibili³⁹⁶) aderiscono al complessivo programma figurato della testata. Nel novero delle illustrazioni prodotte dall'autore si evidenziano sette copertine realizzate tra il febbraio 1910 e il marzo 1913³⁹⁷, in coincidenza di una nuova impostazione editoriale, che predilesse il cambio di copertina e di autore ad ogni numero (a imitazione di quanto operato da l'«Avanti della Domenica»), e la riduzione dell'apparato illustrato in rubriche³⁹⁸ e-o a corredo di isolati articoli. Sin da un'analisi preliminare emerge un differente approccio dell'artista, il quale scelse linguaggi più rigorosi nella rappresentazione dei lettori della rivista, che

³⁹⁴ James Ensor, *L'entrata di Cristo a Bruxelles nel 1889*, 1888, olio su tela, Los Angeles, Getty Museum.

³⁹⁵ A differenza di quando accaduto per l'«Avanti della Domenica» non esistono studi specifici inerenti il «Sempre Avanti!», al quale viene fatto accenno all'interno delle ricerche maggiori dedicate all'editoria socialista. Nonostante la poca fortuna riscontrata nelle ricerche di settore il quindicinale raggiunse tirature ed abbonamenti superiori a quelli de l'«Avanti della Domenica», v. RIDOLFI M., *op. cit.*, p.60. In considerazione della prima fase di vita della testata a Torino, come emanazione della Federazione Italiana Giovanile Socialista, lo spoglio della medesima ha avuto avvio dal IX anno di pubblicazione, in coincidenza del trasferimento del direttore O. Morgari a Roma, della sua nomina a direttore de l'«Avanti!» e della pubblicazione da parte dell'editore Luigi Mongini. V. MATTERA P., *Oddino Morgari*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.76, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp.756-759.

³⁹⁶ In particolar modo negli anni 1908 e 1909 numerose sono le illustrazioni, autonome o a corredo di articoli e rubriche, realizzate da Galantara, di stampo satirico e strettamente collegate alle coeve tematiche affrontate su «l'Asino». In merito a quest'ultimo si segnalano, nelle stesse annate, alcuni riferimenti: il primo inerente le vendite dei periodici all'estero: «L'Asino e il Sempre Avanti in Cairo (Egitto) si vendono presso il nostro Agente R. G. Lombardi, proprietario della "Libreria Popolare"», v. «Sempre Avanti!», IX (13), 1908, p.22. Il secondo riguarda la disponibilità della *Medaglia del Libero Pensiero*, successivamente pubblicizzata anche sulle pagine del settimanale e anticipazione della collana edita a partire dall'anno seguente dalla Libreria Editrice Podrecca e Galantara, v. [s. a.], *In questi giorni è stata coniatata la medaglia del Libero Pensiero*, «Sempre Avanti!», X (3), 1909, p.31.

³⁹⁷ In sequenza cronologica si tratta delle illustrazioni: G. Galantara, *Il Torrente*, «Sempre Avanti», XI (4), 28 febbraio 1910, p.1; Rata Langa (G. Galantara), *L'alcool omicida*, *ivi*, XII (3), 15 febbraio 111, p.1; Id., *Ricordi storici...illustrati*, *ivi*, XII (9), 15 maggio 1911, p.1; Id., *Verso la luce. Impressione dello sciopero dei minatori (di "Ratalanga")*, *ivi*, XIII (5), 15 marzo 1912, p.1; Id., *Pasqua. Festa simbolica dell'umanità redenta da Gesù*, *ivi*, XIV (5), 10 marzo 1913, p.1. E' possibile ascrivere all'artista anche le anonime immagini di copertina *La Triplice*, *ivi*, XIII (2), 31 gennaio 1912, p.1 e *Lo spettacolo del giorno*, *ivi*, XIII (19), 15 ottobre 1912, p.1.

³⁹⁸ Si segnala in merito la rubrica «La quindicina illustrata» ad opera di Bruno Angoletta.

vi si ritrovavano come protagonisti in copertina; viceversa utilizzò la satira e la caricatura per sbeffeggiare i bersagli politici in odio a quello stesso pubblico. Tra quanto realizzato, tre tavole rappresentano la ristampa di quelle pubblicate pochi anni prima su l'«Avanti della Domenica», con talvolta alcune labili variazioni nei titoli: *Il Torrente*³⁹⁹ (**fig. 83**), *L'alcool omicida* (**fig. 131**) e *Verso la luce (Impressioni dello sciopero dei minatori)* (**fig. 82**), già descritti, costituiscono la riprova di una qualità artistica superiore riconosciuta e della sempre attuale e perfetta adesione alle tematiche di denuncia sociale. Altre tre copertine, *Ricordi storici ... illustrati*, *La Triplice*, e *Lo spettacolo del giorno* mostrano un linguaggio e uno stile caricaturale caratteristici dei periodici satirico - illustrati d'ambito socialista, di cui paiono essere l'ingrandimento. A conferma di questo la dichiarazione in merito a *Ricordi storici....illustrati* (**fig. 84**), contenuta nello stesso numero, nella quale la copertina venne definita «un ricordo storico d'attualità» e «riprodotta da un numero dell'Asino quotidiano del 1893»⁴⁰⁰.

Nel 1913 il ritorno al totale bianco e nero⁴⁰¹, le migliorie apportate alla qualità della carta, al carattere e all'impostazione tipografica, donarono alla rivista un aspetto più moderno, in linea con le contemporanee proposte editoriali. All'interno dei cambiamenti si inserisce l'illustrazione *Pasqua* (**fig. 85**), più essenziale, pulita (Galantara abbandonò le sperimentazioni incisive per ritornare a una produzione sostanzialmente grafica) e differente da quanto sino ad ora elencato. L'immagine è strutturata in tre differenti livelli, ciascuno dei quali avente analogie e riferimenti artistici propri: in primo piano una schiera di lavoratori, inquadrati da tergo, appartenenti soprattutto al proletariato agricolo (a cui rimandano l'abbigliamento e gli strumenti di lavoro) in una resa realistica. La costituzione maschile del gruppo e gli attrezzi, issati minacciosamente verso l'alto, richiamano il manifesto realizzato dall'autore per la campagna di abbonamento de l' «Avanti!» nel 1900; l'idea di un

³⁹⁹ Un successivo sviluppo della medesima idea si ritrova nella illustrazione di copertina *La pace di domani*, «l'Asino», XXVI (10), 11 marzo 1917, p.1.

⁴⁰⁰ «L'illustrazione che pubblichiamo in copertina, è riprodotta da un numero dell'Asino quotidiano del 1893, e si riferisce ad uno dei tanti episodi vergognosissimi della storia del regno d'Italia: l'episodio della Banca Romana. (...) Giolitti tornò in Italia sulla fine del 1894, e consegnò al Comitato di inchiesta parlamentare non già l'intero plico, ma soltanto quella parte di documenti che doveva servire a liquidare per sempre Francesco Crispi. A questo episodio si riferisce l'illustrazione da noi riprodotta», in IL RICERCATORE, *Un ricordo storico d'attualità per il cinquantenario di Giolitti*, «Sempre Avanti», XII (9), 1911, pp.198-199. L'aggettivo «quotidiano» riferito a «l'Asino» rimanda alla breve esperienza, attuata dal gennaio all'aprile 1894, durante la testata modificò la propria periodicità da settimanale a giornaliera. A questa fa riferimento una segnalazione del 8 aprile 1894 pervenuta alla questura di Roma in merito ad una conferenza del Partito Socialista, nella quale tra gli intervenuti figurava «Galantara Gabriele nato a Montelupone nel 1865, redattore del giornale L'Asino già morto.», in ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 79. Fascicolo n. 247.

⁴⁰¹ Nel 1910 comparvero le prime copertine a colori, rintracciabili anche negli anni 1911 e 1912.

corteo tumultuoso come un fiume in piena lo collega, al contrario, alla copertina dal titolo *Il Torrente*; infine, il sottoproletariato come massa indistinta riporta alla mente i soggetti indagati nel decennio precedente da Giuseppe Pellizza da Volpedo, nelle opere *Fiumana* e *Il Quarto Stato*. Il secondo piano si carica di citazioni religiose: lo sviluppo verticale, evidenziato dall'andamento ascendente e curvilineo della strada, allude alla collina del Calvario di cui, ricorrente nell'ambito religioso, è la figurazione artistica prospettica. L'animato banchetto che ha luogo sulla cima dell'altura evoca, nella figurazione, l'ultima cena di Cristo e degli apostoli, alla quale si contrappone denunciando la spiritualità perduta, a cui fa riferimento anche il sottotitolo *Festa simbolica dell'umanità redenta da Gesù*⁴⁰². Da ultimo, ai lati della composizione principale è possibile scorgere tre dettagli assai diversi tra loro: alla sinistra, in una veste caricaturale consona e adeguata alla carica ricoperta, la guardia di turno, stante davanti alla cabina; a destra i dettagli compositivi del sole nascente all'orizzonte e di Nettuno - Poseidone con il tridente, appena visibile oltre il profilo del monte. Questi ultimi, lungi da qualsiasi rappresentazione allegorica e distanti da una resa satirica, appaiono piuttosto ammiccare ai particolari decorativi inseriti nei quadri dei film fantascientifici di Georges Méliès *Le Voyage dans la lune* e *Voyage à travers l'impossible*⁴⁰³, testimoniando il variegato bacino di ispirazione dell'artista, ampliato dai numerosi viaggi compiuti nei primi due decenni del XX secolo.

Il settimanale «Cuore. Giornale illustrato per ragazzi» costituisce l'ultimo esempio d'ambito di derivazione pittorica; esso venne pubblicato ogni settimana a Milano dalla *Società Editrice Avanti!*, a partire dall'ottobre 1921 sino alla fine del dicembre 1923. Tra gli animatori della veste grafica del periodico si distinsero: Giuseppe Scalarini, disegnatore di riferimento de l' «Avanti!»; Bruno Angoletta, artista già noto al pubblico giovanile, complici le precedenti esperienze con «Primavera» e il *Teatro dei Piccoli*; Sandro Colla, autore di riferimento della testata a partire dalla metà del 1922 sino al termine dell'esperienza editoriale, e Gabriele Galantara⁴⁰⁴. Di quest'ultimo comparvero: alcune vignette anonime in bianco e nero⁴⁰⁵; l'illustrazione

⁴⁰² Per un'analisi dell'iconografia religiosa e del rapporto tra anticlericalismo e spiritualità nella produzione dell'artista si rimanda a § III.3.

⁴⁰³ Georges Méliès *Viaggio nella luna (Le Voyage dans la lune)*, 1902 e Id., *Viaggio attraverso l'impossibile (Voyage à travers l'impossible)*, 1904.

⁴⁰⁴ Ad una supposta collaborazione dell'artista con il settimanale «Cuore» era già stato fatto accenno da chi scrive nella propria tesi magistrale, *Gabriele Galantara e le maschere della politica: "l'Asino 1892 – 1925"*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2009/2010, relatore prof.ssa Silvia Bignami.

⁴⁰⁵ Tra le altre attribuibili all'artista, si segnala un'illustrazione anticlericale comparsa all'inizio dell'esperienza editoriale, v. [G. Galantara], s.t., «Cuore», I (7), 10 dicembre 1921, p.7.

dal titolo *Le scimmie e le berrette*, utilizzata come IV di copertina nel 1922 a firma A. A. Lagrant⁴⁰⁶ (pseudonimo utilizzato dall'autore durante i primi anni di attività su «l'Asino»); e, soprattutto in riferimento al presente contesto, l'immagine *Il Primo Maggio*, pubblicata in apertura del numero datato 29 aprile 1922⁴⁰⁷ (**fig. 86**). A differenza delle consuete copertine del settimanale, strutturate in storielle e aneddoti illustrati, l'immagine rappresenta un'unica scena seppur sviluppata su due livelli distinti, ai quali corrispondono registri linguistici propri. In primo piano è rappresentato un gruppo di bambini, forse scolari accompagnati dal proprio maestro, il quale rivolgendosi ai piccoli spiega loro quanto vi accade innanzi. La definizione del *Primo Maggio*, contenuta nel riquadro superiore, risulta infatti, sia la dichiarazione dell'insegnante agli alunni che dell'autore ai lettori, la cui età si presumeva essere la medesima dei fanciulli protagonisti. Il secondo piano viene delineato e percorso da un fiume di lavoratori, punto di fuga della costruzione e manifestazione tangibile della festa laica, la cui iconografia dichiara evidenti debiti dalle produzioni propagandistiche illustrate nazionali e internazionali. In occasione delle celebrazioni socialiste la direzione di «Cuore» affidò la presentazione del numero a Gabriele Galantara, conscia delle capacità dell'autore, in grado di filtrare l'ideologia socialista attraverso il linguaggio per l'infanzia. Tuttavia l'artista si servì dell'illustrazione e del suo pubblico anche come veicoli di un messaggio più alto, rivolto alle famiglie dei piccoli lettori; a testimonianza di ciò si ergono le bandiere rosse portate in corteo, i fazzoletti legati al collo dei giovani scolari e il *lavallière* esibito dal maestro. Ad ulteriore riprova del sottile gioco comunicativo Galantara scelse di firmare l'illustrazione, utilizzando lo pseudonimo di *Rata Langa*, abbreviato in *Rata L.*, di indubbia fama presso il pubblico socialista.

Quanto descritto appaiono come le sole prove autografe della collaborazione con il settimanale per fanciulli, alle quali però è possibile affiancare anche una *pseudo* dichiarazione formale e un ulteriore indizio grafico. Nel numero speciale *Pro Avanti!* de «l'Asino» pubblicato nell'estate del 1922, edito a seguito della devastazione di cui fu vittima la sede del quotidiano, i locali incendiati vennero indicati come destinazione

⁴⁰⁶ A. A. Lagrant (G. Galantara), *Le scimmie e le berrette*, «Cuore», II (22), 27 maggio 1922, p.16. Si tratta di un raccontino illustrato, composto da nove tavole complete di corrispettive didascalie realizzate dal giornalista Biagio (già collaboratore de «l'Asino»), sviluppato nello stile delle fortunate avventure del Signor Bonaventura ideato da Sergio Tofano per il «Corriere dei Piccoli».

⁴⁰⁷ Rata L. (G. Galantara), *Il Primo Maggio*, «Cuore», II (18), 29 aprile 1922, p.1.

unica delle testate «Avanti!», «l'Asino» e «Cuore»⁴⁰⁸. Cinque mesi prima dell'evento quest'ultimo pubblicò l'articolo illustrato *Come si fabbrica Cuore*⁴⁰⁹, nel quale la descrizione delle singole attività venne corredata da puntuali illustrazioni (**fig. 87**). L'immagine di accompagnamento ai disegnatori⁴¹⁰ presenta due scrivanie distinte alle quali lavorano due personaggi, caratterizzati in maniera inequivocabile. A sinistra, concentrato e chino sul foglio, Giuseppe Scalarini, rappresentato con l'immane tuta da lavoro con la quale si recava presso la redazione del quotidiano; a destra Gabriele Galantara, nell'atto di volgersi verso il lettore - spettatore, con indosso la camicia, emblema dei pittori romantici, gli occhiali, dall'esile montatura tonda, e il *lavallière*, con il quale si riproduce e venne ritratto più volte⁴¹¹. Entrambi gli artisti appaiono intenti nell'illustrare il settimanale, ma se sul piano innanzi a Scalarini compaiono copertine del periodico, delle quali spicca riconoscibile la testata, i fogli ai quali Galantara pare lavorare presentano immagini di formato inferiore e nessuna connotazione nominativa. L'accortezza complessiva dei dettagli della raffigurazione induce a teorizzare una scelta non casuale ma consapevole dell'anonimo autore dell'immagine, volta a demarcare i differenti registri artistici e i ruoli utilizzati e ricoperti dai disegnatori, la quale evidenzia ulteriormente la rilevanza della copertina realizzata, in via eccezionale, da *Rata Langa* nel 1922.

Le letture analitiche proposte per gli esempi selezionati permettono di riflettere sull'attività illustrata di Gabriele Galantara, fornendone un'ulteriore interpretazione. Le copertine de «l'Asino», «La Strada», «Avanti della Domenica», «Sempre Avanti!» e «Cuore» rappresentano le conferme *de visu* di una visione personale e lavorativa più estesa, inerenti l'ambito artistico in senso lato; una concezione in conseguenza della quale l'autore può essere considerato un conoscitore d'arte e un pittore in prestito all'illustrazione⁴¹².

⁴⁰⁸ Cfr. «l'Asino», XXXI (32 speciale *Pro Avanti!*), 30 luglio – 5 agosto 1922.

⁴⁰⁹ V. [s. a.], *Come si fabbrica Cuore*, «Cuore», II (6), 4-11 febbraio 1922, pp.8-9.

⁴¹⁰ In merito ai disegnatori il giornalista dichiarò al lettore: «I disegnatori se ne stanno in questo altro locale più grande, dalle vetrate ampie e luminose, ed è inutile che io ti spieghi come fanno il loro lavoro perché tu bene lo puoi immaginare. I disegni dalla stanza dei pittori, e che dopo sono stati approvati dal direttore, vengono portati nella zincografia (...)», *ivi*, p.8.

⁴¹¹ V. Fig. 1 e Appendice, Documenti, 2.a.

⁴¹² Tra i numerosi periodici aventi copertine affini allo stile e alle iconografie care all'artista si segnala il periodico «La Folla» diretto e fondato da Paolo Valera a Milano, attivo dal 1901 al 1904 e in seconda serie dal 1912 al 1925 (contenente anche scritti di Benito Mussolini), e pubblicizzato sulle pagine de «l'Asino». All'interno dell'immagine di presentazione, un'evocativa rappresentazione del titolo della testata, appare una piccola scala issata in alto, del tutto simile a quante apparse sulla copertina *Il Rogo di Bruno*, «l'Asino», XVII (7), 16 febbraio 1908, p.1 e nella tessera di riconoscimento del Partito Socialista Italiano del 1925, entrambe opera Galantara. Su «La Folla», oltre al già citato articolo di Amilcare

II.2 Il potere della caricatura. Satira ed umorismo per immagini

«Una caricatura è un colpo di cannone.»

Sigmund Freud⁴¹³

«Il primo nostro vero caricaturista», «la figura più notevole del panorama italiano dell'arte della caricatura»: in questi termini Leo Longanesi⁴¹⁴ e Carlo Carrà⁴¹⁵ definirono Gabriele Galantara al tramonto della sua attività. Le esplicative sintesi riportate tracciano un profilo dell'artista quale figura di riferimento dei caricaturisti italiani a ragione della cronologia e della qualità artistica. La quantità stessa di illustrazioni caricaturali prodotte tra il 1892 e il 1937 delineano l'autore quale infaticabile matita al servizio di questa arte. Le innumerevoli immagini apparse sui periodici nel detto arco cronologico permettono di evidenziare alcuni tratti comuni⁴¹⁶: la cromia quasi sempre bianco - nero, salvo rari casi; i risvolti contenutistici, talora satirici, altrove umoristici; la posizione occupata all'interno delle pagine. In riferimento a quest'ultima caratteristica si sottolinea come i giornali con i quali Galantara collaborò in questa direzione furono privi di una copertina illustrata (a colori o in bianco e nero); viceversa presentavano in prima pagina, al di sotto della testata e delle indicazioni tipografiche, un'illustrazione caricaturale di presentazione all'intero numero e di importanza superiore rispetto alle altre ivi contenute. Unica eccezione in tale direzione risulta essere il settimanale «l'Asino», del quale in fase di analisi verranno evidenziate ulteriori peculiarità nell'ambito delle immagini caricaturali a firma dell'artista.

La prima collaborazione romana, seguita al trasferimento bolognese, fu relativa a «Il Torneo», quotidiano pubblicato nella Capitale e durato il respiro di un'unica annata, dal 5 maggio al 31 dicembre 1892. Si è già fatto accenno alla mancanza di riscontri in tale direzione all'interno delle fonti archivistiche e della linea condivisa

Cipriani di commento alla propaganda svolta da «l'Asino», comparve anche un'immagine a firma R.L. raffigurante lo zar Nicola II e ripresa da una coeva copertina del settimanale satirico, v. «La Folla», III (32), 9 agosto 1904, p.23; cfr. VALERA P., *I miei dieci anni all'estero*, Genova, EGIC, 1992.

⁴¹³ In KRIS E., *Psicologia della caricatura*, in ID., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1977 (1967), p.177.

⁴¹⁴ In LONGANESI L., *Caricatura e pornografia*, «L'Italiano», nn. 48 - 51, 1936, in FAGIOLO DALL'ARCO M. (a cura di), *Scuola Romana. Pittori fra le due guerre*, Roma, De Luca, 1984, p.106.

⁴¹⁵ In CARRÀ C., *La morte di Galantara*, «L'Ambrosiano», XV (10), 12 gennaio 1937, p.3. L'artista morì a Roma il 10 gennaio 1937.

⁴¹⁶ Si escludono dalla presente descrizione le illustrazioni caricaturali già analizzate nel paragrafo precedente e inserite in altra tipologia analitica.

dagli studi precedenti relativi all'autore, i quali hanno individuato nel periodico la causa dell'arrivo a Roma, senza tuttavia fornire ulteriori informazioni a riguardo. Lo stesso Neri pur citando una lettera inviata alla madre e datata 17 aprile 1892, nella quale si accenna all'assunzione di Galantara e Podrecca presso la redazione del giornale, sintetizzò l'esperienza dichiarando che dall'estate del 1892 «del “Torneo” non si parla già più»⁴¹⁷. L'affermazione si presta a una doppia interpretazione: potrebbe significare che la collaborazione con la testata romana durò pochi mesi, oppure che questa non ebbe mai luogo. Quest'ultima teoria venne sostenuta da Oreste del Buono, il quale, piuttosto risolutamente affermò, peraltro sulle medesime basi sopra riportate, che «quando Galantara e Podrecca arrivarono nella capitale, *Il Torneo* venne subito dimenticato»⁴¹⁸. Prendendo avvio da una rilettura interpretativa di Neri, all'interno della ricerca si è provato a confutare questa affermazione, considerando l'ipotesi opposta, cioè che Galantara vi collaborò per diversi mesi ma a pochi numeri, forse in maniera meno copiosa di quanto ipotizzato prima della partenza da Bologna, anche a seguito della neonata idea di costituire un settimanale illustrato autonomo. A supporto di tale ipotesi anche l'indicazione di Tommaso Detti: «Assunti nella redazione del *Torneo* di Roma nel mese di aprile, allacciarono contatti con l'editore socialista L. Mongini e dettero vita al periodico [...] *L'Asino*»⁴¹⁹, secondo cui al trasferimento romano seguirono i contatti con Luigi Mongini. L'editore risiedeva in quella data a Milano e si recava a Roma per motivi politici, pertanto il rapporto con questi non fu costante e, a riprova di ciò, «*L'Asino*» iniziò ad essere pubblicato solo alla fine del mese di novembre.

Alla luce della tesi sostenuta si è realizzato lo spoglio dell'annata oggetto d'esame⁴²⁰: il quotidiano si costituisce di quattro pagine, le illustrazioni in bianco e nero sono presenti in prima e, più di rado, in seconda pagina; il corredo figurato si compone della testata, dell'immagine a sviluppo orizzontale posta al di sotto del titolo e di alcuni articoli *pupazzettati*. Le illustrazioni, sempre anonime, presentano stili assai diversificati, indizio del probabile impiego di un nutrito gruppo di illustratori⁴²¹. Fra questi è possibile si celasse anche un giovane Galantara, autore di immagini dai tratti

⁴¹⁷ In NERI G. D., *Il morso dell'Asino*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1980, pp.31-32.

⁴¹⁸ In DEL BUONO O., *Paziente e bastonato*, in «Linus», VI (68), novembre 1970, p.2.

⁴¹⁹ In DETTI T., *Gabriele Galantara*, in *Movimento operaio italiano. Dizionario biografico 1853 - 1943*, voll. II, Roma, Editori Riuniti, 1977, p.407.

⁴²⁰ Oggetto di spoglio è stata la collezione del periodico conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, presso la quale sono state condotte anche le ricerche relative alla testata genovese «*L'Epoca*».

⁴²¹ Tra i collaboratori della rivista anche il giornalista Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo).

più marcati, simili alle ultime produzioni realizzate per le pagine interne di «Bononia ridet» e alle prime tavole de «l'Asino». Con queste è possibile individuare caratteristiche comuni nella costruzione dei dettagli fisiognomici dei personaggi (si segnala su tutti Antonio Starabba di Rudinì quasi una replica anacronistica delle successive), nel tratto più preciso della resa a discapito della costruzione, nel tratteggio istintivo e intuitivo delle ombre e dei chiaroscuri. *Il vero motivo della visita*⁴²² (**fig. 88**), apparsa sul quotidiano nel mese di maggio, appartiene al novero di tali immagini: pubblicata su di una pagina contenente anche un articolo *pupazzettato*⁴²³, l'illustrazione mostra come protagonisti Francesco Crispi e Giovanni Giolitti, successivi primi bersagli su «l'Asino», caricaturati nelle pose e negli atteggiamenti, piuttosto che nella fisionomia. Il primo viene rappresentato in veste da camera e pantofole, in una *mise* quasi *clownesca*, mentre il secondo, inginocchiato, reca omaggio a un soprabito. Il cappotto stile finanziaria è poggiato sotto un busto e circondato da candele, esibito come un capolavoro artistico e venerato come una reliquia religiosa; la presenza del capo di abbigliamento e la sua identificazione come “palamidone”, a cui rimanda la didascalia⁴²⁴, proverebbero come l'invenzione di questo soprannome e il suo legame con il personaggio di Giolitti non siano attribuibili a Galantara su «l'Asino», ma abbiano percorso entrambi, per legarsi e diffondersi in seguito anche mediante il settimanale. Alla destra delle figure sono visibili i dettagli di un interno domestico altolocato, una tenda dall'ampio pannello, una seggiola e una libreria colma di volumi. L'ambientazione interna delle scene e l'utilizzo di elementi decorativi rappresenterebbero le *trait d'union* tra le supposte illustrazioni realizzate dall'artista per il quotidiano, nonché l'equivalente ossimorico degli interni retorici di matrice proletaria altrove presentati⁴²⁵. Esempio dei primi allestimenti risultano le illustrazioni *La politica in salotto* e *L'esercizio provvisorio in famiglia*⁴²⁶ (**fig. 89**), nelle quali, oltre alle già evidenziate peculiarità, la figura della coprotagonista ben testimonierebbe l'interesse dell'autore nei confronti dell'universo e della moda femminili⁴²⁷. Infine la resa realistica e al contempo sottilmente caricaturale della donna (già anticipata nelle animate figurine contenute nella testata di «Bononia ridet») crea un contraltare alle deformazioni

⁴²² [G. Galantara], *Il vero motivo della visita*, «Il Torneo», I (15), 19 maggio 1892, p.1.

⁴²³ L'articolo *Morire, Dormire!* a firma di Gandolin, presenta uno stile differente, a riprova dell'anonima attività di più illustratori in contemporanea, *ibidem*.

⁴²⁴ «Questo volevo vedere! Il re dei palamidoni!», *ibidem*.

⁴²⁵ Sulla valenza metaforica delle ambientazioni interne in rapporto al proletariato si veda § III.1 e § III.4.

⁴²⁶ [G. Galantara], *La politica in salotto*, «Il Torneo», I (35), 8 giugno 1892, p.1; Id., *L'esercizio provvisorio in famiglia*, *ivi*, I (36), 9 giugno 1892, p.1.

⁴²⁷ In merito a questi si veda § III.2.

grottesche della fisionomia maschile.

L'inclinazione a una certa profusione decorativa, volta a qualificare l'immaginario e immaginato interno aristocratico - borghese, e una certa propensione nell'indugiare sul dettaglio, si ritrovano in tre illustrazioni pubblicate da «Il Torneo» nei mesi di settembre, ottobre e novembre⁴²⁸ (fig. 90). L'accuratezza stilistica e la ripetizione di alcuni particolari, quali il paralume, la pelle di leopardo, il paravento e la libreria sono individuabili anche all'interno delle prime immagini apparse sul quotidiano e la presenza dei medesimi protagonisti, Antonio Starabba di Rudinì, o di personaggi dagli atteggiamenti simili con quanti proposti negli anni a seguire, costituiscono interessanti spunti di riflessione. Non si possiedono le conferme per ascrivere con assoluta certezza tali caricature all'arte di un giovane Galantara e neppure si pretende di forzarne la paternità alla luce di una supposta teoria anti - negazionista sposata a prescindere, tuttavia le singolarità sulle quali ci si è soffermati permettono di avanzare almeno una riflessione. Se quanto analizzato potesse essere dimostrato o contraddetto da prove certe, si sarebbe nella posizione di chiarire un aspetto lavorativo e di vita dell'autore, ancora piuttosto oscuro. Le già citate lettere spedite alla madre da Bologna nell'aprile 1892 descrivono un giovane in partenza per Roma, sicuro del nuovo lavoro, ma di una comprovata attività vi è traccia solo dal 27 novembre 1892, in corrispondenza cioè dell'uscita del primo numero de «l'Asino». Durante i sette mesi precedenti Galantara collaborò a distanza con «Bononia ridet», ma è assai improbabile che questa occupazione potesse risultare remunerativa a sufficienza per mantenere l'artista nella Capitale, la compagna e le due figlie rimaste nel capoluogo emiliano, e allo stesso tempo permettere di pianificare una nuova impresa editoriale⁴²⁹. Parrebbe più plausibile che questi avesse accettato un incarico di lavoro adattando, in parte, stile e linguaggio, in accordo con quanto proposto di norma dalla testata. Si tratterebbe di un compromesso artistico comprensibile e possibile anche alla luce della giovane età, della mancanza di una classica ma gravosa formazione accademica e della limitata esperienza precedente, contingenze favorevoli ad una temporanea virata stilistica.

Antitetica e certificata fu invece la prima esperienza extra romana di Galantara

⁴²⁸ [G. Galantara], *L'agitazione della destra (L'on. di Rudinì a Roma)*, «Il Torneo», I (136), 18 settembre 1892, p.1; Id., *La lettera del marchese (Nella solitudine del suo studio)*, ivi, I (172), 24 ottobre 1892, p.1; Id., *Dopo la lettera dell'on. Crispi (Nelle scuole)*, ivi, I (182), 3 novembre 1892, p.1.

⁴²⁹ A distanza di anni Gaspare di Martino definiva l'artista «In bolletta alquanto dura, a Bologna, non so se ricco a Roma», in DI MARTINO G., *op. cit.*, p.12 e in merito all'esordio editoriale de «l'Asino» nel 1902 compare una dichiarazione di Grimaldi secondo cui Podrecca e Galantara vi diedero avvio «senza un soldo in cassa, rimediando a tutto col credito personale.», V. GRIMALDI E., *L'umorismo sovversivo*, cit., p.10.

dopo il suo trasferimento nella Capitale. «L'Epoca» è stato un quotidiano genovese fondato nel 1874 e pubblicato sino al 1893, sul quale l'autore fu attivo durante gli ultimi cinque mesi di vita del periodico. Dell'avvenuta collaborazione e della rispettiva cronologia diede già notizia Neri⁴³⁰, ma curiosamente tale produzione non è stata oggetto di interesse delle successive ricerche. Si è dunque reputata necessaria un'analisi, seguita allo spoglio, la quale ha portato alla luce un nutrito gruppo di immagini, apparse a partire dal 23 marzo fino al numero del 30 giugno – 1 luglio 1893⁴³¹, talvolta anonime e più spesso firmate con lo pseudonimo di *Rata Langa*⁴³².

Lo studio del periodico ha permesso di riscontrare come l'esordio di Galantara coincise con un predefinito cambio di impostazione grafica e tematica: infatti durante i decenni precedenti, e sino al numero 80, il periodico mostrò una veste tipografica di derivazione *art nouveau*, riscontrabile nel titolo della testata decorato a motivi floreali (all'interno dei quali venne inserito anche il gonfalone della città di Genova). La copertina illustrata recava immagini appartenenti a differenti registri artistici (dalla cronaca, alla satira, passando attraverso l'immaginario popolare figurato e l'esotismo), riproponendo uno schema divenuto celebre grazie a «L'illustrazione italiana» edita da Treves. Gli articoli proposti nelle pagine interne offrivano ai lettori i più differenziati argomenti, spaziando dalla cronaca locale alla nazionale, dalle ricorrenze all'umorismo. Con il numero 81 del 22 - 23 marzo il quotidiano si presentò nelle edicole rinnovato: il formato di poco ingrandito; la testata, priva di qualsiasi dettaglio decorativo, aderente a un modernismo dalle forme semplici ed essenziali e dal carattere tipografico meglio definito, sotto la quale venne inserito il sottotitolo «Giornale della democrazia», a rimarcare la connotazione politica. Conforme al cambiamento fu anche la nuova impostazione della copertina, la cui illustrazione, pur rimanendo la sola del periodico⁴³³, venne ridotta di dimensioni, sviluppata in orizzontale e collocata al di sotto delle indicazioni tipografiche. L'immagine, in precedenza dai contenuti differenti, venne in

⁴³⁰ V. NERI G. D., *op. cit.*, p.51. All'interno del volume vengono indicati gli estremi cronologici della collaborazione, ipotizzata la causa e fatto breve accenno alle tematiche: « I soggetti sono gli stessi che compaiono settimanalmente sull' "Asino"; gli scandali bancari del ministero Giolitti vi hanno la preminenza». La sintetica descrizione non venne corredata da alcuna riproduzione.

⁴³¹ Neri riferisce della cessata pubblicazione del quotidiano con il numero del 15 - 16 luglio 1893, lasciando intendere che Galantara vi collaborò sino alla chiusura. Dallo spoglio del quotidiano, parrebbe però più plausibile che l'autore avesse cessato la sua produzione in leggero anticipo, vale a dire in coincidenza dell'illustrazione apparsa sul numero 181 pubblicato in data 30 giugno - 1 luglio, realizzando un totale di cento immagini per il periodico. V. NERI G. D., *op. cit.*, p.51.

⁴³² Ulteriore firma presente, accanto o in sostituzione di *Rata Langa*, è quella *G. Co(s)melli inc.* apparsa anche su «l'Asino» e riconducibile a Galantara.

⁴³³ Nel novero delle immagini presenti non si sono comprese gli annunci pubblicitari illustrati.

seguito consacrata alla politica, soprattutto interna, con la conseguente adozione di un univoco linguaggio artistico: quello satirico⁴³⁴. In linea con i numerosi cambiamenti apportati, il quotidiano uniformò anche lo stile, affidandone la realizzazione ad un unico illustratore: Gabriele Galantara. Si ritiene opportuno sottolineare la rilevanza di quest'ultima scelta: il quotidiano infatti si orientò verso l'autore proprio in coincidenza del nuovo taglio editoriale, consegnando nelle mani di un giovane illustratore la responsabilità di rilanciare l'identità del giornale. Quest'ultimo, complici forse un calo delle vendite e il Congresso del Partito Socialista tenutosi proprio a Genova nell'agosto dell'anno precedente, decise di allinearsi alle nuove tendenze giornalistiche, ricorrendo all'autore che proprio negli stessi mesi era stato in grado di lanciare sul mercato editoriale un nuovo prodotto di indubbio e immediato successo: «l'Asino». Anche alla luce di questo, durante il primo mese Galantara firmò la maggior parte delle illustrazioni apparse su «L'Epoca» con lo pseudonimo *Rata Langa Roma*, ad evidenziare l'originalità e l'indubbia paternità delle proprie opere. Ad ulteriore riprova delle motivazioni che convogliarono le preferenze verso l'illustratore, si segnala l'adozione dei medesimi soggetti e bersagli proposti sul settimanale romano, spesso filtrati attraverso iconografie, quali il circo e i burattini⁴³⁵, che negli anni a venire occhieggiarono dalle pagine della testata socialista.

Durante i mesi di marzo, aprile e maggio, divenne oggetto di satira la politica interna, con attacchi sempre più mirati alla persona di Giovanni Giolitti, il quale ricopriva in quella data il suo primo mandato nelle vesti di Presidente del Consiglio dei ministri del Regno d'Italia. Le critiche mosse al singolo si estesero progressivamente all'intero governo e più in generale al sistema politico italiano, denunciando mancanze e difetti personali, ma anche lacune amministrative e costitutive. Le illustrazioni, perlopiù accompagnate da didascalie in forma dialogica, presentano ambientazioni in interni ed esterni, le quali costituiscono parametri di confronto con le produzioni coeve d'ambito figurato. Le architetture dai puntuali scorci prospettici, prefigurano le quinte scenografiche predilette sulla rubrica *L'istantanea del giorno*, apparsa su l'«Avanti!» a partire dal 1903. Evidente anticipazione in tal senso è l'immagine *Per restaurare*

⁴³⁴ Unica eccezione è la copertina del n.149 datata 28 - 29 maggio 1893, totalmente illustrata (non da Galantara) secondo i dettami utilizzati in precedenza dalla rivista, con schizzi dedicati all'Esposizione Italo Americana di Genova, conclusasi il 4 dicembre 1892.

⁴³⁵ In merito alla fortuna delle dette iconografie sul settimanale si veda, *Gabriele Galantara e le maschere della politica: "l'Asino 1892 - 1925"*, cit.

*l'edificio sociale*⁴³⁶ (**fig. 91**), strutturata sul confronto fisico, verbale e ideale dei due protagonisti. Alla sinistra Giolitti, vestito con l'impeccabile eleganza che lo contraddistinse, stante in una postura eretta e compatta, con il bastone – da passeggio e del comando – nascosto dietro alla schiena, offre all'individuo di fronte un volume, quasi un manuale di carpenteria per risolvere il problema costruttivo. Il capo del governo non porge né indica una possibile soluzione, ma pare piuttosto intimarla con sarcasmo, filtrandola attraverso la parvenza di un consiglio, al quale rimanda anche la formulazione dell'invito: «Provate un po' se basta questo a turare la breccia...». La sospensione fuori dal tempo del personaggio e della sua eterea parvenza morale si riflettono nell'isolamento materiale, in uno spazio fisico indefinito aleggiante attorno alla sua figura. Contraltare di Giolitti diviene l'anonimo operaio, al quale il primo si rivolge, interrotto nel vano tentativo di ricostruzione del muro (l'edificio sociale), la cui struttura interna risulta minata dagli scandali bancari. L'attività materiale dell'uomo, in opposizione a quella intellettuale del politico, risalta nella tenuta da lavoro con la quale è rappresentato, negli strumenti appoggiati sul marciapiede e nell'oggetto dell'intervento, la parete in rovina. La sua rassegnazione, causata dall'evidenza degli eventi, si riflette nella posizione delle braccia allargate e delle mani aperte, alla quale viene affiancata la risolutezza di pensiero: la battuta che l'autore gli attribuisce («Eh! ci vuol altro per questa razza di buchi!!») si risolve in un'esclamazione decisa, in netta contrapposizione al precedente *suggerimento*, imposto eppur tuttavia sospeso. La considerazione avanzata dall'operario sull'inutilità del gesto trova riscontro in una vignetta pubblicata a distanza di alcuni numeri, nella quale, nonostante le smentite a puntello dell'apparenza, il muro governativo si sgretola sotto il massiccio peso degli scandali⁴³⁷. La fermezza fisica e morale del lavoratore pare irradiarsi nell'ambientazione circostante, caratterizzata dalla solidità del lavoro manuale, dai suoi attributi ed attrezzi. La parete diviene metafora di un problema, della situazione politica, emanazione dell'ideologia intrinseca al personaggio al quale riferisce, ed elemento costruttivo. Tuttavia all'interno di quest'ultimo ruolo esso ricopre allo stesso tempo la posizione di particolare scenico e di divisorio simbolico tra i due personaggi: il primo appare distante dal lettore sino a coincidere con un'evanescente carica; il secondo è una realtà fisica e immanente, fino all'immedesimazione del pubblico. Lo stile non ancora maturo, diretto,

⁴³⁶ Rata Langa Roma (G. Galantara), *Per restaurare l'edificio sociale*, «L'Epoca», XVIII (83), 24 - 25 marzo 1893, p.1.

⁴³⁷ Rata Langa Roma (G. Galantara), *Sforzi inutili e ridicoli*, *ivi*, XVIII (99), 9 - 10 aprile, p.1.

senza fronzoli né rifiniture accessorie, è il medesimo già mostrato nelle giovanili caricature apparse su «Bononia ridet» (alle quale si legano anche alcuni soggetti come Giosuè Carducci⁴³⁸), e nelle supposte immagini realizzate per «Il Torneo» (al cui corredo illustrato è possibile affiancare, tra le altre, la resa fisiognomica semplice e risoluta di Giovanni Giolitti). A uno stile essenziale e condiviso dagli autori della sua generazione, Galantara seppe unire un linguaggio, figurato e letterario, caustico e pungente, il cui *climax* coincise con il sequestro e la successiva soppressione di immagini durante il mese di aprile⁴³⁹.

Al fine di evitare ulteriori censure, letali per un periodico già impegnato in un tentativo di rilancio, l'autore si rivolse in seguito alla politica estera, tematica traghettatrice affrontata in sole due immagini⁴⁴⁰. Il contingente viaggio in Italia dell'imperatore Guglielmo II costituì l'occasione fortuita di mostrare le problematicità del sistema politico italiano, denunciate attraverso evidenti travestimenti e filtri noti ai lettori. Nell'illustrazione dal titolo *La visita ai monumenti nazionali* (**fig. 92**) la narrazione si sviluppa in didascalia in due tempi («Qui stanno i Commendatori ... e qua gli altri.»), corrispondenti ai due piani della scena, separati grazie alla posizione centrale di un lampione, fautore di una ricercata contemporaneità alternata. L'elemento d'arredo urbano costituisce non solo una puntuale soluzione compositiva, ma in quest'ottica anche una prefigurazione dell'idea sviluppata in seguito sulla copertina del quindicinale napoletano «La Strada» (**figg. 77 - 78**). Nei mesi di maggio, giugno e luglio l'autore propose illustrazioni aventi come protagonista il proletariato agricolo, industriale o ideale, debitrice della tradizione iconografica socialista italiana e internazionale⁴⁴¹, e tematiche inerenti i lavori parlamentari. Queste ultime furono ambientate in esterni dalle evidenti connotazioni caricaturali e in interni collegabili alle coeve produzioni. Esemplificativo dei primi risulta l'esempio fornito dalla vignetta *I lavori parlamentari*⁴⁴² (**fig. 93**), all'interno della quale l'attività di Giolitti – cocchiere, già

⁴³⁸ Rata Langa [G. Galantara], *Carducci e Colaianni*, *ivi*, XVIII (137), 16-17 maggio 1893, p.1. Una caricatura inedita di Carducci opera di Galantara venne pubblicata anche in PESCI U., *Il Carducci intimo*, «Il Secolo XX», I (6), novembre 1902, p.488

⁴³⁹ *Sequestrato* è la dicitura che appare in sostituzione dell'immagine del numero 112 del 21 - 22 aprile, mentre *Soppresso per eccessiva libertà di stampa* è quanto si legge sul numero 113 del 22 - 23 aprile 1893. Si ricorda che il medesimo anno «l'Asino» fu oggetto di sequestro proprio per un'illustrazione dell'autore, cfr. R. Langa (G. Galantara), *Vecchi e nuovi fasti patriottici*, «l'Asino», II (50), 5 novembre 1893, pp.4-5, v. § I.1 e **fig.1**.

⁴⁴⁰ Rata Langa (G. Galantara), *Il dono dell'imperatore*, «L'Epoca», XVIII (114), 23 - 24 aprile 1893, p.1 e *Id.*, *La visita ai monumenti nazionali*, *ivi*, XVIII (115), 24 - 25 aprile, 1893, p.1.

⁴⁴¹ In merito all'uso di tali iconografie da parte dell'autore si vedano § I.2 e § III.1.

⁴⁴² Rata Langa (G. Galantara), *I lavori parlamentari*, «L'Epoca», XVIII (139), 19 - 20 maggio 1893, p.1.

osteggiata dalla bizzarra posizione tenuta, viene esacerbata dall'improbabile motore trainante dell'intero convoglio. Viceversa, tra i secondi si riscontra una minore profusione di oggetti e di porzioni d'arredo, ciononostante connotati da una costante rifinitura e da una raffinatezza dei materiali.

L'ultimo estremo tentativo di rilancio e di svolta moderna e politica del periodico non sortì gli effetti sperati e «L'Epoca» cessò le pubblicazioni nel luglio 1893. A dispetto di ciò l'esperienza di Gabriele Galantara con il quotidiano genovese non è da considerarsi fallimentare, al contrario rappresentò la prima opportunità presentatasi all'autore di collaborare con una realtà estranea al *milieu* della Capitale e al contempo, sino ad allora, lontana dalle dinamiche satiriche. Infine, nell'ottica in cui il presente contributo è stato ideato e strutturato, la testata ligure costituisce un tassello prezioso nella ricostruzione della prima produzione romana dell'artista, un indizio compartecipe nell'individuazione delle proposte attributive individuate e avanzate, nonché un'emblematica prova del celere successo raggiunto.

Contrariamente a quanto appena esposto, la produzione per la testata «l'Asino» è stata oggetto di indagine ripetuta: essa costituisce invero la porzione dell'attività di Galantara più presente all'interno della storiografia monografica e, più in generale, in quella di settore⁴⁴³. Tuttavia le illustrazioni presenti nel settimanale non si esauriscono nelle sole copertine, memori (della storia dell'arte della contemporaneità) e memorabili (per il pubblico di lettori), oggetto di analisi degli studi precedenti e già in questo stesso. Un'ampia porzione delle pagine interne del periodico presenta un corredo figurato assai strutturato, opera di *Rata Langa* (al quale, con l'avanzare della cronologia e del successo, si affiancò un nutrito gruppo di collaboratori), declinato in linguaggi di matrice realistico - socialista e satirico - caricaturale. Tra i primi esempi rintracciabili in tale direzione figura *La scuola del delitto*, presente in copertina al quinto numero del 1894⁴⁴⁴ (**fig. 94**). L'esemplare, rintracciato presso l'Archivio di Stato di Roma, costituisce un raro esempio delle immagini di apertura realizzate dall'autore durante la breve esperienza quotidiana del periodico, attuatasi dal gennaio all'aprile 1894. Proprio in relazione a ciò, a differenza delle copertine precedenti e successive, durante tali mensilità vennero pubblicate immagini di immediatezza superiore, in bianco e nero, le cui dimensioni, seppur ridotte, occuparono l'intera parte superiore della pagina, in

⁴⁴³ Pressoché la totalità della bibliografia relativa all'autore presenta, giustamente, accenni e riproduzioni delle copertine realizzate dall'autore per il settimanale.

⁴⁴⁴ [G. Galantara], *La scuola del delitto*, «l'Asino», III (5), 18 gennaio 1894, p.1, custodito presso ASR. Tribunale Civile e Penale di Roma. Busta n. 5462. Fascicolo n. 57565.

antitesi con quanto apparso su «Il Torneo» e «L'Epoca». Protagonista al centro è la personificazione caricaturata del militarismo, in trionfante riposo dopo un efferato combattimento, del quale si ergono a testimonianza le schiere dei soldati, accennate nel secondo piano e, in primo, i cadaveri a terra, tra i quali, a sinistra abbandonato a un resto bellico, il corpo di un militante socialista riconoscibile dal fazzoletto cinto intorno al collo. Evidente risulta l'intenzione satirica, sottesa a una resa solo a tratti caricaturale, la quale non sfuggì neppure ai severi censori dell'epoca, i quali si mossero contro Guido Podrecca, in qualità di direttore del giornale, e ordinarono il sequestro di tutti gli esemplari del numero incriminato, apparendo «evidente l'intenzione e lo scopo di chi disegnò, scrisse e pubblicò dette parole e vignetta di vilipendere l'istituzione dell'esercito»⁴⁴⁵.

In seguito il periodico adottò immagini caricaturali dai risvolti satirici solo nelle pagine interne, strutturandole in composizioni più sintetiche, in taluni casi del tutto prive di ambientazione, ricorrendo ad un uso sperimentale del colore, di norma utilizzato nelle I e IV di copertina, anche in corrispondenza, in determinati periodi, dei maggiori mezzi a disposizione. In questo ambito, alcuni esempi sono già stati presentati come raffronto con le coeve produzioni illustrate realizzate per l'editoria (**figg. 42 e 44**); in questa sede se ne offrono ulteriori saggi sulla base di proposte individuazioni cronologiche. Tale tipologia di immagine venne infatti pubblicata con puntualità e regolarità sino alla chiusura de «l'Asino», ma all'interno dell'ampia cronologia è possibile ravvisare periodi meglio definiti dalle comuni caratteristiche figurate. Le illustrazioni proposte negli anni tra il 1904 e il 1907 sotto lo pseudonimo *Rata Langa*, più spesso contratto in *R. L.*, presentano un andamento geometrico (quadrato o rettangolare a sviluppo verticale), risultando al contempo prive, in parte o del tutto, di una debita incorniciatura volta a separarle dagli articoli di testo circostanti. A questa tipologia sono ascrivibili le vignette *Ricevimenti in Vaticano* e *Fra due "cocottes"*⁴⁴⁶ (**figg. 95 - 96**) sulle quali la raffigurazione di figure femminili dalla morale corrotta diviene l'espedito attraverso il quale rendere manifesti, non solo un esplicito giudizio critico, negativo nei confronti della supposta condotta sociale delle protagoniste, ma anche i vizi e i peccati del clero da una parte, le mancanze e le prese di posizione della

⁴⁴⁵ *Ibidem*. Per completezza si segnalano come concausa dei procedimenti tre ulteriori articoli pubblicati sul medesimo numero, a ragione dei quali si sottolinea la preziosità dell'esemplare rintracciato.

⁴⁴⁶ Rata L. (G. Galantara), *Ricevimenti in Vaticano*, «l'Asino», XIII (16), 18 aprile 1904, p.4 e Rata Langa (G. Galantara), *Fra due "cocottes"*, *ivi*, XIII (31), 18 luglio 1904, p.5. Della seconda illustrazione si pone l'accento sulla firma dell'autore invertita rispetto al senso di lettura, segnale di un probabile errore compositivo in fase di stampa.

classe politico - dirigente dall'altra⁴⁴⁷. Proponendo un'estrema radicalizzazione analitica, le donne qui rappresentate giungono a perdere la propria valenza personale e sociale per acquisire un valore quale promulgazione riflessa dei propri interlocutori. Le azioni si svolgono in ambientazioni essenziali e ridotte, evocative, laddove presenti, della situazione contingente o emanazione diretta degli individui rappresentati; le cromie semplici, piatte e spesso in contrasto, evidenziano le peculiarità dei protagonisti, in coppie o gruppi sociali antitetici. I contenuti si inseriscono con precisa consapevolezza nelle tematiche predominanti del settimanale, avvicinando la situazione estera agli ideali socialisti, l'anticlericalismo alla società e alla politica italiane.

Negli anni antecedenti il conflitto bellico, pur rivolgendo i propri attacchi verso i medesimi bersagli, Galantara virò lentamente ma inesorabilmente verso modalità differenti, delle quali si fornisce un esempio attraverso l'illustrazione *Fede, speranza e carità*⁴⁴⁸ (fig. 97). All'interno di detta produzione è ravvisabile un progressivo abbandono del colore (del quale al contrario inizierà a fare un costante e diverso uso il collaboratore Bruno Angoletta) sino al ritorno a una totale bicromia bianco - nera; in contraltare a questa svolta artistica, l'autore avviò uno studio particolareggiato delle *texture*, in un'ottica sostitutiva cromatica e materica. La ricerca di una realtà tangibile attraverso la resa dei dettagli è rintracciabile anche nell'attenzione posta nella ricostruzione scenografica degli ambienti, attraverso l'introduzione di particolari ed evocativi fondali e, allo stesso tempo, fondamentali alla compartecipazione emotiva del lettore. Nonostante le pressoché identiche tematiche, il linguaggio perse di leggerezza, i toni si acuirono, sino a raggiungere un'estrema solennità, complice la tipologia dei personaggi rappresentati, di frequente deputati a un chiaro tentativo di identificazione del pubblico. Lo stile, infine, caricaturale eppur tuttavia mai grottesco, indugia sulle singole fisionomie, estraneo tanto al comico quanto al ridicolo, enfatizzandone i tratti drammatici e la tragicità delle esistenze. Da queste premesse presero avvio le figurazioni pubblicate sul settimanale durante la prima guerra mondiale, aventi quale costante *focus* tematico il conflitto, offerto al pubblico in differenti declinazioni di un unico soggetto. Protagonisti ne risultano tanto i personaggi quanto i luoghi: da una parte, i singoli regnanti – il *Kaiser* Guglielmo II su tutti – , i soldati degli eserciti

⁴⁴⁷ Cfr. § III.2-4.

⁴⁴⁸ [G. Galantara], *Fede, speranza e carità*, «l'Asino», XXII (5), 2 febbraio 1913, p.5. La medesima illustrazione compare, questa volta a firma dell'autore e con un altro titolo alcuni anni dopo v. R.L. (G. Galantara), *Il pescecane*, ivi, XXX, (1 II serie), 25 -31 dicembre 1921, p.9.

contrapposti e le vittime, militari e civili; dall'altra, i campi di battaglia, i monumenti distrutti e i villaggi devastati (**figg. 98 - 100**). In questi anni l'utilizzo del bianco - nero, in virate sfumature o in netti contrasti direzionali e formali, permise una strabordante drammaticità (condivisa da carnefici e vittime), affine alle contemporanee produzioni artistiche di area tedesca, sia in ambito xilografico, con il gruppo *Die Brücke*, che pittorico. In questa direzione si propone un parallelismo semantico e formale tra un'anonima illustrazione apparsa su «l'Asino» nel settembre 1914 (**fig. 98**) e l'opera di George Grosz *Il funerale (a Oskar Panizza)*⁴⁴⁹. Prendendo avvio dalla tradizione iconografica medievale della danza macabra, in entrambe le immagini la vorticosità degli eventi rappresentati, la moltiplicazione dei personaggi, diversi eppure uguali, l'inquieta e allusiva presenza di individui ridotti a scheletri e teschi, concorrono nella strutturazione di un evento singolo ma emblematico dell'epoca d'appartenenza.

A partire dal 1916 l'autore affiancò, alle figurazioni conformi a quanto descritto, immagini dai tratti più sintetici ed essenziali, sino a raggiungere un'estrema pulizia compositiva in corrispondenza della conclusione del conflitto, e in taluni casi perpetrata sino ai primi anni Venti. Tuttavia altre sono le evidenze che si ritiene doveroso segnalare all'interno di quanto realizzato in questo arco cronologico. Dal gennaio 1916 apparvero su «l'Asino» illustrazioni di Gabriele Galantara sotto lo pseudonimo di *Fabio Serti*, identità intorno alla quale la bibliografia inerente l'autore si è di rado interrogata e a volte con grossolani errori. Guido Davide Neri vi fa riferimento indicandola unicamente come pseudonimo utilizzato dall'artista in occasione delle illustrazioni realizzate per il volume di *Trilussa La porchetta bianca*, edito nel 1930⁴⁵⁰. Considerato il frontespizio dell'opera recante la chiara dicitura «con trentadue tavole litografiche di *Bruno Serpi*»⁴⁵¹, si avanzano per l'errore due cause differenti ma, si crede, contemporanee: esso può essere stato conseguenza delle «aggiunte e rettifiche di secondaria importanza» consigliate dal figlio dell'artista a Neri poco prima della pubblicazione⁴⁵², ma allo stesso tempo costituisce la riprova della conoscenza di entrambi gli pseudonimi utilizzati dall'autore. All'inizio degli anni Novanta Corrado

⁴⁴⁹ R.L. (G. Galantara), s.t., *ivi*, XXIII (36), 6 settembre 1914, p.5 e G. Grosz, *Il funerale (a Oskar Panizza)*, 1917 - 1918, olio su tela, 140x110, Staatsgalerie, Stoccarda.

⁴⁵⁰ V. NERI g. D., *op. cit.*, p.181.

⁴⁵¹ Cfr. TRILUSSA [SALUTRI C. A.], *La porchetta bianca*, Milano, Edizioni Mondadori, 1930. L'idea del titolo proviene forse dalla lista di un menù relativo a un pranzo consumato da Trilussa al Cairo, nel quale, tra le portate, si legge: «Porchetta: bianca, rossa dalla vergogna», in BERTELLI P. O., *Caro Tri...: lo studio Trilussa al Museo del folklore*, Roma, Palombi, 1992, p.14.

⁴⁵² Cfr. Università degli Studi di Milano, Biblioteca di Filosofia, Fondo Guido Davide Neri, Corrispondenze 1950 - 2000, Sottoserie 1, Cartella 14. V. Appendice, Documenti, 2.1).

Farina, nell'evocativo articolo *Il mistero dei due Serpi*, ha segnalato un terzo pseudonimo, *Fabio Serpi*, fusione dei primi due e utilizzato negli anni Trenta, in contemporanea a quello di *Bruno Serpi*, in alcuni volumi illustrati⁴⁵³. Curiosamente però di questa informazione non vi è accenno nelle successive ricerche di Alberto Pellegrino e Fabio Santilli, nelle quali è citato il solo *Fabio Serti* indicato come artificio utilizzato solo durante l'esperienza sulla testata «Marc'Aurelio», senza indicarne una precisa collocazione cronologica⁴⁵⁴. Lo stesso Santilli, inoltre, ha definito quello di *Bruno Serpi* «uno pseudonimo nuovo di zecca [...] poco appariscente, comunque adatto per rimanere nelle nebbie dell'anonimato», creato dall'autore in occasione della collaborazione con *Trilussa*⁴⁵⁵. Si ritiene forzata anche la definizione fornita dall'autore di un «Galantara assolutamente inedito», in riferimento alle illustrazioni per il medesimo volume. Infatti, pur riconoscendo inedito il complesso di caratteristiche qui riunite dall'artista, alla luce dell'attribuzione le singole peculiarità sono invece ravvisabili nelle precedenti produzioni dello stesso. L'utilizzo di un significante epico – cavalleresco - cortese attraverso cui presentare il significato satirico - politico era già stato proposto dall'autore, come testimoniato, tra le altre, dalle illustrazioni realizzate nel 1925 sul settimanale «Il becco giallo», ripresentate di seguito anche nel volume *I Pallattini di Francia e del Circolo d'Artù*⁴⁵⁶. L'attenzione per il mondo animale, declinato anche quale filtro satirico, fu una costante trasversale in tutta l'attività dell'artista e allo stesso modo la profusione di decorativismo trova in queste tavole la naturale ed agognata esplosione di un'attitudine più volte tradita nei materiali ed

⁴⁵³ V. FARINA C., *Il mistero dei due Serpi*, in <http://corradofarina.altervista.org>, settembre 1992, <http://corradofarina.altervista.org/pagine/dueserpi.htm>. L'autore, interpellato, non è stato in grado di fornire indicazioni precise riguardo le fonti, e ha ipotizzato un eventuale refuso di *Serti* in *Serpi* motivato dall'uso di quest'ultimo sul volume di *Trilussa*. Viceversa lo stesso Neri riferisce di «illustrazioni di libri, pubblicate sotto falso nome» dalla fine degli anni Venti (*op. cit.*, p.181), alle quali sono, con ogni probabilità, collegabili i bozzetti e gli originali conservati presso l'Archivio CSAC dell'Università degli Studi di Parma e la Pinacoteca Civica Corrado Pellini di Montelupone.

⁴⁵⁴ Si vedano rispettivamente PELLEGRINO A., *Gabriele Galantara padre della satira politica italiana*, in SANTILLI F., MELANTON [A. MELE] (a cura di), *La tentazione comica. Tre secoli di satira e caricatura tra le Marche e Roma*, Tolentino, Art&Co, 2006, pp.95-127, p.126 e F. SANTILLI, *op. cit.*, p.124.

⁴⁵⁵ In SANTILLI F., MELANTON [A. MELE], *Quando la storia diventa fiaba*, in ID., (a cura di), *La porchetta bianca. Testo di Trilussa, illustrazioni di Gabriele Galantara*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2007, p.15.

⁴⁵⁶ V. CARCAVALLO E., *I Pallattini di Francia e del Circolo d'Artù. Opra lirica*, Roma, Edizioni Il Becco Giallo, 1925. Oltre a questo possono essere considerati modelli di riferimento anche i bozzetti di scenografie realizzati da Mucha tra il 1908 e il 1909 per le opere di William Shakespeare, nonché le figure protagoniste delle illustrazioni realizzate da Bruno Angoletta per la collana Bibliotechina de "La Lampada" edita da Mondadori a partire dal 1911. V. DEL PIZZOL V., VILLANI S., *La lunga marcia di Bruno l'Illustratore*, in E. BALZARETTI, (a cura di), *Dalla A. alla Ang. Bruno Angoletta professione illustratore*, Torino, Little Nemo, 2001, pp.38-39.

evidenziata in questa sede⁴⁵⁷.

Alla luce di quanto enunciato appare dunque doverosa una rilettura delle identità adottate da Gabriele Galantara: la creazione dello pseudonimo di *Fabio Serti*, e di quelle che possono esserne considerate emanazioni derivate, cioè *Fabio Serpi* e *Bruno Serpi*, è da retrodatarsi di alcuni decenni. Tuttavia la stessa identità di *Fabio Serti* non fu adottata a partire dal primo conflitto bellico, bensì si tratta di un'invenzione risalente almeno al marzo 1905, come dimostrato dall'inedita corrispondenza tra l'artista ed Ugo Ogetti rintracciata presso la Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma⁴⁵⁸. Sulle modalità di rinvenimento, sull'utilizzo di tale nome su «L'Illustrazione italiana» e sul rapporto con il critico d'arte si dirà nell'ultimo paragrafo del presente capitolo; si ritiene più pertinente soffermarsi qui sulla ricostruzione del percorso delle identità e sulla loro importanza temporale. Le prime firme apparse sul settimanale di Emilio Treves nel marzo 1905 recavano il solo cognome *SERTI*, scritto in un semplice stampatello maiuscolo; nel maggio 1905 si passò all'acronimo *F.S.* sempre negli stessi caratteri, ma la calligrafia della sigla divenne in seguito meno standardizzata e più personale. Le differenti caratteristiche potrebbero permettere di presupporre si trattasse di uno pseudonimo poco utilizzato in precedenza se non addirittura inventato in occasione della collaborazione con l'editore milanese, con il quale la familiarità andò aumentando con il susseguirsi dei numeri. Galantara ritornò a fare uso di *F. Serti* e della sua grafia dal 1916 su «l'Asino»: nel mese di gennaio sulle vignette del satirico *Deutsch Sballingrossen Zeitung*⁴⁵⁹ (finto organo di informazione tedesca pubblicato in appendice al settimanale socialista) e a partire dal numero successivo, il primo di febbraio, nelle illustrazioni interne del periodico. In occasione di *Tentativi tedeschi*⁴⁶⁰ (**fig. 101**), prima immagine di *F. Serti* comparsa quale illustratore ufficiale, a margine della didascalia fu inserita la dicitura «(Dalla *Kreutze Zeitung*)»: una ricerca condotta, in particolar modo presso i *database* delle biblioteche tedesche, non ha avuto riscontro per il titolo indicato. E' dunque possibile che anche la testata stessa (apparsa qui per la prima e unica volta) fosse un'invenzione inclusa per una maggiore parvenza di realtà, per legittimare un nome comparso prima solo in corrispondenza di un giornale fittizio e per persuadere i

⁴⁵⁷ Numerosi studi dei singoli dettagli decorativi o di analoghe porzioni architettoniche presenti all'interno del poema sono conservati presso l'Archivio CSAC di Parma.

⁴⁵⁸ Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea (Roma). Fondi storici. Serie 1, Unità Archivistica 813 Galantara Gabriele.

⁴⁵⁹ F. Serti (G. GALANTARA), VON SKITZEN, *Sei fotografie [sic.] del Kaiser*, «l'Asino», XXV (5), 30 gennaio 1916, p.5. I sei disegni originali che compongono la vignetta sono conservati presso l'archivio CSAC dell'Università degli Studi di Parma.

⁴⁶⁰ F. Serti (G. GALANTARA), *Tentativi tedeschi*, *ivi*, XXV (6), 6 febbraio 1916, p.3.

lettori di una fruttuosa collaborazione estera, perdurata sino all'ottobre 1921⁴⁶¹.

In conclusione Galantara utilizzò l'identità di *Fabio Serti* sicuramente dal 1905 al 1909 e dal 1916 al 1921; all'inizio degli anni Trenta su *La porchetta bianca* optò per *Bruno Serpi*; a partire dal 1931 e sino alla fine del 1936 firmò solo una parte delle illustrazioni per «Marc'Aurelio» con lo pseudonimo *Fabio Serti* o con le contrazioni *F. S.*, *F. Ser.* e *Fabio S.* Dunque l'artista non creò uno pseudonimo *ex novo* sotto il fascismo, con le annesse problematiche che questo comportava nel doverlo supportare nel periodo di massimo controllo nei suoi confronti da parte del regime. Attinse invece a un precedente, modificandolo dapprima in *Bruno Serpi* e in seguito recuperando la vecchia identità di *Fabio Serti*, che alla luce della pregressa attività, avrebbe potuto figurare da scudo di protezione, garantendo maggiore credibilità e sicurezza.

Lo studio condotto intorno agli pseudonimi ha inoltre permesso di confutare un ulteriore dato condiviso da alcune ricerche antecedenti, nelle quali si denunciava un vuoto editoriale de «l'Asino» tra il 1920 e il 1921⁴⁶². Lo spoglio sistematico a cui è stata sottoposta la rivista ha al contrario dimostrato come il periodico, pur riducendo le uscite e trasformandosi saltuariamente in quindicinale, limitando il numero dei collaboratori e presentandosi in una veste tipografica deficitaria, riuscì a sopravvivere. Fermo restando una perdita della precedente regolarità, di reale sospensione non è dunque consono parlare.

Negli ultimi anni di vita del settimanale, tra il 1922 e il 1925, numerosi sono i saggi illustrati di Galantara, rintracciabili tra le prove caricaturali dei nuovi giovani collaboratori. A dispetto di una disponibilità finanziaria maggiore, garantita dalla sede condivisa con il quotidiano «Avanti!», le vignette interne realizzate dell'artista si configurano quali naturali prosecuzioni della precedente produzione bellica: non solo vennero presentati con costanza bersagli individuali (con una comprensibile trasfigurazione dell'iconografia del nemico, dallo straniero al patrio Benito Mussolini⁴⁶³), ma lo stesso stile si figurava spesso risanato sino all'essenzialità delle

⁴⁶¹ L'ultima immagine rintracciata a firma *Fabio Serti* è l'illustrazione *L'attesa del lavoratore*, ivi, XXIX (40 - 41), 3 - 10 ottobre 1921, p.4. Tuttavia a causa delle frammentarie collezioni del periodico all'inizio degli anni Venti non è stato possibile realizzare uno spoglio completo delle annate.

⁴⁶² V. DEL BUONO O., *Paziente e bastonato*, «Linus», VI (68), novembre 1970, pp.7-8; CANDELORE G., VALLINI E., *L'Asino è il popolo: utile, paziente e bastonato*, Milano, Feltrinelli, 1971, p.XVIII; CHIESA A., *La satira politica in Italia*, Roma - Bari, Laterza, 1990, p.24; FRANZINELLI M., *Galantara. L'asino anticlericale*, in MAZZOTTA G. (a cura di), *Seduzioni e miserie del potere, visto da sinistra - visto da destra. Galantara, Scalarini, Sironi, Guareschi, Altan*, Milano, Mazzotta Editore, 2003, p.28; PELLEGRINO A., *Gabriele Galantara padre della satira politica italiana*, cit., pp.117-118.

⁴⁶³ Cfr. § III.4.

linee e della composizione, nonostante il vigore strutturale del tratteggio. Tra le ultime creazioni per «l'Asino» si segnala un nutrito gruppo di immagini risalenti all'ultimo biennio, recanti le firme *Gigi* e *bis* (**figg. 102 - 103**). La paternità delle immagini appare pressoché indubbia, confermata dalle analogie di soggetti e di linguaggi, nonché dalla scelta di pseudonimi legati all'autore e alla testata: *Gigi* parrebbe essere la contrazione delle iniziali dell'artista, mentre la firma *bis* apparve in relazione alla nuova serie del periodico pubblicata proprio a partire dalla fine del 1924. Inoltre, come già notato da Neri⁴⁶⁴, queste illustrazioni spiccatamente caricaturali, a tratti satiriche a tratti umoristiche, risultano assimilabili e anticipatorie di quanto realizzato a distanza di cinque anni sul bisettimanale «Marc'Aurelio».

Alla luce di quanto appena espresso, la contemporanea collaborazione con la testata «Il becco giallo» si configura quale parentesi illustrata dalle caratteristiche proprie singolari e al contempo sinossi delle precedenti e coeve. «Il becco giallo, dinamico di opinione pubblica», edito dal gennaio 1924 al gennaio 1926, e il suo sfortunato successore «L'attaccabottoni, scocciatore settimanale», pubblicato in soli diciannove numeri dal giugno all'ottobre del 1926, furono due settimanali romani ideati e diretti da Alberto Giannini, sui quali cospicuo e costante fu l'apporto artistico di Gabriele Galantara⁴⁶⁵. L'autore realizzò per il periodico la testata⁴⁶⁶ (**fig. 104**) dai caratteri corsivi minuscoli intermezzati dalla sagoma di un merlo, puntuale riferimento

⁴⁶⁴ V. NERI G. D., *op. cit.*, pp.172-174.

⁴⁶⁵ Presso l'ASR sono conservati il libretto di conto corrente postale intestato al periodico e alcune copie sequestrate e incriminate, fra cui il primo numero reo di vendita al pubblico prima dell'ora stabilita dal decreto governativo. V. ASR, Fondo Tribunale penale. 1924. Busta n. 48. Fascicolo n. 1368 e *ivi*, Busta n. 61. Fascicolo n. 1461. Dopo la fuoriuscita clandestina di Alberto Giannini a Parigi, il direttore diede vita a una nuova serie de «Il becco giallo», pubblicata oltralpe dal 1927 al 1931. Su quest'ultima risultano la medesima testata disegnata da *Ratalanga* e la riproposizione di alcune sue fortunate creazioni. Cfr. MAROSSO W. (a cura di), «Il Becco Giallo»: la satira di sinistra. *Antologia delle vignette pubblicate dal «Becco Giallo» (nell'edizione francese)*, Milano, M&B Publishing, 2002. Si reputa piuttosto improbabile una collaborazione diretta di Galantara, anche in conseguenza dell'arresto preventivo dell'artista, avvenuto a Roma nel dicembre 1926, motivato e seguito proprio alla fuga di Giannini stesso. Tuttavia questa non è da escludersi categoricamente, anche considerato il mancato spoglio sistematico degli originali francesi. Lo spoglio delle testate «Il becco giallo» e «L'attaccabottoni» è stato effettuato presso le collezioni della Pinacoteca Civica Corrado Pellini di Montelupone (MC). La Pinacoteca conserva le annate complete, rilegate in un unico volume per volere del figlio dell'artista, donate in seguito al comune di origine del padre. Molteplici numeri esibiscono ancora l'etichetta di spedizione, la quale recita «[n.] 22 Omaggio Galantara Gabriele via Claudio Monteverdi, 20, Roma (36)». Si segnala inoltre in merito a «Il Merlo», successiva esperienza editoriale francese di Giannini, che il medesimo indicava Gabriele Galantara come disegnatore della testata, v. GIANNINI A., *Io, spia dell'Ovra! ... Romanzo politico dal taccuino di un fesso*, Milano, Edizioni del Borghese, 1970, p.39 e DEL BUONO O., *Poco da ridere. Storia privata della satira politica dall' "Asino" a "Linus"*, Bari, De Donato Editore, 1976, p.52. Lo spoglio del periodico negli anni 1934 – 1936 non ha però evidenziato illustrazioni a firma dell'autore; è dunque possibile che questi si sia distanziato dalle posizioni di Giannini dopo la prima collaborazione, da considerarsi eccezionale.

⁴⁶⁶ V. NERI G. D., *op. cit.*, p.176.

al titolo e simbolo al quale si era già ricorso all'interno delle immagini pubblicate su «l'Asino», il cui becco, sigillato da un grosso lucchetto chiuso e privo di chiave, rimandava alle numerose censure imposte alla stampa dal regime fascista. A questa ideazione tipografica, la cui resa si legava in modo inequivocabile alle vesti grafiche disegnate per «Avanti!» e per «Cuore», si affiancarono l'illustrazione di prima pagina e numerose vignette interne, sempre firmate, salvo rari casi, con i noti pseudonimi (come dichiarato dallo stesso artista nella lettera di supplica inviata alla Commissione d'Appello per il confino politico nel dicembre 1926⁴⁶⁷). Le immagini di apertura di ciascun numero presentano caratteristiche stilistiche e contenuti di evidente raccordo con le produzioni precedenti, in parte aderenti alle equivalenti apparse su «Il Torneo» e «L'Epoca» tre decenni prima, in parte derivazioni del corredo artistico proposto su «l'Asino» nei medesimi anni (**fig. 105**). Dalle prime vennero riprese la posizione al di sotto del titolo e delle indicazioni tipografiche, lo sviluppo geometrico rettangolare, qui dalle dimensioni maggiori⁴⁶⁸, la predilezione nei confronti della politica interna ed alcune ricercate ambientazioni esterne, caratterizzate da maggiore essenzialità negli interni. Viceversa, le strutturate composizioni, la sovrabbondanza di dettagli in correlazione alla superficie deputata disponibile, la multi - focalità delle azioni, spesso sviluppate su piani differenti, e l'attenzione al singolo particolare costituirono rimandi alle copertine del settimanale satirico socialista. Le illustrazioni de «Il becco giallo» si configurano dunque come sintesi incolore di quelle de «l'Asino»: infatti, a causa delle maggiori restrizioni economiche, la totalità delle immagini (presenti su tutte e quattro le pagine di cui si componeva il giornale) venne realizzata in bicromica bianco - nero; l'autore dovette quindi ovviare all'assenza di una scala cromatica graduata imponendo un'ulteriore attenzione nell'utilizzo delle ombre e nella stesura del chiaro scuro, nonché nella scelta dei tratteggi, puntuale e variegata.

Eccezion fatta per alcune drammatiche illustrazioni legate all'omicidio e al ritrovamento del corpo del deputato Giacomo Matteotti, pervase da un alto e tragico lirismo artistico⁴⁶⁹ (**fig. 106**), all'interno delle tematiche proposte è possibile individuare tre filoni maggiori, il primo dei quali sviluppato sulle copertine e in alcune pagine

⁴⁶⁷ V. § I.1. Emblematica della collaborazione con Giannini, definito dallo stesso l'autore delle didascalie, è la vignetta di *Rata Langa* dal titolo *La serenata degli ombrelli*, pubblicata il 1 febbraio 1925, sulla quale la partitura dei dialoghi in didascalia non corrisponde alla successione dei personaggi nell'immagine. Inoltre, così come Galantara, anche tutti gli illustratori del periodico utilizzarono pseudonimi già noti.

⁴⁶⁸ Le illustrazioni di prima pagina su «Il becco giallo» hanno dimensioni di circa 15x24 cm.

⁴⁶⁹ Come rilevato da Ernst Kris «le situazioni che danno luogo unicamente a ansia o dolore non possono essere adatte a espressione comica: il tentativo provoca un effetto stridente», in KRIS E., *op. cit.*, p.181.

interne dal gennaio 1924 sino al giugno 1925. Durante questo arco cronologico Benito Mussolini divenne il bersaglio privilegiato di Gabriele Galantara, in accordo con quanto realizzato e pubblicato su «l'Asino» in contemporanea, ma in curiosa antitesi con la smaliziata definizione di sé fornita dal periodico, il quale all'esordio editoriale affermò di essere fascista ma anche oppositore del regime⁴⁷⁰. La complessa figura del capo del governo venne attaccata rappresentandone le numerose sfaccettature, in corrispondenza delle quali il soggetto venne presentato nelle vesti consuete di politico, gerarca e militante fascista e in quelle anomale di suonatore ambulante, cuoco, giudice corrotto, prete confessore, condottiero vittorioso, contadino bonificatore, musicista, saltimbanco e molto altro ancora, declinandone in accordo i contesti in ambientazioni storiche romane, medievali, cortesi⁴⁷¹ e moderne. Emblematica degli innumerevoli volti mostrati e delle differenti posizioni ricoperte appare l'illustrazione *Il gabinetto sintetico*⁴⁷², pubblicata nell'aprile 1925 (**fig. 107**). Raccogliendo una dichiarazione condivisa dalla stampa fascista militante in merito alla necessità della confluenza di tutti i dicasteri nelle sole mani di Mussolini, l'artista mise in opera quanto auspicato dagli avversari politici: attorno a un'unica scrivania siedono dieci ministri in ascolto del Presidente del Consiglio. Nonostante la moltiplicazione del soggetto non si tratta di pedissequi repliche, al contrario ciascuna figura, pur costituendo una ripetizione dei tratti fisiognomici e dell'abbigliamento, sfoggia atteggiamenti e posture proprie, che la qualificano e la differenziano dalle altre. La reiterazione di un singolo ritratto costituisce altresì il rimarcare l'evidente trasformismo attuato dal personaggio, suggellato da un implicito giudizio negativo. Lo stesso arredamento sottolinea l'idea di propagazione simultanea e di dilatazione nell'ambiente circostante, attraverso le fogge protese ed inconsuete del quadro, della linea di demarcazione lungo la parete e della scrivania al centro dell'immagine. Anche a causa di tali plateali attacchi il settimanale fu soggetto a censure e perquisizioni, in seguito alle quali la redazione fu costretta a bilanciare con

⁴⁷⁰ V. IL BECCO GIALLO, *Il nostro programma*, «Il becco giallo», I (1), 20 gennaio 1924, p.1.

⁴⁷¹ A questo proposito si segnala il volume *I Pallattini di Francia e del Circolo d'Artù*, anticipato a puntate all'interno di un'omonima rubrica, apparsa su «Il becco giallo» a partire dal 5 ottobre 1924, e dal punto di vista figurativo preceduto e legato alle immagini di ambientazione cortese e medievale apparse sul periodico. Le numerose declinazioni del bersaglio Mussolini fanno eco alla stessa parabola di "travestimenti" e alla propaganda figurata che il Duce fece di sé, presenziando alla cerimonie ufficiali in abiti e vesti diverse ma aderenti e in sintonia alle situazioni con costante puntualità. Cfr. CESERANI G. P., *Vetrina del Ventennio. 1923 – 1943*, Roma – Bari, Laterza, 1981, pp.83-65. La consapevolezza di Mussolini nei confronti del dirompente messaggio satirico illustrato è evidenziata dalla testimonianza di Sandro Pertini: «Mussolini, per mostrarsi uomo superiore, quando veniva da Villa Torlonia a Piazza Venezia, si faceva vedere in macchina mentre leggeva il "Becco Giallo" (sic.)», in ECO U., *Per favore non prendeteci sul serio*, «L'Espresso», XXVII (44), 7 novembre 1982, p.34.

⁴⁷² Rata Langa (G. Galantara), *Il gabinetto sintetico*, «Il becco giallo», II (67), 19 aprile 1925, p.1.

astuzia i propri giudizi, come dimostrato dalla vignetta *L'attualità fotografata*⁴⁷³ (**fig. 108**). L'immagine costituisce un curioso contraltare della precedente sia sul piano strutturale (riproponendo invertiti lungo l'asse orizzontale la firma e i medesimi elementi della finestra, del tavolo e del calamaio), che compositivo (grazie al dettaglio del piccolo quadro isolato sulla parete) e ideale. In quest'ultimo caso alla figura di Mussolini si sostituiscono quelle dei collaboratori del periodico, rappresentati con identiche fattezze ma in pose differenti, con l'apparente unica eccezione del personaggio in primo piano, di spalle, il quale potrebbe costituire un autoritratto dell'artista, contraddistinto anche dalla vicinanza del piccolo merlo, emblema del giornale e sua stessa creazione.

In conseguenza delle nuove restrizioni politiche imposte «Il becco giallo» adottò una nuova linea editoriale, proseguita anche dal successore «L'attaccabottoni»⁴⁷⁴, coincidente con il secondo filone tematico condiviso anche da Galantara. Oggetto assiduo di caricatura satirica divennero la politica interna e le alte cariche di governo, la cui frequenza illustrata aumentò a ragione dell'astensione da ogni riferimento figurato a Benito Mussolini. Tra i massimi rappresentati del regime divenuti, loro malgrado, nuovi protagonisti spiccano Luigi Lanfranchi e Antonio Salandra (**figg. 109 - 110**): al primo, deputato del partito fascista, venne dedicato anche il ritratto che campeggiava al centro della testata, con ogni probabilità opera dell'autore come la precedente; il secondo, senatore ed ex Ministro dell'Interno e Presidente del Consiglio, venne costantemente dileggiato per le dichiarazioni effettuate e per le prese di posizioni, anche a livello internazionale.

Il terzo ed ultimo indirizzo caricaturale, utilizzato da Galantara su entrambi i settimanali, aderì a una più sottile volontà polemica nei confronti del potere politico, condotta in modalità indiretta, attraverso la satira e l'umorismo sociali. Dalle dimensioni inferiori rispetto alle immagini di copertina⁴⁷⁵ e collocate perlopiù nelle pagine interne, tali illustrazioni ergono a protagonisti anonimi cittadini, le cui vicende quotidiane rispecchiano e patiscono le più alte decisioni ministeriali. Vignette come

⁴⁷³ Rata Langa (G. Galantara), *L'attualità fotografata*, ivi, II (80), 19 luglio 1925, p.1. Al medesimo tema è riferita anche la precedente anonima illustrazione *Calma e sangue freddo overosia: La redazione del "Becco Giallo"... ha mangiato la foglia*, ivi, I (35), 7 settembre 1924, p.3.

⁴⁷⁴ «L'attacabottoni» presentava con una veste grafica identica a quella de «Il becco giallo», dalla cui medesima redazione fu animato. Il titolo della testata fu la sola differenza riscontrabile tra i due periodici, ragion per cui all'esordio editoriale del secondo non furono pubblicati alcun articolo di presentazione o dichiarazione di intenti.

⁴⁷⁵ Le illustrazioni di umorismo e di satira sociale variano in dimensioni, generalmente inferiori ai 15 cm di lato.

Ottobrate imperiali e *Regali preziosi*⁴⁷⁶ (**figg. 111 - 112**) descrivono l'inasprirsi della congiuntura economica italiana e le difficoltà impartite dal caro - vita, livellandone gli effetti tra le diverse classi sociali: da una parte la moltitudine indistinta del proletariato cittadino di strada, dall'altra la media borghesia in ristrettezze ma incline alle tendenze di moda, come testimoniato dagli accessori d'abbigliamento femminili e dallo sfoggio di arti applicate degli interni. Tra le battaglie seguite con maggiore attenzione figura la lotta alla Massoneria, la quale, già dichiarata incompatibile con il fascismo all'inizio del 1923, fu oggetto di maggiore repressione nel biennio successivo. Prendendo avvio dall'articolo *Le nostre rivelazioni sulla Massoneria*, comparso su «Il becco giallo» il 14 settembre 1924, Gabriele Galantara ideò, nell'autunno dello stesso anno, la personale rubrica *Guerra al triangolo*. Complice la diretta esperienza in seno alla Loggia Propaganda di Roma agli inizi del XX secolo⁴⁷⁷, l'artista si avvicinò alla tematica con un linguaggio a tratti satirico a tratti umoristico, presentando il triangolo, emblema per eccellenza della società segreta, quale strumento musicale, figura geometrica e richiamo simbolico a Dio creatore (**fig. 113**). L'apice di questo *climax* figurato è costituito dall'illustrazione *La lotta contro le società segrete*⁴⁷⁸ (**fig. 114**), incentrata sulla valenza massonica del numero 33, comune linea tramviaria metropolitana e al contempo ultimo grado dell'ordine del Rito scozzese antico ed accettato. L'ironia e lo stile comico, in taluni casi leggero seppur nel profondo tracciato dall'impegno politico, trovarono ragion d'essere non solo nel coinvolgimento personale dell'autore nella specifica tematica, ma più in generale esse costituiscono la sfumatura meno greve delle attività in seno a «Il becco giallo» e a «L'attaccabottoni», traghettandole verso le successive produzioni degli anni Trenta.

Esigue sono le informazioni inerenti l'attività illustrata di Galantara durante il suo ultimo decennio di vita; lo stesso Neri, nel capitolo conclusivo della sua monografia intitolato *Gli ultimi anni di Galantara (1927-1937)*, accennò in breve a tali imprese, preferendovi lo sviluppo di altri *focus* tematici, quali l'interesse per le marionette cinematografiche e la pittura⁴⁷⁹. Un'analisi della collaborazione con la testata «Marc' Aurelio», attuata proprio all'interno di tale arco cronologico, si impone dunque doverosa, non solo in quanto parzialmente inedita alle ricerche di settore, ma anche al

⁴⁷⁶ Rispettivamente Rata L. (G. Galantara), *Ottobrate imperiali*, «Il becco giallo», I (42), 26 ottobre 1924, p.3 e Id., *Regali preziosi*, ivi, , II (57), 8 febbraio 1925, p.3.

⁴⁷⁷ V. § I.1.

⁴⁷⁸ Rata Langa (G. Galantara), *La lotta contro le società segrete*, «Il becco giallo», II (72), 24 maggio 1925, p.1.

⁴⁷⁹ V. NERI G. D., *op. cit.*, pp.180-193.

fine di colmare, in parte, alcuni vuoti biografici.

«Marc'Aurelio. Bisettimanale, umoristico, illustrato» è stato un periodico romano edito, con alterne fortune e periodicità, dal 1931 al 1973, al cui successo Galantara concorse dagli esordi sino alla scomparsa, avvenuta nel gennaio 1937. Come testimoniato in una lettera inviata all'amico marchigiano Giovanni Spadoni, l'autore dichiarava di aver ripreso a lavorare in ambito giornalistico *ora*: quest'ultima espressione e la data del 29 marzo 1931 riportata in apertura permettono di individuare la collaborazione sottointesa proprio nel «Marc'Aurelio», che il 14 marzo di quell'anno aveva avviato la propria esperienza⁴⁸⁰. Il bisettimanale si componeva di sei pagine, strutturate in articoli, componimenti poetici e illustrazioni pervase dello stesso umorismo, talvolta dalle sfumature più sarcastiche, talaltre più leggere.

Come già accaduto su «Il becco giallo» il corredo figurato realizzato da Galantara era costituito dalle immagini di copertina, dalle illustrazioni interne e, si presume, dalla testata stessa. A differenza dei precedenti e dei successivi periodici qui analizzati, le cui ricerche sono state condotte per la maggior parte attraverso lo spoglio sistematico delle annate pubblicate, l'analisi de il «Marc'Aurelio» è stata possibile in gran parte grazie ai preziosi originali conservati presso l'archivio CSAC dell'Università degli Studi di Parma e presso la Pinacoteca Civica Corrado Pellini di Montelupone⁴⁸¹. All'interno del materiale custodito non è presente un reale disegno preparatorio relativo alla figurazione del titolo, tuttavia sia la struttura già proposta (composta da due termini intervallati da una vignetta centrale), sia altri autografi dell'autore recanti la testata disegnata o abbozzata (**fig. 115**), nonché numerose mascherine tipografiche aventi grafie simili, permettono di attribuire anche questa creazione all'artista. La produzione di immagini, destinate alla copertina e all'interno, e lo studio della loro disposizione nella composizione della pagina sono testimoniate da alcuni documenti conservati presso lo stesso CSAC. Tra questi un bozzetto su carta con interventi su ambo le facciate (**figg. 115a – 115b**): il *recto* del foglio presenta un accennato e schematico *layout* del giornale e una più studiata resa dei due dettagli figurati, la testata e l'immagine centrale; il *verso* mostra, su di una simile struttura, una striscia superiore e una vignetta di fondo. Le due illustrazioni maggiori, entrambe a china e matita su carta,

⁴⁸⁰ *Ivi*, p.193.

⁴⁸¹ Presso la Pinacoteca civica di Montelupone è conservato un *corpus* di 248 originali, proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, in gran parte relativi alle illustrazioni apparse su «Marc'Aurelio». Al contrario il già più volte citato archivio CSAC di Parma possiede un variegato e assai nutrito fondo intestato all'artista; tuttavia, salvo rari casi, l'identificazione e la destinazione dei soggetti è stata effettuata solo e in occasione del presente studio.

risultano incollate sul supporto principale, chiari ritagli inseriti solo in un secondo momento per i quali si ipotizzano due differenti origini. Le copie standardizzate sulle quali intervenire avrebbero potuto essere un'agevolazione per l'artista, nel caso questi non supervisionasse direttamente le fasi di stampa del periodico (come invece accaduto in precedenza con «l'Asino»); oppure potrebbero costituire proprio la prova dell'attività dell'autore in tipografia, come parrebbero dimostrare anche alcuni disegni e bozzetti realizzati sul retro dei cedolini di pagamento (prestampati, ancora in bianco e talvolta predatati al 1932) inviati da «Marc'Aurelio» ai propri collaboratori⁴⁸².

La produzione di Galantara definita da Neri anonima⁴⁸³ (ma come già accennato tale solo agli esordi e in seguito percorsa sotto gli pseudonimi di *Fabio Serti*, *F.S.*, *F. Ser.* e *Fabio S.*, ai quali si aggiunsero *gal.* e *gala*⁴⁸⁴) costituisce la naturale continuazione delle tematiche e dei linguaggi esibiti negli anni Venti. In copertina l'artista propose soggetti leggeri, caricature di satira sociale in progressione sempre più gravi, seppur mai del tutto indigesti al regime, anche grazie all'astuta prospettiva estera utilizzata nell'ambito politico, giungendo anche ad un approccio etnico - razziale durante la campagna d'Etiopia⁴⁸⁵ (**figg. 244 - 245**). Illustrazioni come *Le speculazioni festive*⁴⁸⁶ (**fig. 116**) propongono una situazione, il pagamento allo sportello, e una impostazione prospettica, la struttura a sinistra in scorcio ed i protagonisti a destra ritratti di profilo o di tre - quarti, già reiterate su «l'Asino» attraverso la figura di Pantalone, (emblema del popolo italiano chiamato a versare i contributi statali, tanto in tempo di pace quanto di guerra). Alle drammatiche vignette pubblicate durante il primo conflitto bellico si collega anche l'immagine *Cose di Spagna*⁴⁸⁷ (**fig. 117**), animata dagli scontri sul fondo e dalle tragiche vicende in primo piano, nonché nuovamente da una moltiplicazione inclinata dei piani. L'adozione della bicromia, motivata dalle medesime cause economiche già descritte in relazione a «Il becco giallo» e causa della stessa studiata concezione dei tratteggi strutturali e dei chiaroscuri, unita alla presentazione di tematiche più adatte alla satira se non addirittura al realismo illustrato, rendono evidenti

⁴⁸² Cfr. CSAC, inventario n. 3661/427.

⁴⁸³ V. NERI G. D., *op. cit.*, p.177.

⁴⁸⁴ L'autore fece ricorso agli pseudonimi di *g.*, *gal.* e *gala* già negli anni Venti, utilizzandoli come firma per le illustrazioni realizzate su «Tutto. Rivista settimanale illustrata». V. § II.4.

⁴⁸⁵ V. § III.4.

⁴⁸⁶ [G. Galantara], *Le speculazioni festive*, «Marc'Aurelio», I (78), 12 dicembre 1931, p.1.

⁴⁸⁷ *gala* (G. Galantara), *Cose di Spagna*, *ivi*, VI (60), 25 luglio 1936, p.1. In relazione alla drammatica situazione politica spagnola, la storiografia ha più volte riportato il pensiero dell'autore, che si augurava di «morire prima che Madrid cadesse... Andarmene senza sapere che tutto, laggiù, è perduto...». In NERI G. D., *op. cit.*, p.191.

tanto lo studio artistico e la derivazione dalle copertine antecedenti, quanto la ricerca e lo sforzo tecnico.

Di filiazione grafica è consono parlare anche in merito all'apparato illustrato interno realizzato dall'autore, del quale possono essere identificati come precedenti sia le illustrazioni dalle rapide ambientazioni e dalle piatte campiture di colore apparse su «l'Asino» (**figg. 95 - 96**), sia le più ironiche critiche figurate pubblicate all'interno de «Il becco giallo» (**figg. 111 - 112**). Si tratta di un *corpus* di immagini di dimensioni e di formati assai vari, tra cui sono ravvisabili alcune caratteristiche comuni (**figg. 118 - 119**): le composizioni sono sintetiche e geometriche, oppure ridondanti di dettagli, ombre e tratteggi; le scenografie di esterni anonimi e di interni essenziali; i fondali constano di rette linee strutturali, alle quali si contrappongono i curvilinei personaggi, dalle fattezze morbide se non addirittura pasciute. Proprio tra i protagonisti si ritrova quell'umanità da sempre oggetto di indagine privilegiata da parte dell'autore, supportata dapprima come stato sociale e politico, il proletariato, ed osservata e dileggiata in seguito quale classe pubblica, il ceto medio. Così come in passato contribuì alla creazione dell'universo figurato socialista, popolato da quella che Carlo Carrà definì la «poveraglia di Galantara»⁴⁸⁸, descritta attraverso un drammatico linguaggio satirico, allo stesso modo negli anni Trenta divenne il ritrattista attento dei difetti del cittadino italiano medio, filtrati in un'ottica caricaturale - umoristica. Anche per questa ragione le figure che animano le illustrazioni interne di «Marc'Aurelio» posseggono caratteristiche stereotipate e ripetute: gli uomini, dei simpatici copricapi, dei profili dai nasi allungati e dei lunghi impermeabili; le donne, apparse più di rado, delle acconciature raccolte e delle forme morbide, talvolta giunoniche, in accordo con l'iconografia femminile promulgata dal regime fascista⁴⁸⁹.

Riprendendo la posizione di Oreste del Buono, secondo il quale la produzione dell'autore per «Marc'Aurelio» è da considerarsi come una forma di comunicazione avvilita⁴⁹⁰, Fabio Santilli ha letto nei personaggi ideati da Galantara per il periodico delle anonime marionette pervase da «un grande vuoto interiore» e frutto di una «generica svogliatezza interpretativa»⁴⁹¹, che Alberto Pellegrino ha valutato «certamente non all'altezza di quell'antico maestro della caricatura socialista»⁴⁹².

⁴⁸⁸ In CARRÀ C., *op. cit.*, p.3.

⁴⁸⁹ Cfr. § III.2.

⁴⁹⁰ V. DEL BUONO O., *Prefazione*, in V. METZ, *op. cit.*, p.VI.

⁴⁹¹ In SANTILLI F., *Gabriele Galantara. La missione della caricatura nell'arte*, cit., p.124.

⁴⁹² In PELLEGRINO A., *op. cit.*, p.126.

Attraverso lo studio e le analisi effettuate si è provato a fornire una differente lettura e se ne propone dunque una consequenziale valutazione. In merito alla collaborazione dell'artista alla testata e ai suoi riferiti legami in quegli anni con Benito Mussolini si è già detto⁴⁹³, si riporta qui la testimonianza di Vittorio Metz inerente un Galantara «*graziato dal duce con il seguente dispaccio storico: "Il nemico Galantara, mio vecchio amico, può continuare a collaborare"*»⁴⁹⁴. Il documento non è stato rintracciato presso l'Archivio Centrale dello Stato, né all'interno della Segreteria particolare del Duce, né nei fascicoli intestati all'artista ed al periodico. Tralasciando quindi le eventuali e reali cause politiche che potrebbero aver favorito e condizionato l'esperienza dell'artista in seno al giornale, si ritiene più pertinente sottolinearne l'aderenza a un progetto e a una linea editoriale, condivisi e chiariti già a priori. Gli ideatori del giornale, Oberdan Cotone e Vito de Bellis, invitarono a partecipare alla nuova impresa gran parte della redazione de «Il becco giallo» ormai soppresso, con tuttavia l'intenzione, resa ben manifesta nel sottotitolo, di non realizzare una pubblicazione di satira politica, bensì un giornale umoristico. Anche alla luce di tale direzione vanno dunque analizzati e valutati sia la presenza dell'autore sia il suo indirizzo tematico e soprattutto linguistico, quest'ultimo declinato in una caricatura umoristica, anticonformista e graffiante, ma pur sempre lontana dalla satira. Un'anticipazione di tale impronta è ben presente nelle immagini realizzate nell'ultimo triennio per «l'Asino», cioè quando l'autore introdusse la borghesia cittadina quale nuova figura protagonista, utilizzando un filtro virato verso il comico, attraverso la resa di alcuni dettagli fisiognomici (i volti ed i capelli), un indirizzo ripreso poco dopo anche su «Il becco giallo».

Massimo di Massimo e Luciano Guidobaldi ne hanno delineato un breve ma assai puntuale ritratto, definendo Galantara un artista che «amò il disegno e la sua professione al di là degli schemi di qualsiasi genere e ciò gli consentì, terminata l'avventura dell'«Asino» e del «Becco Giallo», di disegnare senza avvilire la propria dignità anche in epoche critiche per la libertà»⁴⁹⁵. Proprio in proposito del contesto storico si ritiene doveroso riportare l'affermazione di Antonio Faeti, il quale sostiene:

Molti caricaturisti si affiancarono al regime nella sua opera pedagogica, non rinunciando alle componenti «esterne» del disegno umoristico, cioè continuando a «caricare» le immagini

⁴⁹³ V. § I.1.

⁴⁹⁴ In METZ D., *Vita Metz-pubblica e Metz-privata di Vittorio Metz in arte "papà"*, in V. METZ, *Mezzo secolo di risate ... a TuttoMetz. I più famosi scritti di Vittorio Metz caposcuola dell'umorismo italiano, dai mitici anni Trenta del Marc'Aurelio e del Bertoldo ai giorni nostri*, Milano, SugarCo, 1985, pp.33-34.

⁴⁹⁵ In DI MASSIMO M., GUIDOBALDI L., *Rinomata ditta Italia. Cinquant'anni di usi e costumi*, Roma, de Fonseca, 1975, p.258.

secondo le convenzioni del genere, ma evitando completamente i contenuti più aggressivi e la funzione critica propria di tutta una tradizione che possedeva, da noi, nomi come quelli di Sclarini e Galantara.⁴⁹⁶

Curiosamente l'attività di Galantara su «Marc'Aurelio» si presta, non solo al giudizio riportato da Faeti sull'artista, ma anche all'opposto enunciato nei confronti dei colleghi contemporanei. Si tratta di una produzione umoristica, solo a tratti satirica, avente un'evidente funzione critica sociale e morale, resa possibile dall'abilità e dall'intelligenza dell'autore, in grado di adattare il proprio stile alle richieste e alle situazioni, senza perdita di dignità. Inoltre queste illustrazioni rappresentano lo sviluppo di un'ulteriore tipologia artistica, il *pupazzetto*, impiegato sin dagli esordi editoriali, che qui raggiunse l'apice comunicativo ed estetico, unendosi all'immagine satirica. Poiché egli credeva nelle critiche mosse, come si è tentato di dimostrare anche attraverso la genealogia delle illustrazioni stesse, si ritiene dunque che i risultati grafici degli anni Trenta costituiscano la sintesi e l'evoluzione tematica, linguistica e stilistica della sua intera poetica artistica.

II.3 Sintesi di satira. Il *pupazzetto* e la vignetta

Nella storia dell'editoria periodica illustrata il *pupazzetto* e la vignetta costituiscono le più immediate e diffuse forme di corredo grafico figurato. Si tratta nel primo caso di piccoli disegni la cui funzione è accessoria al testo all'interno del quale compaiono senza alcuna netta delimitazione spaziale, e nel secondo di immagini aventi un'autonomia propria, evidenziata dalla presenza di didascalie e di un'incorniciatura volta a separarle dalla pagina circostante. Nell'analisi cronologica a seguire si illustrerà come nella produzione satirica di Gabriele Galantara queste ridotte illustrazioni in taluni casi aderirono alla tradizione metodologica condivisa, mostrandosi come figurazioni ausiliarie, altrove invece furono evidenti testimoni di costruzioni e di intenti più studiati e complessi.

Si è già descritto l'apporto fornito dall'artista alla formazione del Partito Socialista Italiano, la sua quasi naturale e prevedibile presenza nella neonata redazione

⁴⁹⁶ In FAETI A., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972, p.295.

de l' «Avanti!» ed i ruoli di grafico e di pubblicitario svolti per entrambi (**figg. 2 - 22**). A questi si affiancò la puntuale attività di illustratore per il quotidiano, la quale è da considerarsi la più longeva seconda solo a «l'Asino», iniziata con il primo numero del 25 dicembre 1896 e protrattasi sino al 1 ottobre 1908. Nella storiografia inerente alcuni studi ignorano questa sua collaborazione, altri vi accennano, spesso datandola erroneamente sino al 1911 in coincidenza dell'esordio grafico di Giuseppe Scalarini⁴⁹⁷, ma il solo Paolo Bolpagni ne ha evidenziato con efficacia il carattere stabile, reso costante attraverso una presenza fissa, già descritta da Neri come la quintessenza di quelle proposte all'interno de «l'Asino». La satira creata dall'artista fu soggetta a un'evoluzione non solo tematica: calzante risulta a questo proposito la definizione suggerita da Ugo Intini di vignetta «invariabilmente polemica contro l'avversario politico del momento»⁴⁹⁸, ma anche stilistica, ragion per cui se ne fornisce una schematica analisi critica.

Sulla base di peculiarità formali il *corpus* illustrato realizzato lungo l'arco dei tredici anni è suddivisibile in tre macro aree, sconfinanti e non esclusive l'una delle altre: gli esordi, l'affiancamento a Guido Podrecca e la fortunata rubrica *L'istantanea del giorno*. Dal numero capofila del quotidiano fino alla fine del 1900 l'apporto figurato di Galantara si costituì sostanzialmente, oltre che della già citata testata, di vignette in bianco e nero, dalle dimensioni ridotte comprensive anche dei titoli e delle didascalie⁴⁹⁹, pubblicate in seconda e in terza pagina, spesso in forma anonima (**figg. 120 - 123**). I protagonisti vennero raffigurati in costanti dialoghi, di coppia o di gruppo, rinforzati e resi evidenti dalle conversazioni inferiori, le quali assolvono al reale compito satirico, solo in parte affidato alle immagini. Queste ultime mostrano figure in alcuni casi incomplete, in altri caricature, simili a pupi e a marionette, rese grottesche attraverso

⁴⁹⁷ V. rispettivamente AUDENINO P., *La cultura socialista: un nuovo sistema di valori*, in CASTRONOVO V., (a cura di), *La cassetta degli strumenti. Ideologie e modelli sociali nell'industrialismo italiano*, Milano, Franco Angeli, 1986, p.153 e SANTILLI F., *Gabriele Galantara. La missione della caricatura nell'arte*, cit., p.102. La cessata attività dell'autore nel 1908 non può essere considerata causa diretta della collaborazione di Giuseppe Scalarini, avvenuta con regolarità solo a partire dall'ottobre 1911 e dunque motiva da altre ragioni. Inoltre, si segnalano per completezza nel numero 296 del 24 ottobre 1909 tre anonime illustrazioni, *Il popolo russo partecipa alle feste*, *Fra due papi: quello di Roma e quello di Pietroburgo* e *Tra una selva di baionette*, vicine allo stile e al linguaggio di Galantara, la prima anche chiara ripresa di un'iconografia già trattata dall'autore su «l'Asino». Nel dicembre dello stesso anno comparvero le inserzioni figurate che pubblicizzavano *La fuga di Bepi* stenna del settimanale in uscita all'inizio dell'anno seguente; cfr. «Avanti!» XIII (344), 12 dicembre 1909, p.4, (349), 16 dicembre, p.3 e (352), 19 dicembre, p.4. Lo spoglio e lo studio del periodico sono stati realizzati attraverso la collezione della Fondazione Nevol Querci – Archivio Storico Iconografico del Socialismo (ASIS) di Roma.

⁴⁹⁸ V. rispettivamente: BOLPAGNI P., *op. cit.*, p.21; NERI G. D., *op. cit.*, p.57 e INTINI U., *Avanti! Un giornale un'epoca: 1896-1993*, Roma, Ponte Sisto, 2012, p.34.

⁴⁹⁹ Le dimensioni delle vignette variano indicativamente dai 4,5x6,5 cm ai 7,5x7cm.

l'exasperazione delle fisionomie e il significativo ingrandimento di alcune parti del corpo, con relativa perdita delle proporzioni. I personaggi concorrono inoltre all'evocazione e alla resa delle ambientazioni esterne, dapprima affidate ad abbozzate sagome di passanti in secondo piano e solo in seguito sostituite da dettagli architettonici (facciate, monumenti e *skyline*) ed elementi di arredo urbano (marciapiedi e lampioni). I più rari interni mostrano invece alcune analogie con i precedenti de «Il Torneo» e «L'Epoca», seppure in una resa più essenziale dell'arredamento, aderente alla sintesi formale adottata dall'autore sul quotidiano. Infine, si riscontrano riferimenti letterari e grafici ad alcuni periodici romani coevi, tra cui più sferzanti quelli a «La Tribuna» e «Il Fanfulla», nonché omaggi a «l'Asino» e autocitazioni. Le caricature dei politici si diradarono, senza tuttavia mai scomparire completamente, lasciando spazio a stereotipi di tipi sociali dalle appartenenze differenti, intenti a commentare e a criticare gli avvenimenti del giorno.

Già a partire dal 1897 le vignette quotidiane vennero sostituite a cadenza regolare da articoli animati da *pupazzetti* firmati dapprima *Columella*⁵⁰⁰ (**fig. 124**), e in seguito *Goliardo*, pseudonimo, quest'ultimo, dietro il quale si celava Guido Podrecca, autore con Galantara di una tipologia editoriale alla quale il duo di giornalisti diede avvio sin dagli anni giovanili. Puntuale su «Bononia ridet» fu infatti l'utilizzo di articoli *pupazzettati*, risultato di una fusione di intenti e di azioni che dichiarava l'appartenenza a una tradizione satirica diffusa e la conoscenza di ambiti artistici variegati. Il solo naturalismo utilizzato in veste ornamentale intorno alle esili figurine testimoniava «la sensibilità per avventure del segno e del colore consapevoli della pittura d'oltralpe»⁵⁰¹ e l'influenza della produzione effimera di fine Ottocento (in special modo delle cartoline figurate, sulle quali la profusione di girali e motivi floreali risultava una costante sia in ambito illustrato che fotografico). Il decorativismo artistico emblematico degli anni bolognesi fu sostituito su l' «Avanti!» da un sincretismo satirico, animato da personaggi non più schizzati ed eleganti allo stesso tempo, ma piuttosto costruiti e caricati, sui quali la piatta cromia nera mutò in marcati profili, uniformando lo stile a quello delle vignette contemporanee. Nel 1902 gli articoli così strutturati apparvero in una rubrica dal titolo *Avanti e indietro* (**fig. 125**), il cui *modus operandi* venne così descritto dallo stesso Guido Podrecca:

⁵⁰⁰ Columella fu anche redattore per «l'Asino», una sua anonima caricatura appare unita a quella di *Goliardo* e *Rata Langa* su «l'Asino», V (20), 17 maggio 1896.

⁵⁰¹ In BERSANI C., *op. cit.*, p.191.

L' *Avanti e indietro* lo faccio... andando avanti e indietro. Io sono, dirò così, un irregolare di redazione, come *Ratalanga* che mi sussidia dei suoi pupazzetti intermittenti. Né io né lui siamo reperibili a ore fisse: nessun orario, nessuna disciplina interna. Qualche volta mi sveglio al mattino con l' *Avanti e indietro* bello e fatto: me lo son sognato la notte. Se no, è il giornale del mattino che mi porta un'idea [...].

Qualche volta *Ratalanga* schizza un pupazzetto, e viene da me: «Mettici sotto delle parole!». Qualche altra, io scrivo delle parole e mi reco da *Ratalanga*: «Mettici sopra un pupazzetto»; e ne esce l' *Avanti e indietro* pupazzettato. Queste sorprese reciproche sono frequenti: egli schizza sul taccuino una fioraia, una contadina, una miss inglese: «Vuoi metterci un *Avanti e indietro*?» - Con tutto piacere!⁵⁰²

La breve cronaca è ricca di informazioni: introduce anzitutto *Ratalanga* come coautore de l' *Avanti e indietro*, senza presentazione alcuna dell'illustratore, svelando i processi compositivi dell'articolo e affrancandolo da un anonimato solo teorico, poiché i lettori erano consci della sua attività in seno al giornale ed ormai avvezzi a ravvisarne il segno grafico. L'aggettivo *intermittenti* riferito ai *pupazzetti* è riconducibile sia alla struttura intervallata di testo e immagini, sia alla partecipazione variabile delle illustrazioni a corredo della rubrica. La collaborazione dei giornalisti venne definita *irregolare*, con probabile riferimento alla mancata presenza dei due in redazione, a causa dalla contingenza lavorativa imposta dalla parallela attività, redazionale e tipografica, de «l'Asino». Da ultimo Podrecca chiarì anche le molteplici modalità creative delle vignette, le quali potevano nascere dalla fantasia degli autori, fortuitamente da un accidente grafico e dalla prontezza di spirito, o dalla conoscenza degli accadimenti, legata alla lettura diretta del giornale.

La correlazione con le notizie pubblicate ogni giorno contraddistinse l'intera produzione di Galantara per l' «Avanti!», tuttavia assunse un'evidenza formale maggiore con l'avvio de *L'istantanea del giorno*. Pubblicata a partire dall' 11 maggio 1903 sino alla fine della collaborazione⁵⁰³, la rubrica illustrata seguì fedelmente il nuovo corso del quotidiano avviato nella stessa data dal neodirettore Enrico Ferri, il quale,

⁵⁰² In GOLIARDO [PODRECCA G.], *Come faccio L' "Avanti e indietro?"*, «Per l' "Avanti!" nell'anniversario del primo giorno della sua lotta», Roma, Tipografia Cooperativa Sociale, numero unico, 26 dicembre 1902, pp.10-12. Nell'opuscolo è pubblicata anche una foto giovanile di Gabriele Galantara e Guido Podrecca, v. MORGARI O., *Sempre avanti...!* "Avanti!", ivi, p.9. Della rubrica riferisce anche Aldo Chierici nel capitolo dedicato a «l'Asino» del volume *Il quarto potere a Roma: storia del giornalismo e dei giornalisti romani*, Roma, Edizioni Voghera, 1905, p.269. Si segnala infine che la rubrica apparve su l' «Avanti!» nel 1898, ma solo dal marzo 1902 venne corredata dalle illustrazioni di Galantara.

⁵⁰³ Le vignette dei numeri compresi dal 2361 del 4 luglio al 2376 del 19 luglio 1903 mantennero il medesimo titolo e impostazione ma furono realizzate da altri autori (si ritrova frequentemente la firma *Lazzaro*), forse in occasione di un allontanamento estivo dalla città da parte dell'artista.

dopo aver promosso una fruttuosa sottoscrizione volta al rilancio economico, diede avvio ad una pubblicazione più moderna, mordace e di inchiesta⁵⁰⁴. Alla svolta editoriale fece eco un'evoluzione nella collaborazione dell'artista, il quale vantava con il politico un rapporto privilegiato: incontrato forse per la prima volta a Bologna nel 1889 in occasione dell'arrivo di colui il quale era noto allora come professore progressista, la conoscenza personale dei due proseguì in seguito al definitivo trasferimento romano di entrambi ed alla successiva nomina di Ferri a segretario del Partito Socialista Italiano nel 1896. Forse complice il rapporto diretto, tralasciando gli aspetti letterari, artistici e più partecipativi ai quali il giornale si estese durante la direzione di Ferri, l'autore divenne l'illustratore delle battaglie politiche e sociali, allineandosi con le martellanti posizioni centrali, piuttosto che con quelle più tenui condivise dalla redazione⁵⁰⁵. Nonostante il termine non appaia in collegamento a *L'istantanea del giorno*, si ritiene consono parlare di *rubrica* alla luce della posizione e del formato, rettangolare, pressoché uniformati, e del titolo costante e affiancato da un sottotitolo variabile, in taluni casi inserito tra parentesi. Alcune caratteristiche costituirono un legame con gli esordi, come le citazioni di altri periodici, le dimensioni ridotte, seppur qui maggiori rispetto alle precedenti⁵⁰⁶, la tipologia della satira in forma dialogica, sia narrativa che grafica; altre invece mutarono, o per meglio dire si evolsero rispetto ai primi anni. A tal proposito si attuò uno spostamento dell'illustrazione in prima pagina (più di rado all'interno, collocazione motivata dall'ampiezza degli articoli di apertura), posizionata in corrispondenza del margine inferiore, di preferenza destro, e in coincidenza della IV o V colonna di testo. Il legame con i fatti quotidiani, da sempre presente, divenne con l'istituzione della rubrica più diretto e chiaro, manifestando un evidente rimando agli articoli di apertura. Per questa ragione si ipotizza una conoscenza anticipata del *layout* tipografico o almeno delle notizie di copertina, indirizzata ad una maggiore coordinazione grafico - redazionale.

Quasi sempre firmate con lo pseudonimo *Rata Langa*, spesso nelle forme sincopate *Rata L.* e *R. L.*, le vignette mostrano delle singolarità distintive perpetrate negli anni (**figg. 126 - 130**). Le composizioni si strutturano in brevi scambi di battute tra due o più personaggi appartenenti a classi differenti, scelti in relazione alle tematiche

⁵⁰⁴ V. INTINI U., *op. cit.*, pp.83-84. In occasione della cena di addio dalla direzione di Leonida Bissolati, tenutasi il 9 maggio 1903, Galantara realizzò l'illustrazione dell'ironico menù celebrativo, v. ANDRIULLI G. A., *Leonida Bissolati*, «Il Secolo XX», XV (8), agosto 1916, p.672.

⁵⁰⁵ V. [s. a.], *L'Avanti! di Enrico Ferri e l'opposizione al Governo Giolitti*, «Critica Sociale», CXXI (1-2), 2012, p.9.

⁵⁰⁶ La dimensione delle vignette è variabile da circa 12,5x7 cm agli esordi, sino 13x11 cm nel 1908.

proposte, attraverso le quali si costruirono e si caratterizzarono i diversi tipi sociali: il borghese, il maestro, il bambino, i proprietari terrieri, i lavoratori, gli scioperanti, le mondine (anticipando una standardizzazione iconografica e formale che Giuseppe Scalarini proseguì sul giornale giungendo all'apice espressivo). Laddove presentati in coppia, uno dei protagonisti viene sovente raffigurato di spalle, mentre in secondo piano occhieggiano figure stilizzate, singole o in gruppo, assolvendo alla duplice funzione di spettatori e di quinta scenica. Il minimalismo dell'ambientazione è affidato in esterno a pareti, marciapiedi e lampioni (elementi urbani ricorrenti nella produzione dell'artista), mentre negli interni sono semplici arredi a concorrere alla caratterizzazione sociale ed economica dei soggetti. L'attenzione alle arti maggiori e decorative e all'architettura, proposta sia come scenografia sia come significante, costituiscono interessanti analogie con quanto realizzato per «L'Epoca» (**fig. 91**), ma anche anticipazioni di alcune copertine degli anni successivi. A tal proposito le già citate illustrazioni *L'alcool elettorale* e *La Pace dello Czar* pubblicate su l' «Avanti della Domenica»⁵⁰⁷ (**figg. 131 - 132**) rappresentano le evoluzioni di uno schema reiterato sulla rubrica quotidiana, dalla quale si emancipano attraverso lo studio ricercato di ombre e chiaroscuri, nel primo caso, e tramite la presenza del colore e del fondale più costruito, nel secondo.

In disaccordo con quanto si potrebbe ipotizzare, le tematiche proposte sul quotidiano non ricalcarono solo quanto affrontato nei medesimi anni su «l'Asino» e raramente vennero proposti fatti di cronaca nera, nonostante la puntualità delle immagini si prestasse all'argomento. Pur comparando riferimenti ad alcuni *amati nemici*, quali il ministro Felice Santini o il pontefice Pio X, e ad accorate battaglie e problemi, come l'anticlericalismo e le spese militari, l'autore preferì altri argomenti che permisero l'incalzamento della quotidianità e che si prolungarono su alcuni numeri in successione. Ricorrenti tra questi risultano le vignette dedicate agli scandali politico - giudiziario del deputato Nunzio Nasi, ex Ministro della Pubblica Istruzione accusato di favoreggiamento e abuso di potere; alle inchieste finanziario - ministeriali legate all'ammiraglio Giovanni Bettolo, responsabile proprio secondo Enrico Ferri di corruzione in riferimento ad alcune commissioni alle Acciaierie di Terni (**fig. 128**); alle lotte agrarie, in special modo del parmense; alle organizzazioni sindacali e ai processi di emancipazione femminile (**fig. 129**). Tra i contenuti più graffianti si evidenzia la

⁵⁰⁷ Rispettivamente Rata Langa (G. Galantara), *L'alcool elettorale*, «Avanti della Domenica», II (60), 23 ottobre 1904, p.1 successivamente apparsa con il titolo *L'alcool omicida*, «Sempre Avanti», XII (3), 15 febbraio 1911, e Id., *La Pace dello Czar*, «Avanti della Domenica», III (5), 5 febbraio 1905, p.1.

battaglia *personale* condotta tra il giugno e l'ottobre 1903 contro Nicola II di Russia, intenzionato ad effettuare un viaggio diplomatico in Italia, mai compiuto. A testimonianza di questa l'Archivio di Stato di Roma conserva numerose bozze di denuncia contro l'«Avanti!», complete dei ritagli dei giornali, inerenti articoli illustrati e singole vignette considerati lesivi all'imperatore⁵⁰⁸ (**figg. 133 - 136**). Gli esemplari segnalati dalla polizia, oltre alle già elencate peculiarità, mostrano un'evidente connotazione negativa del sovrano, spesso provvisto od evocato da attributi in forma di scheletri e teschi e da macabri riferimenti, accompagnato dalla personificazione della morte ed affiancato a quella del fischiotto (metafora delle sonore manifestazioni di scontento che l'avrebbero atteso in Italia, in gran parte sobillate ed alimentate dallo stesso «Avanti!»⁵⁰⁹).

Alle dette tipologie di illustrazione è possibile aggiungerne una quarta, apparsa più di rado, dalle dimensioni maggiori e non inseribile del tutto nella definizione di *pupazzetto* o di piccoli disegni, ma qui riportata per questione di completezza. In un primo momento, e più precisamente dal 1901 al 1903, queste vignette vennero pubblicate la domenica, in prima o in seconda pagina, risultando un ampliamento di quanto realizzato a quella data nonché un'anticipazione della rubrica successiva. In seguito comparvero immagini lontane dal linguaggio totalmente satirico e più vicine alla derivazione artistico - pittorica, un connubio delle metodologie analizzate nei paragrafi precedenti con i linguaggi adottati su l'«Avanti!». *Le otto ore di lavoro*⁵¹⁰ (**fig. 137**) ne è un'emblematica sintesi, riunendo soggetti ed evidenze stilistiche quali: la propaganda socialista, anche in relazione alla cronologia nella quale fu proposta - la ricorrenza del 1 Maggio; il contenuto sociale, con l'attenzione per le condizioni lavorative dei contadini dell'agro; la valorizzazione delle lotte sindacali, evocate nel titolo, e quindi delle notizie pubblicate ogni giorno; lo studio e la ricerca artistica, attraverso la moltiplicazione dei piani in fuga prospettiva e dei *focus* delle azioni. Esse rappresentano la sinossi dell'intera produzione dell'artista a quella data, rivelandosi

⁵⁰⁸ V. ASR, Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 107. Fascicolo n. 358.

⁵⁰⁹ In riferimento alla vignetta Galantara *La voce del fischio* è conservata presso l'ASR anche la segnalazione del questore al procuratore del re, nella quale, accennando alla campagna de l'«Avanti!», si legge: «In una vignetta pubblicata nel n. 2334 del 7 giugno scorso si vede una allusione non dubbia al riguardo. Lo Czar (*sic*) è disegnato in umile attitudine di fronte ad un uomo col corpo a foggia di fischiotto, e si leggono sotto le seguenti parole “ Caro Nicola, l'avrai a fare con me ”», *Ibidem*. Un accenno alla produzione su l'«Avanti!» relativa alla visita di Nicola II compare anche in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani, ad vocem*, vol. V, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1974, pp.200-201.

⁵¹⁰ G. Galantara, *Le otto ore di lavoro*, «Avanti!», X (3384), 1 maggio 1906, p.3.

fortunate soluzioni che sarebbero potute apparire indifferentemente pressoché su tutti i periodici con i quali l'autore collaborò. In maniera equivalente ma opposta, le iconografie più utilizzate nell'arco dei quarantacinque anni qui oggetto di dissertazione si ritrovano presenti su l' «Avanti!», le cui pagine divennero lo strumento attraverso cui esibire le creazioni aventi come protagonisti il proletariato, le donne e l'*alter* da sé⁵¹¹, mediante stili e artifizi retorici come il fuori scala, le metafore e le personificazioni. Da ultimo lo sviluppo del linguaggio satirico, agli inizi *pupazzettato* e in conclusione caricaturale, permette di evidenziare una ricerca formale in relazione al pubblico di lettori appartenenti a una determinata classe di intellettuali, più inclini alla battuta di spirito piuttosto che all'immediata lettura delle immagini.

Le motivazioni che portarono alla cessazione della collaborazione di Gabriele Galantara con l' «Avanti!» nel 1908 non sono note; essa fu forse causata dalla crisi finanziaria che attanagliò il giornale o una conseguenza delle dimissioni di Enrico Ferri dalla carica di direttore⁵¹². La vicinanza tra i due è testimoniata anche dalla loro compresenza nella redazione de l' «Avanti della Domenica», diretto dal secondo a partire dal 1903 ed amministrato ed edito da Luigi Mongini nello stabilimento tipografico di Frascati. Proprio in considerazione dei precedenti, del *milieu* costante all'interno del quale entrambi si muovevano, dell'orientamento di Ferri «a conquistare il lettore della piccola borghesia e del proletariato più emancipato sul piano dell'istruzione»⁵¹³ e del valore aggiunto riconosciuto all'illustrazione in quest'ultima ottica, è stata effettuata una ricerca tra le pubblicazioni dirette dal politico nel medesimo arco cronologico. Fra le testate analizzate si è trovato un ulteriore ed inedito riscontro del rapporto lavorativo intercorso su di un altro periodico a carattere socialista edito all'inizio del XX secolo, dall'emblematico titolo «Il Socialismo». Si tratta di una rivista quindicinale pubblicata tra il febbraio 1902 e il febbraio 1905, dedicata all'attualità politica nazionale ed internazionale, ricca di citazioni, estratti di pubblicazioni contemporanee, lettere e resoconti, con un'attenzione particolare nei confronti dell'illustrazione⁵¹⁴.

Le copertine presentano un'immagine opera di Giovanni Maria Mataloni,

⁵¹¹ Cfr. § III.

⁵¹² Cfr. INTINI U., *op. cit.* e RIDOLFI M., *op. cit.* Enrico Ferri presentò le sue dimissioni da direttore nel gennaio 1908, v. ARFÉ G., *Storia dell'Avanti!*, Milano – Roma, Edizioni Avanti!, 1956, pp.69-70. L'ultima vignetta de *L'istantanea del giorno* dal titolo *I progressi del dirigibile Guglielmone* fu pubblicata sul numero 4257 del 1 ottobre 1908.

⁵¹³ In RIDOLFI M., *op. cit.*, p.37.

⁵¹⁴ Lo spoglio e lo studio de «Il Socialismo» sono stati effettuati attraverso la collezione della Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza.

riproposta identica su ciascun numero con solo alcune variazioni cromatiche, corrispondenti al cambiamento dell'intera pagina. Il programma editoriale riferiva di «alcune pagine illustrate che riprodurranno i migliori disegni e caricature dei giornali illustrati del nostro partito, fuori d'Italia». In accordo alla dicitura *Disegni e caricature*, apparsa nel sommario di apertura sin dal primo numero, alcuni mesi dopo apparve la descrizione della rubrica stessa: «che Rata-Langa (Gabriele Galantara), sceglie per la nostra Rivista da tutte le pubblicazioni illustrate italiane e straniere»⁵¹⁵. Quella del curatore risulta un'inedita veste per l'artista, per la quale si ritrovano spiegazioni e riscontri anzitutto negli articoli pubblicati dallo stesso periodico. Egli continuava la propria militanza attiva all'interno del partito, come si evince dal resoconto del VII Congresso svoltosi a Imola il 6 - 7 settembre 1902⁵¹⁶. Nel medesimo è riportato anche un ordine del giorno, presentato da Guido Podrecca, Ugo Ojetti, Cesare Sarfatti e Paolo Valera, incentrato sulla situazione del proletariato artistico italiano. La funzione assolta dall'arte e in maniera particolare dall'illustrazione fu oggetto di interesse anche di un articolo successivo di Ettore Ciccotti, mirato all'analisi valutativa della caricatura e alla sua elevazione critica. Egli infatti sosteneva:

Se una di queste immagini non può riassumere in sé stessa tutte le promesse e le conseguenze della propaganda socialista, n'è pur sempre la migliore premessa e il migliore commento. L'occhio si arresta su quel brano di vita staccata e fermata sulla carta, e l'anima se ne inquieta, e il pensiero vi lavora intorno; e intorno a quell'immagine vivente, si raccolgono cento altre impressioni e cento speranze e cento memorie, e tutto il più profondo consenso umano rievoca, per quella via, le regioni del movimento socialista e le sue prospettive più remote. Queste situazioni che molte volte si ripresentano in quadri viventi al lume della ribalta, nell'illusione della scena, dell'avvenimento riprodotto nella sua obbiettività, del dialogo colto sul vivo e fermato, - anche nel quadro, nella vignetta, nello schizzo, più o meno perfettamente eseguiti, non perdono niente della loro forza nativa e della loro eloquenza. E su quella traccia l'immagine, che rifletteva spontaneamente un aspetto della vita e solo come conseguenza indiretta suscitava un determinato gruppo di impressioni e di pensieri, è sempre più assoggettata a un intento determinato, che la piega alla forma più o meno riuscita, più o meno plastica dell'allegoria, o ne fa una vera arma di combattimento sotto forme varie bizzarre, aspre, pungenti della caricatura. Sotto quei contorni esagerati che, come è proprio della caricatura, danno rilievo ai difetti, alle anomalie, ai contrasti, tutto quello che costituisce il materiale grezzo della propaganda socialista

⁵¹⁵ Rispettivamente in *Il Socialismo*, «Il Socialismo» I (1), 25 febbraio 1902, p.II e in s.t., *ivi*, I (14-15), 25 settembre 1902, p.II.

⁵¹⁶ «Galantara ed altri all'indirizzo di Bertoli [...] gridano ironicamente W Zanardelli!», in *Il resoconto del Congresso*, «Il Socialismo», I (14-15), 25 settembre 1902, p.240. Nello stesso vengono citati tra i presenti Felice Vezzani e il dott. Casalini di Biella, rispettivamente amico e collaboratore di Galantara a «Bononia ridet», il primo, e futuro autore per la *Libreria Editrice Podrecca e Galantara*, il secondo.

assume gli atteggiamenti più vari, raggiunge la maggiore evidenza, esercita l'azione più suggestionante; e tutti gli aspetti della vita che debbono apparire i più ridicoli appunto perché sono i più ingiusti e i più irrazionali, passano sotto gli occhi di tutti, illuminati da una luce nuova, ottenendo la maggiore popolarità e il maggiore effetto.⁵¹⁷

La rubrica curata da Galantara è dunque la prova figurata dell'unione tra il vissuto personale e le teorie condivise nel partito. A differenza delle altre attività analizzate, l'autore non inventò per «Il Socialismo» nuove iconografie o tipologie di immagini, e neppure replicò quanto già adottato su altri periodici. Egli si limitò ad inserire nella rosa selezionata le riproduzioni delle proprie creazioni già apparse su testate italiane e straniere. Infatti, a discapito dell'iniziale intenzione di pubblicare solo disegni tratti da giornali socialisti internazionali, dopo alcuni mesi si attuò un ampliamento delle fonti, come testimoniato dalla promozione del neonato opuscolo «La Strada» nel dicembre 1902 o dalla pubblicazione nell'ottobre 1903 delle vignette contro Nicola II realizzate per l'«Avanti!»⁵¹⁸ (figg. 77 e 138). Accanto a quanto destinato al mercato interno comparvero nel 1902 le testimonianze di un'assai nutrita produzione indirizzata al pubblico tedesco, attraverso lo sfoggio del *corpus* realizzato per la rivista «Der Wahre Jacob»⁵¹⁹ (figg. 139 - 141). La notoria, ma mai analizzata, collaborazione con il periodico venne proposta in illustrazioni assai diverse per formati, impianto e tematiche. Le reali dimensioni furono sacrificate a beneficio del contenuto e dell'armonia tipografici, ma è ancora possibile distinguere le piccole vignette caricaturali a sviluppo orizzontale (fig. 139) dalle più strutturate composizioni satiriche (figg. 140 - 141), a ragione della complessità formale e delle tematiche. Fra queste primeggiano il militarismo e in misura minore l'anticlericalismo e la condizione del proletariato⁵²⁰, già accorati argomenti affrontati su «l'Asino», alle cui copertine rimandano anche l'impostazione tipografica e il taglio figurato. Galantara offrì anche saggi di altri autori realizzati per lo stesso «Der Wahre Jacob» e per le testate «Der

⁵¹⁷ In CICCOTTI E., *Scienza ed arte. La propaganda con l'immagine*, «Il Socialismo», I (21), 25 dicembre 1902, pp.343-344.

⁵¹⁸ V. G. Galantara, *Per la visita dello Czar*, ivi, II (16), 10 ottobre 1903, p.257.

⁵¹⁹ «Der Wahre Jacob» è stata una rivista satirica illustrata tedesca di impronta socialdemocratica attiva dal 1879 al 1933, con la quale Gabriele Galantara collaborò sin dall'ultimo decennio del XIX secolo.

⁵²⁰ Si segnala inoltre un'illustrazione dedicata alla vittoria dei socialisti tedeschi, all'interno della quale spiccano nella metà destra un personaggio munito di scudo (dalla fisionomia simile a certe tipologie cavalleresche proposte su «Il becco giallo» ed *I Pallattini di Francia* (cit.), nonché l'indicazione «Asino inc.» nell'angolo inferiore. Parrebbe dunque possibile ascrivere anche quest'immagine nel novero di quelle realizzate da Galantara, qui firmatosi indirettamente. V. [s. a.], *La vittoria dei socialisti tedeschi*, ivi, II (11), 25 luglio 1903, p.177.

Scherer» e «Neue Glühlichter»⁵²¹, le quali dimostrano una certa padronanza della lingua (le didascalie furono presumibilmente tradotte direttamente dagli originali⁵²²), nonché una reale conoscenza del mercato satirico austriaco e tedesco. La riflessione è estendibile anche alle proposte editoriali francesi e inglesi, come dimostrato dalla riproduzione dei periodici di tali aree, i quali concorrono all'individuazione dei modelli di riferimento e delle fonti di ispirazione⁵²³. L'artista manifestò una significativa capacità promozionale legata alla valorizzazione delle proprie creazioni, inserendole nel novero delle selezionate, prediligendo quelle recanti la firma e, qualora questa fosse assente, preoccupandosi di indicarla all'esterno dell'immagine (**fig. 142**). Quest'ultima peculiarità permette infine di segnalare nel 1904 un probabile avvicendamento all'interno della redazione del periodico. Nel suo ultimo anno di vita «Il Socialismo» rinunciò all'indicazione delle fonti periodiche e alla decifrazione degli autori; in contemporanea il nome di Galantara scomparve dall'elenco degli illustratori proposti, dove vi apparve *Luccio* (pseudonimo di Carlo Bolognesi), emulo di *Ratalanga* su «Il Bastone» e su «Il Mulo», i settimanali avversari de «l'Asino»⁵²⁴. Si ipotizza dunque una probabile sostituzione nella curatela della rubrica, con la conseguente epurazione dell'artista e con una evidente perdita di esattezza.

Molteplici dunque furono gli strumenti di propaganda ideati ed impiegati dal Partito Socialista Italiano, in corrispondenza dei livelli culturali e di alfabetizzazione dei militanti, appartenenti a differenti categorie e classi sociali (bambini, adolescenti, proletariato, media borghesia, intellettuali). Nonostante la variegata offerta editoriale molte riviste riuscirono a raggiungere una cospicua diffusione: nel 1904 «l'Asino» si stabilizzò intorno alle 64.000 copie, il «Sempre Avanti!» 10.000 e «Il Seme» 30.000⁵²⁵.

⁵²¹ «Der Scherer» è stata una rivista satirica liberale e anticlericale austriaca, attiva dal 1899 al 1906. «Neue Glühlichter» è stata una testata satirica illustrata austriaca di impronta socialdemocratica attiva dal 1889 al 1915. Cfr. MONTELEONE R., «*Glühlichter*» (1889 - 1915): la voce satirica della socialdemocrazia dell'Austria imperiale, in *Il capitalismo in cilindro e bombetta. La satira nella stampa operaia*, fascicolo monografico di «Movimento operaio e socialista», V (1), gennaio - aprile 1982, Genova, pp.29-54 e STEINBERG H. J., *Note sulle riviste della socialdemocrazia tedesca*, ivi, pp.55-68.

⁵²² Con molta probabilità lo stesso Galantara pubblicò non gli originali in suo possesso ma riproduzioni delle pubblicazioni tedesche, come parrebbero dimostrare anche le firme dell'artista invertite durante il processo di stampa.

⁵²³ Cfr. § III.

⁵²⁴ Cfr. MOTTADELLI R., *Satira clericale e anticlericale agli albori del XX secolo. "L'Asino" e "Il Mulo"*, in NEGRI A., SIRONI M. (a cura di), *Un diluvio di giornali. Modelli di satira politica in Europa tra '48 e Novecento*, Milano, Skira, 2007, pp.52-71.

⁵²⁵ V. RIDOLFI M., *op. cit.*, p.62. Le informazioni riguardo il quindicinale «Il Seme», dove non diversamente specificato, sono tratte da DOMINICI S., *La lotta senz'odio. Il socialismo evangelico del «Seme» (1901 - 1915)*, Milano, Franco Angeli, 1995 e in parte da GIANNI E., *L'editore Luigi Mongini e la diffusione del marxismo in Italia*, cit. Lo studio del periodico è avvenuto attraverso le copie conservate

Quest'ultimo è stato un quindicinale edito dal 1901 al 1915, di chiara matrice socialista nelle intenzioni ma poco evidente nel programma, destinato espressamente alle categorie di lavoratori meno alfabetizzate, *in primis* i contadini⁵²⁶. «Il Seme» venne fondato e diretto sin dagli esordi da Francesco Paolini, redattore per l' «Avanti!», il «Sempre Avanti!», «l'Asino» e «Primavera», futuro autore di testi per la *Libreria Editrice Luigi Mongini* e per la *Libreria Editrice Podrecca & Galantara*, nonché direttore dello stabilimento tipografico di Frascati, presso il quale entrambe stampavano le proprie edizioni⁵²⁷. Nato come periodico destinato al proletariato ternano, la tiratura divenne nazionale a partire dal 1904, grazie all'assunzione della gestione da parte dello stesso Mongini. Dopo la sua scomparsa passò nella sfera di distribuzione della Società Editoriale «La Propaganda», sita in via del Seminario 87, la medesima de «l'Asino», con il quale condivideva anche il gerente responsabile Antonio Bellisari.

Alla luce dei numerosi contatti coinvolti nell'attività e vicini all'autore e dei riscontri positivi avuti in precedenza con «Il Socialismo», «La strada» e «Sempre Avanti!» si è indagata, non senza difficoltà, l'esperienza de «Il Seme», rintracciandone una probabile collaborazione di Gabriele Galantara. Lo studio della testata risulta incompleto, a causa delle triplici amministrazioni dalle quali fu retto, ma soprattutto in conseguenza della natura stessa del periodico, stampato su carta di scarsissima qualità al fine di renderlo il più abbordabile possibile al piccolo proletariato agricolo. Si tratta di un unico foglio di colore verde, ripiegato in quattro pagine di misure 26x19 cm, ciascuna delle quali stampata su tre colonne. Il periodico era nato nel 1904 come «Giornaletto educativo per la povera gente», sottotitolo che nel 1911 comparve mutato in «Quindicinale per i lavoratori», con una identificazione socialista più altisonante. Quale che fosse la denominazione più calzante, proprio in relazione alla sua funzione pedagogico - propagandistica presso i contadini, gli articoli erano il risultato di una scrittura semplice e di elementare comprensione, e le illustrazioni si presentavano immediate e senza orpelli (anche in considerazione del rapporto consequenziale tra il

presso la Fondazione Nevol Querci – Archivio Storico Iconografico del Socialismo (A.S.I.S.) e presso la Fondazione Lelio e Lisli Basso Issoco di Roma.

⁵²⁶ Già negli anni Novanta del XIX secolo si lamentava la mancanza di abitudine alla lettura in alcune zone rurali d'Italia, v. RIDOLFI M., *La breve storia dell'editoria socialista*, cit., p.337.

⁵²⁷ Francesco Paoloni fu espulso dal Partito Socialista nel 1915. Giovanni Turi ha evidenziato come il giornalista non avesse neppure finito le scuole tecniche ma nonostante ciò avesse un alto livello culturale, caratteristica comune a molti intellettuali socialisti, che pur avendo avviato un'esperienza universitaria non la portarono mai a termine, come lo stesso Galantara. V. TURI G., *Intellettuali e propaganda nel movimento socialista*, in SOLDANI S., TURI G. (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I. *La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, il Mulino, 1993, p.468

maggior numero di dettagli, l'aumento delle ore di lavoro e quindi del costo di vendita). Il valore dell'immagine era riconosciuto dagli stessi militanti: nel 1903 il rilancio del giornale, a seguito di una sospensione, venne così annunciato su il «Sempre Avanti!»: «Sarà come prima, illustrato»⁵²⁸.

Guido Verucci, descrivendo la propaganda svolta dal quindicinale, ne ha elencato gli strumenti utilizzati: «proverbi, motti popolari, favolette, dialoghi, citazioni di uomini illustri, sottotitoli, vignette»⁵²⁹. I termini utilizzati dallo storico evidenziano la volontà degli autori di realizzare un prodotto quanto più accessibile⁵³⁰, la cui lettura venisse facilitata dai lunghi sottotitoli riassuntivi e dagli articoli *pupazzettati*. Silvia Dominici, nella monografia dedicata alla testata, ha indagato la presenza di «quattro o cinque vignette, piuttosto rozze di fattura, con i personaggi rappresentati quasi sempre allo stesso modo, in tutto simili ma meno curate delle vignette del «Sempre Avanti!» e dell'«Asino» [che] compaiono in ogni numero e rappresentano situazioni stereotipate»⁵³¹, elencandone di seguito le tematiche più frequenti. La puntuale analisi pecca in un solo punto: la definizione di *vignette piuttosto rozze di fattura* mal si addice alla tipologia illustrata scelta per il periodico, come ci si propone di dimostrare.

Con l'eccezione della testata, su cui alla sinistra del titolo campeggia la figura di un seminatore⁵³², il corredo de «Il Seme» si costituisce di due tipologie di disegni: i *pupazzetti* (**figg. 143 - 150**) e le figurine utilizzate a scopo decorativo e tipografico (**fig. 45**). In entrambi i casi si tratta di caricature anonime, presenti in tutte e quattro le

⁵²⁸ V. [s. a.], *Il Seme edito da Luigi Mongini*, «Sempre Avanti», 129, 10 dicembre 1903, già in DOMINICI S., *op. cit.*, p.27.

⁵²⁹ In VERUCCI G., in S. DOMINICI, *op. cit.*, p.7.

⁵³⁰ Il successo della testata a ragione della sua accessibilità emerge dal pensiero degli stessi militanti: «Un giornalino piccolo, illustrato per meglio allettare, scritto in modo che lo capiscano anche i più ignoranti i più duri di comprendonio; e che spieghi l'idea e il movimento socialista una cosa alla volta, con lo stesso metodo e la stessa pazienza con la quale il maestro di prima classe insegna l'a, b, c, poi la sillaba, poi la parola; e che al tempo stesso istruisca, educhi i lettori. Una piccola scuola elementare stampata di socialismo e di istruzione e di educazione generica; e fatta in modo da potersi vendere e spedire ovunque al prezzo di 1 centesimo la copia, perché i circoli, le leghe, i volenterosi, possano acquistarne qualche decina di copie ogni numero e regalarne per fa propaganda, possibilmente sempre alle stesse persone per un certo tempo [...]. Con questi criteri il Paoloni a Terni fondò il giornalino, e se ne fece editore e direttore nel 1902; dopo varie vicende, Mongini se ne fece editore col primo del 1904 e la tiratura aumenta, la qual cosa dimostra che il giornale risponde allo scopo». V. PARTITO SOCIALISTA ITALIANO, *Rendiconto dell'VIII Congresso nazionale: Bologna, 8-9-10-11 aprile 1904*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1904. Le modalità dell'opuscolo sono riportate anche in [s. a.], *Nel mondo delle favole e delle verità*, Mantova, Arturo Frizzi Editore, 1904, p.65.

⁵³¹ In DOMINICI S., *op. cit.*, p.43.

⁵³² Dell'immagine simbolo de «Il Seme» si conoscono due differenti versioni, la prima utilizzata dal 1904 al 1906 e nel 1908, la seconda nel 1911, apparsa forse in accordo con il cambio di gestione del periodico. Evidente in entrambe risultano la derivazione dall'iconografia del seminatore utilizzata da Millet e da Van Gogh e del sole dell'avvenire della propaganda illustrata socialista. Sopra o al di sotto dell'immagine compare il motto «Chi semina raccoglie».

pagine, dalle dimensioni variabili ma inferiori ai 5 cm. Debitamente scelte in corrispondenza della funzione chiamata ad assolvere e dunque elementari e sintetiche per necessità, queste immagini risultano debitorie di quanto sviluppato nei medesimi anni su «l'Asino», come già proposto da Dominici, la quale ne ha individuato il modello di ispirazione proprio nelle illustrazioni di Galantara sul settimanale⁵³³. L'analisi storica precedente e la stilistico - iconografica a seguire permettono di spingersi oltre la semplice analogia e di avanzare alcune riflessioni ulteriori. I *pupazzetti* sono rimando ed esemplificazione dei testi all'interno dei quali si presentano: spesso inerenti le tematiche anticlericale e antiborghese, relativi alla difficile situazione del proletariato (indagata anche attraverso le problematiche più diffuse come il già noto alcoolismo - **fig. 143** -), con meno frequenza di intrattenimento e mai al servizio della cronaca di attualità. I concetti vengono affrontati in maniera generale, senza scendere nel nozionismo o nell'aneddotica. Allo stesso modo i saggi grafici non sono inseriti in tutti i testi, ma solo in corrispondenza di quelli che meglio si prestavano ad una sintetizzazione figurata più facilmente realizzabile (nei tempi e nei modi suddetti). La polemica religiosa, piuttosto che abbracciare le violente battaglie antipapiste, si dirige verso un più generico anticlericalismo, senza attacchi diretti *ad personam* ma attraverso una critica diffusa del malcostume nel sistema ecclesiastico (**fig. 144**). Le condizioni dei lavoratori vengono presentate in contrapposizione allo stile di vita della classe borghese, analizzandone le piaghe sociali e descrivendone la quotidianità, affidandone spesso il racconto alle parole dei diretti interessati. Questi ultimi sono spesso rappresentati in un breve scambio di battute, già presenti nel testo e non rimarcate in didascalia, seguendo il modello colloquiale proposto su l' «Avanti!» (**figg. 145 - 146**). L'ambientazione e la connotazione dei protagonisti risultano nei primi anni più sintetiche ed affidate a pochi dettagli (qualche suppellettile, i copricapi, gli attrezzi da lavoro), mentre nel 1911 le composizioni mostrano ideazioni più strutturate, pur rimanendo costante la semplicità. Lo stile appare aderente a quanto realizzato da Galantara per l'editoria socialista, in riferimento ad alcuni personaggi specifici (le cui vicende ricorrono tra le pagine de «l'Asino» e quelle de «Il Seme»⁵³⁴) e a soggetti o idee più generali. A questo proposito si forniscono alcuni interessanti esempi. Nel marzo 1904 a corredo dell'articolo *La*

⁵³³ V. DOMINICI S., *op. cit.*, p.43.

⁵³⁴ Cfr. [s. a.], *Dove Masticabrodo e Salinzucca ragionano sull'opera dei cattolici alla prossime elezioni*, «Il Seme», 1° quadrimestre di febbraio, 1913, già *ivi*.

*macchina da volare*⁵³⁵ apparivano tre illustrazioni (**fig. 147**), per due delle quali sono rintracciabili affinità più evidenti: la prima riguarda l'oggetto volante protagonista anche del comparto figurato dell'almanacco *L'Asino sulla Luna. Fantasia inverosimile*, pubblicato dal settimanale nel dicembre del 1903 (**fig. 148**)⁵³⁶; la seconda è inerente il profilo industriale già descritto nella produzione dell'autore (**fig. 10**). Nel 1908 le due immagini inserite in *La sorte del lavoratore*⁵³⁷ (**fig. 149**) riportano alla mente le I e IV di copertina de «l'Asino» nel periodo più aspramente anticlericale. Più emblematici i casi delle illustrazioni *Fra il consumatore e accaparratore* e *Il costume elettorale*: dell'una veniva citata la fonte come «Asino, di Roma» (**fig. 150**) e l'altra si ritrova identica all'interno del settimanale satirico con il titolo di *S. Bonifazio*⁵³⁸.

In conclusione la presenza di noti collaboratori, al cui novero si aggiunge anche Guido Podrecca⁵³⁹, e gli indizi grafici analizzati parrebbero comprovare una possibile collaborazione dell'artista a «Il Seme», forse a partire dalla sua rilevazione da parte di Mongini nel 1904 e con maggiore probabilità nel 1911. Dunque, non solo l'opuscolo è annoverabile nella vasta gamma della periodica di propaganda, ma in conseguenza a questo l'autore adattò la propria poetica in relazione al fine e ai destinatari, adempiendo ancora una volta alla valorizzazione dell'immagine come strumento di istruzione del proletariato e più in generale dei lavoratori⁵⁴⁰.

Emblematico di una funzione educativa e propagandistica fu senza dubbio «l'Asino», nel quale sono presenti anche illustrazioni satiriche dalle caratteristiche e dalle dimensioni concordi con quanto enunciato, innalzando quindi il periodico ad *exemplum* grafico (quasi) totale delle tipologie adottate dall'artista. Le vignette e gli articoli *pupazzettati* comparvero con maggiore regolarità sulla testata a partire dal 1896, anno di inizio della collaborazione con l'«Avanti!». E' possibile che la realizzazione di una vignetta giornaliera per il quotidiano abbia favorito una più ampia conoscenza degli avvenimenti nazionali ed internazionali, e di conseguenza una loro riproposizione selezionata sul settimanale. La maniera esibita nella resa di questi piccoli personaggi

⁵³⁵ V. [s. a.], *La macchina da volare*, «Il Seme», III (4), 1^a quindicina di marzo, p.1.

⁵³⁶ V. GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino nella Luna. Fantasia inverosimile*, Roma, Tipografia dell'«Asino», 1903, p.18 e [s. a.], *L'Asino sulla luna. Almanacco pel 1903 in uscita il 20 dicembre*, «l'Asino», XI (48), 23 novembre 1903, p.3.

⁵³⁷ V. [s. a.], *La sorte del lavoratore*, «Il Seme», VII (13), 1^a quindicina di luglio 1908, p.4.

⁵³⁸ Rispettivamente [s. a.], *Fra il consumatore e accaparratore*, *ivi* e [s. a.], *Il costume elettorale*, *ivi*, VII (13), 1^a quindicina di luglio 1908, p.3; [s. a.], *S. Bonifazio*, «l'Asino», XVII (23), 7 giugno 1908, p.3.

⁵³⁹ V. PODRECCA G., s.t., «Il Seme», III (5), 2^a quindicina di marzo 1904, p.4.

⁵⁴⁰ Cfr. ALATRI G. [et. al.], *A come alfabeto... Z come zanzara*, cit.

testimonia inoltre l'evoluzione della tecnica: in *Ah! Rata – Langa!*⁵⁴¹ (**fig. 151**) l'autore pare rispondere con ironia a delle critiche ricevute in relazione al proprio stile, pubblicando una figura dai tratti volutamente abbozzati ed incerti. Grazie alle innovazioni tipografiche e alla maggiore disponibilità economica, a distanza di anni alcune vignette vennero pubblicate a colori, seppur monocrome, animando l'impostazione editoriale ed evidenziandone le soluzioni meglio riuscite (**figg. 41 e 152**). Nel 1903 le conversazioni satiriche tra personaggi ricchi di connotazioni e proposte in ambientazioni dettagliate (**figg. 39 e 42**) vennero sostituite da dialoghi tra veri e propri ritratti sociali (**figg. 38 e 153**); a laconici scambi di battute corrispondono stereotipi standardizzati, e in occasione del nuovo taglio artistico l'artista introdusse lo pseudonimo di *A. A. Lagrant*, anagramma del cognome come già il più noto *Rata Langa*. Nel 1907 l'esordio di Bruno Angoletta determinò il graduale affidamento a questi del medio - piccolo corredo illustrato, al quale Galantara ricorse sempre meno di frequente, anche a seguito dapprima dell'evento bellico e da ultimo complice l'incremento del numero dei collaboratori.

A fianco delle vignette si riscontra una naturale attitudine al *pupazzettato*, riconosciuta anche in un articolo pubblicato dal giornale dal titolo *La stalla dell'Asino*, nel quale si legge:

Galantara si scuote, abbassa la matita e comincia a tracciar pupazzetti con la serena incoscienza del castoreo che costruisce i suoi meravigliosi nidi...senza saper come. E non smetterebbe più, dimenticando di mangiare e di dormire, pupazzettando l'universo intero – dall'onorevole Aguglia al Padre Eterno – se una mano filantropica... non gli spegnesse il lume.⁵⁴²

Sebbene l'anonimo autore forse includesse nel termine *pupazzetto* tutta la variegata e ricca produzione dell'artista, è indubbia un'attività in tale direzione. Parte degli editoriali satirici *pupazzettati* illustrarono gli scritti di Guido Podrecca, perpetrando una tradizione di decenni, altri invece comparvero in testi a firma *Gardhabba* (**figg. 154 - 155**). Questi ultimi furono pubblicati sul periodico dal 1900 al 1919⁵⁴³, dapprima a colori e in un formato maggiore, coincidente con l'intera pagina dando avvio alla modalità della IV di copertina illustrata, per ridursi in dimensioni e in cromia, stabilizzandosi nelle fattezze dall'articolo *pupazzettato*. Si

⁵⁴¹ [G. Galantara], *Ah! Rata-Langa!*, «l'Asino», V (20), 17 maggio 1896, p.3.

⁵⁴² In [s. a.], *La stalla dell'Asino*, ivi, XI (13), 30 marzo 1902, p.4.

⁵⁴³ Pur avendo sottoposto «l'Asino» allo spoglio compreso tra il 1892 ed il 1925, alcune annate si presentano incomplete, pertanto non si può escludere l'eventuale presenza di articoli a firma *Gardhabba* antecedenti al 1900 o successivi al 1919. Tuttavia qualora ciò accadesse non rappresenterebbe una confutazione dell'ipotesi qui descritta per quanto di seguito illustrato.

tratta di riflessioni o di dialoghi tra i personaggi, inseriti in un'ambientazione ridotta ma puntuale, nella quale si muovono figure dotate di una connotazione chiara, anche grazie ad attributi simbolici. Le immagini costituiscono un'evoluzione rispetto a quanto si ipotizza venne realizzato per «Il Seme»: i disegni rappresentano non solo l'intermezzo fra le parti di testo, ma anche un fondamentale sviluppo della narrazione. Se la firma *Goliardo* è riconducibile a Podrecca, l'identità di *Gardhabba* non è nota. In un primo momento si è supposto che anche dietro questo pseudonimo si celasse la già collaudata coppia di giornalisti, complice un nome ricco di assonanze con i cognomi di entrambi, forse destinato ai pezzi scritti a quattro mani. A sostegno di questa idea parrebbe essere la cronologia degli articoli stessi: sospesi in coincidenza del viaggio di Podrecca in America, dal luglio 1914 alla fine di gennaio 1915, essi scomparvero dal 1919 in seguito all'abbandono del giornale da parte del politico. L'avanzare delle ricerche su più piani di indagine ha però portato a confutare questa stessa tesi. A partire dal 1907 la maggior parte di questi scritti contengono illustrazioni anonime ma affini allo stile di Angoletta, al quale nel 1912 la *Libreria Editrice Podrecca & Galantara* affidò anche la copertina del volume di *Gardhabba, L'immacolata concezione*⁵⁴⁴. Proprio quest'ultimo rappresenta forse la controprova più evidente dell'iniziale teoria: infatti non solo la copertina venne realizzata da un altro autore, ma al suo interno non compare alcuna immagine. La spiegazione più plausibile identificherebbe dunque *Gardhabba* come un anonimo redattore de «l'Asino» affiancato in epoche diverse da artisti differenti. Tra questi lo stesso Gabriele Galantara che offrì dunque la propria fantasia a numerosi colleghi adattandola, non solo al collaudato sodalizio con Podrecca, ma anche su l' «Avanti!» allo sconosciuto *Columella* e su «l'Asino» al non meno noto *Gardhabba*, dimostrandosi l'inarrestabile creatore descritto poc'anzi dall'autore de *La stalla dell'«Asino»*⁵⁴⁵.

Tra il 1924 e il 1937 la produzione di Galantara si compose soprattutto di immagini caricaturali dalle dimensioni maggiori⁵⁴⁶, conseguenza della limitata attività editoriale periodica seguita alla chiusura de «l'Asino». Nonostante ciò su «Il becco giallo», «L'attaccabottoni» e «Marc'Aurelio» sono rintracciabili anche piccoli saggi satirici. Sul primo settimanale apparvero vignette incredibilmente dettagliate,

⁵⁴⁴ Cfr. GARDHABBA, *L'immacolata concezione*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912,

⁵⁴⁵ V. n.254.

⁵⁴⁶ Cfr. § II.2.

se considerate le dimensioni e la porzione di pagina occupata (**fig. 156**). Le fattezze dei protagonisti rispecchiano le caratterizzazioni dei personaggi presenti nelle immagini di copertina, delle quali si configurano come miniature (**figg. 111 - 114**). Gli scorci di fondo mostrano una ricercatezza formale curata sino all'estremismo; le scene, dilatandosi dal secondo al primo piano, circondano le figure donando loro una maggiore stabilità e al contempo contrassegnando le illustrazioni quasi come ritagli di un disegno maggiore. Queste peculiarità si persero su «L'attaccabottoni», all'interno del quale le raffinatezze grafiche vennero sacrificate in favore dell'immediatezza: l'autore propose sul periodico due immagini con una coppia sociale, medio - borghese o proletaria, a colloquio (**figg. 157 - 158**). I due disegni vennero ripubblicati identici su vari numeri cambiando unicamente le battute, al fine di raggiungere una comunicazione il più diretta possibile, o forse a ragione di tale qualità già apprezzata. Lo scambio di opinioni tra i personaggi è suggellato da una forte gestualità, rimarcata dai differenti piani sui quali i protagonisti sono presentati, resi più evidenti dall'uso della bicromia e del chiaroscuro.

Le piccole vignette di Galantara scomparvero pressoché del tutto su «Marc'Aurelio», dove l'autore si concentrò su di un'altra tipologia figurata: le mascherine⁵⁴⁷. Apparse anche negli almanacchi editi dalla testata (**figg. 159 - 160**), queste illustrazioni attestano la conoscenza tipografica dell'artista, la quale traspare soprattutto dal contrasto cromatico: l'antitesi tra bianco e nero dona tridimensionalità ai personaggi, rendendoli più simili a pupazzi che a disegni. Essi rappresentano l'evoluzione del *pupazzetto*, del quale conservano l'elementarità del tratto e la sinteticità della composizione, ma che elevano da elemento sussidiario a componente principale. Su *Guida del mondo*, almanacco del periodico del 1935, è pubblicata la storiella *La giornata dell'umorista*⁵⁴⁸ (**fig. 161**), nella quale l'autore raccontò con ironia ed autoironia la propria, metodologia lavorativa. Nelle quattro vignette sono ravvisabili le caratteristiche già descritte e rintracciate nell'arco delle collaborazioni analizzate; non da ultimo si sottolinea l'autodefinizione di *umorista*, la quale ben esemplifica la piena consapevolezza del cambiamento grafico, linguistico e tematico

⁵⁴⁷ L'individuazione di tale produzione è stata possibile confrontando gli almanacchi di «Marc'Aurelio» di proprietà dell'Associazione Culturale *Fondo Paolo Moretti* per la satira politica di Bergamo con gli anonimi bozzetti originali conservati presso l'archivio CSAC dell'Università degli Studi di Parma. Cfr. *Marc'Aurelio. Guida del mondo. Almanacco*, Milano, Ambrosiana, 1935; *Marc'Aurelio. Almanacco giallo*, Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche di Tumminelli e C., 1936; *Marc'Aurelio. Almanacco dei 4 elementi*, Milano-Roma, Arti grafiche Pizzi, 1937.

⁵⁴⁸ In *Marc'Aurelio. Guida del mondo. Almanacco*, cit., p.80.

avvenuto nella propria produzione nell'arco di quarant'anni.

A chiusura dell'analisi relativa l'attività satirica, per la maggior parte inserita all'interno del contesto dell'editoria socialista periodica, si reputa opportuno riportare il giudizio espresso nel 1905 da Aldo Chierici sull'artista. Tralasciando gli aspetti faziosi ed i toni propagandistici, lo scrittore traccia un ritratto emblematico e premonitore dell'autore, come un'emanazione quasi diretta della sua arte. Vi si legge infatti:

La caricatura è un dardo avvelenato; ferisce crudamente e attossica il sangue; e Galantara ne usa e ... ne abusa, mettendo alla berlina tutto ciò che risuona Autorità, Legge, Istituzione: ma siccome è in buona fede, non vi specula sopra, e combatte con la fervenza di un apostolo, e con il disinteresse di un martire, perché è sicuro, in fondo all'animo suo, che a furia di far borghesi panciuti e questurini truci, le sue idee alla fine dovranno trionfare.⁵⁴⁹

II. 4 *Satirical strips*, la satira a quadretti

Nei paesi di lingua anglosassone con il termine *comic strip*, o più semplicemente *comics*, sono indicate le narrazioni illustrate strutturate in vignette, stampate in successione orizzontale a formare strisce. Questa tipologia letteraria venne introdotta tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, raggiungendo il successo nel primo decennio del Novecento, grazie alla pubblicazione all'interno dei settimanali più diffusi negli Stati Uniti. Traendo ispirazione dalla terminologia del linguaggio a fumetti e in considerazione di alcune analogie cronologiche e strutturali, si è operata una traslazione adottando la definizione di *satirical strips*⁵⁵⁰, in riferimento alla produzione di Gabriele Galantara per «L'Illustrazione italiana» tra il 1905 e il 1909.

La collaborazione con l'ebdomadario, edito della casa editrice Treves dal 1873 al 1962, non era nota; la sua individuazione è stata possibile grazie allo studio dell'inedito carteggio intercorso con lo scrittore e critico d'arte Ugo Ojetti, conservato nel fondo omonimo presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea di Roma. L'indagine in merito a un possibile rapporto tra i due è stata motivata anzitutto

⁵⁴⁹ In CHIERICI A., *op. cit.*, p.273.

⁵⁵⁰ Le definizioni in uso di *satirical comics*, *satirical cartoons* e *cartoons strips* non si sono reputate adatte a descrivere la tipologia illustrata realizzata da Galantara per le evidenze stilistico - tematiche che verranno analizzate in seguito.

dalla comune militanza: nel settembre 1902 entrambi presenziarono al Congresso di Imola. Tre anni dopo Chierici descriveva l'intellettuale come «una recluta recente del partito», animato da inimmaginabili slanci di rivolta e ne elencava le collaborazioni con l'«Avanti», il «Corriere della Sera» e «L'Illustrazione italiana»⁵⁵¹. Proprio nel numero del 3 marzo 1907 del quotidiano socialista apparve, a fianco della rubrica *L'istantanea del giorno*, l'articolo *La caricatura*⁵⁵² a firma di Ogetti. Prendendo avvio da una divisione tra i caricaturisti propriamente detti e la categoria degli *ironisti*, illustratori che affiancavano ai propri disegni parole di commento, il giornalista inseriva tra i primi Leonetto Cappiello, Charles Léandre e Jean Veber. A fianco di costoro Gabriele Galantara ed Enrico Sacchetti, riconosciuti artisti eccellenti, ai quali le limitate occasioni editoriali e le differenze italiane con il mercato francese impedivano di raggiungere i traguardi meritati. In aggiunta l'artista di Montelupone veniva citato anche nella seconda categoria attraverso «l'Asino», definito uno dei prototipi della satira politica. Alcuni anni dopo Paolo Gaffuri, direttore generale dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, chiese al critico di comporre un paio di articoli sulla caricatura per la rivista «Emporium». Considerata l'ampiezza del soggetto, questi propose di restringere il campo di indagine: «Non le parrebbe meglio limitarci – salvo opportuni richiami – all'Italia? E all'Italia contemporanea, per ora? Supponga un articolo, su Galantara, Cappiello e Sacchetti [...]»⁵⁵³. Infine nel 1913 Ogetti figurava nell'elenco dei sottoscrittori della neocostituita *Società anonima editoriale Galileo Galilei*⁵⁵⁴.

In considerazione dei giudizi espressi e della vicinanza di intenti si sono analizzate le copertine di alcuni dei volumi pubblicati dallo scrittore nei primi due decenni del XX secolo, al fine di rintracciarvi eventuali prove dell'ormai accertata conoscenza. *Il cavallo di Troia*, pubblicato dalla casa Editrice Baldini, Castoldi & C. nel

⁵⁵¹ V. CHIERICI A., *op. cit.*, p.186.

⁵⁵² V. OJETTI U., *La caricatura*, «Avanti!», XI (3686), 3 marzo 1907, pp.1-2.

⁵⁵³ V.Lettera di Ugo Ogetti a Paolo Gaffuri datata 29 giugno 1910 conservata presso Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (di seguito BNCF), Sezione Manoscritti, Fondo Ogetti, già in IROLLO A., *Ugo Ogetti e l' "Istituto Italiano di Arti Grafiche" di Bergamo: gli articoli per "Emporium", le opere, i progetti*, in CANALI F. (a cura di), *Ugo Ogetti (1871 - 1946) Critico tra architettura e arte*, Bollettino della Società di studi fiorentini, XIV (2005), p.137, n.11. Gaffuri propose anche una successiva edizione autonoma degli scritti (30 giugno 1910). Gli articoli e il volume non videro mai la luce.

⁵⁵⁴ Cfr. § I.4. Ugo Ogetti mantenne contatti anche con Luigi Capuana, collaboratore di «Primavera», v. DAMIGELLA A. M., *L'amicizia con Telemaco Signorini e gli esperimenti di incisione*, in Luigi Capuana e le arti figurative, Milano, LED, 2012, pp.21-44.

1904 e riedito nel 1912, costituisce il primo riscontro grafico di quanto ipotizzato⁵⁵⁵. In entrambe le edizioni il volume presenta una copertina illustrata a firma *Rata Langa*, pseudonimo inserito attraverso il logo circolare già utilizzato sul manifesto pubblicitario de l' «Avanti!» e durante la collaborazione con l'editore Mongini, all'epoca nella variante *Galan – tara* (figg. 4 - 5; 51 e 162). Protagonista unica dell'immagine è la figura di una giovane sposa, la cui sinuosità si estende agli abiti e agli accessori, che caratterizzano il personaggio come un figurino di moda *liberty*. Nel segmento del fondo Ogetti conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze risultano una copia del contratto per la realizzazione del volume e una lettera contabile, nella quale si comunica l'invio di una prova della copertina, la quale però non risulta acclusa⁵⁵⁶.

In conseguenza di queste testimonianze si è ritenuto opportuna una ricognizione dell'omonimo fondo appartenente alla GNAM, all'interno del quale si è riscontrata una diversa consistenza di materiale. É presente un fascicolo intestato a Gabriele Galantara nel quale sono conservati tredici documenti (lettere, biglietti e cartoline postali), estesi con probabilità dai primi anni del secolo sino al 1915. L'ipotizzato inizio della cronologia si ritiene essere il 1903: all'illustrazione de *Il cavallo di Troia* parrebbero infatti potersi ricondurre due cartoline postali e una lettera. In una delle prime, datata 31 maggio 1903, l'artista comunicava di aver spedito «da parecchi giorni la tua copertina a Milano». Nella seconda, senza data, confessava all'amico di non pensare a nessun tipo di compenso in quanto: «Del resto anche a me la copertina non piaceva. [...] Sarà per un'altra volta, ma a patto di avere un soggetto più intonato al mio genere e ... senza i tuoi collaboratori». Infine il 20 giugno egli dichiarava: «Da Milano non ricevetti nulla». Un secondo scambio epistolare si è invece rivelato una fonte cardinale per l'individuazione di una nuova collaborazione: si tratta di tre documenti inviati da Galantara nell'estate del 1905. Dapprima l'artista pregò Ogetti di sollecitare «il Treves» a mandare «il mensile di luglio (5 numeri) qui a Parigi. Ma l'invio deve essere fatto naturalmente al mio vero nome e ciò per la riscossione», indicando come domicilio

⁵⁵⁵ V. OJETTI U., *Il cavallo di Troia*, Milano, Casa Editrice Baldini, Castoldi & C., 1904 e 1912. Della copertina si è in seguito trovato accenno in un articolo pubblicato ne «Il Viandante», nel quale l'anonimo autore sosteneva: «Simboliche come tutta la sua arte, le copertine dei libri da lui decorate sono attraenti e squisite. Ognuno ha veduto quella per *Cavalllo di Troia* di Ugo Ogetti, che non è tuttavia una delle più caratteristiche [...]», In IL CAVALIERE DELLA TRISTE FIGURA, *I nostri artisti: Galantara*, «Il Viandante», I (7), 18 Luglio 1909, pp.53-54. Nello stesso comparivano le descrizioni delle copertine realizzate per *Il Riso Rosso* e *I Tessitori*, cfr. § I.3.

⁵⁵⁶ La copia del contratto è datata 12 agosto 1902 mentre la lettera contabile risale al 3 ottobre 1903, rispettivamente BNCF, Fondo Ogetti, Sezione «P.V.P.», 3,5, cc. 10-11 e c.13. Le successive citazioni fanno riferimento invece ai documenti conservati nel fondo Ugo Ogetti presso la GNAM di Roma.

parigino l'indirizzo dell'amico Felix Vezzani, già collaboratore di «Bononia ridet»⁵⁵⁷. A distanza di pochi giorni⁵⁵⁸ la questione pareva ancora irrisolta, vi si legge infatti: «Ora torno a rammentarti di scrivere a Treves perché mi faccia trovare in lettera raccomandata e con biglietti italiani se possibile il mio mensile di luglio (Lire 250). Al mio vero nome e all'indirizzo presso Felix Vezzani». Infine il 9 agosto, forse in seguito a un primo rifiuto di Ojetti, viene chiaramente dichiarato:

Incaricai te perché l'amministrazione Treves non conosce il pasticcio del mio pseudonimo. Quindi io avrei dovuto ritirare lettera o vaglia col nome di Fabio Serti perché così continuano a conoscermi presso i Treves. Vedi in che imbroglio mi sarei messo. Oggi, arrivato a Parigi, ho scritto ai Treves perché telegraficamente spediscono al Vezzani e a suo nome così eviterò le noie della riscossione.

Non compaiono ulteriori testimonianze inerenti la problematica, ma considerata la certificata attività rintracciata sino al 1909, si è portati a presumere che questa venne in seguito risolta.

Alla luce delle informazioni rinvenute si è infatti individuata la natura della collaborazione; questo è stato possibile incrociando i dati contenuti nel carteggio relativi all'editore (Treves), la datazione (luglio 1905) e la periodicità (cinque numeri). In corrispondenza della cronologia indicata, il mese di luglio è apparso comporsi di cinque settimane, ragion per cui si è ipotizzato si trattasse di una produzione relativa ad un ebdomadario. Aldo Chierici aveva indicato «L'Illustrazione italiana» tra le testate contenenti articoli a firma di Ojetti; alla stessa rimandava anche uno scritto apparso su «l'Asino» nel 1904: «l'illustrazione italiana [*sic*] pubblica altri interessanti particolari (dovuti alla fine penna del conte Ottavio – Ugo Ojetti)»⁵⁵⁹.

Le prime indagini intorno al settimanale hanno avuto esiti negativi: l'apparato illustrato si mostrava composto da riproduzioni di opere maggiori, firmate o autografate in didascalia, e da immagini anonime estranee allo stile dell'artista. Tuttavia una ricerca più approfondita ha portato alla luce una produzione di Galantara per la testata, estesa tra il marzo 1905 e il giugno 1909. La mancanza di riscontro iniziale trova motivazione nella modalità di conservazione dei numeri pubblicati, di frequente rilegati privi della

⁵⁵⁷ La cartolina postale inviata da Liegi a Roma è timbrata 26 luglio.

⁵⁵⁸ Il messaggio è datato 27 luglio e la *carte postale* timbrata 29.

⁵⁵⁹ In «l'Asino», XIII (12), 20 marzo 1904, p.3. La citazione è inserita all'interno di un anonimo articolo inerente la polemica antipapista.

*sopraccoperta*⁵⁶⁰. Il settimanale risulta composto da: una foliazione di ventiquattro pagine in bianco e nero, stampate su carta patinata lucida; una *coperta* di quattro pagine, in carta velina di colore solitamente azzurro, composta perlopiù da inserzioni pubblicitarie e, ove necessario, dalle righe conclusive dell'articolo in ultima pagina. A partire dal 1903 sulla II, III o IV pagina della *sopraccoperta*, a fianco delle immagini pubblicitarie apparvero illustrazioni a firma *Gib* (pseudonimo di Guido Baldassarre) e *Momo*, ai quali nel 1905 si sostituì progressivamente il nome di *Fabio Serti*, autore dei disegni nei cinque anni successivi. Come già analizzato si tratta di uno dei numerosi pseudonimi utilizzati da Galantara, che si presume essere qui stato adottato per la prima volta. Il ricorso a una finta identità potrebbe essere motivato dalla necessità di celarne la reale all'editore Emilio Treves, il quale, seppur socialista, avrebbe potuto indugiare nel presentare ai propri lettori l'illustratore italiano contemporaneo giudicato più anticlericale e sovversivo. Al contempo la scelta potrebbe rappresentare il tentativo – riuscito – di proteggere il tramite attraverso il quale ottenne con probabilità l'incarico: Ugo Ojetti⁵⁶¹. Lo stesso infatti collaborò a «L'Illustrazione italiana» con la rubrica *Accanto alla vita (note settimanali)*, apparsa dal 1904 al 1908, a firma de *Il Conte Ottavio*, contenente riflessioni e commenti agli avvenimenti maggiori e minori, curiosi o ufficiali. L'artista vi comparve dal 1905 sino al giugno 1909, alcuni mesi dopo l'abbandono del critico, avvenuto nel dicembre 1908. Dunque si ipotizza una possibile segnalazione a Treves da parte di Ojetti, forse rammaricato per l'infelice precedente della copertina insoluta, spinto da un interesse critico nei confronti della caricatura e dalla stima nei confronti di Galantara, quest'ultime rese manifeste nel già citato articolo pubblicato nel 1907 su l'«Avanti!» e dall'intenzione di dedicarvi studi successivi.

La rubrica di Galantara si costituisce come una sintesi per immagini dei fatti settimanali; a questo proposito va precisato che, pur adottando un simile impianto di fonti, gli eventi a cui venne fatto riferimento non furono i medesimi citati da Ojetti nei propri articoli. Pertanto i disegni dell'artista non possono essere considerati il corredo illustrato alla rubrica del critico, ma piuttosto un loro parallelo figurato. Per

⁵⁶⁰ La dicitura *sopraccoperta* non è del tutto corretta, poiché il foglio di copertura si presenta in taluni casi rilegato già in origine con il numero del periodico. Tuttavia si è deciso di adottare tale definizione al solo scopo di differenziare a livello terminologico questa porzione di pagine dalle prime illustrate, segnalate diffusamente come copertine del settimanale. Cfr. PUGLISI P., *Sopraccoperta*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2003. Per le motivazioni legate al supporto, nonostante il limitato arco cronologico, è stata necessaria la consultazione dello stesso numero in più esemplari.

⁵⁶¹ In questo modo si spiegherebbe non solo il naturale ricorso ad Ojetti nel momento del bisogno, ma anche la chiosa «Scusandomi tuo Galantara», presente in conclusione della lettera del 29 luglio 1905, quasi come si trattasse di un *ulteriore* problema creato al critico.

completezza va infine ravvisato che nel 1925 lo scrittore fu tra i firmatari del Manifesto degli intellettuali fascisti; anche in seguito a prese di posizioni come questa il rapporto tra i due andò deteriorandosi, come dimostrato da alcune feroci creazioni dell'artista apparse su «L'attaccabottoni» durante il 1926.

I contributi a firma *Fabio Serti* vennero pubblicati dal numero 13 del 26 marzo 1905 al numero 26 del 27 giugno 1909. Agli esordi i disegni furono giustapposti senza alcuna divisione; in seguito vennero introdotte delle semplici linee verticali di demarcazione, sino alla costituzione di incorniciature (**fig. 163**). Le prime immagini apparse permisero all'artista di impostare e di calibrare la rubrica, la quale assunse in breve tempo connotazioni uniformi, rimaste eguali sino alla fine della collaborazione. Si tratta di una striscia di stampo satirico - umoristico, composta da un numero variabile di vignette riquadrate, aventi ciascuna la propria didascalia e disposte in successione orizzontale. La dimensione delle formelle muta in conseguenza del numero delle medesime, compreso tra tre e dodici, con derivante ampliamento o diminuzione delle stesse. La sezione grafica esibisce intestazioni e caratteristiche in relazione ai contenuti e all'impostazione adottati: nella modalità più diffusa (**fig. 164**) compare il titolo *Note comiche* e le illustrazioni, così come le didascalie, si presentano autonome le une dalle altre, rappresentando l'emanazione delle notizie riportate nel settimanale. I soggetti proposti si succedono seguitando una gerarchia costante: dapprima le tematiche inerenti l'Italia, con la precedenza alla politica interna su l'umorismo sociale e di costume; in un secondo momento la politica estera. Per quanto concerne le prime, accanto ai bersagli già resi oggetto di scherno su altri periodici (gli esponenti di spicco della politica, la religione, gli scandali parlamentari), l'autore si occupò anche delle vicende più curiose della cronaca. Egli diede quindi saggi di maggiore leggerezza dedicandosi a lo sport, la moda femminile e le esposizioni d'arte, imitando in questo lo schema di divulgazione popolare adottato dalla testata⁵⁶². In alternativa a questa tipologia l'artista ne propose una seconda, con vignette interconnesse da legami logici e tematici (**figg. 165 – 165a**). La rubrica veniva quindi modificata in conseguenza della scelta strutturale operata, in accordo con la quale veniva declinato anzitutto il titolo, proprio per ciascuna striscia e seguito dalla dicitura *Note comiche a cura di Fabio Serti*, posta talvolta a sottotitolo. In secondo luogo le variazioni interessavano le illustrazioni; esse infatti si estendevano in

⁵⁶² Come suggerito da Paolo Bolpagni l'«Illustrazione Italiana» [è] il periodico con il quale l'attualità e la cronaca entrano nel novero delle tematiche trattate dai periodici illustrati», in BOLPAGNI P., *op. cit.*, p.17.

un numero maggiore di riquadri (in taluni casi ben dodici), con didascalie legate in un'unica narrazione. Il corredo figurato così impostato differiva dal primo modello proposto, risultando composto da fotogrammi (quasi cinematografici) di un singolo racconto o da sfaccettature di un'unica problematica.

La produzione per «L'Illustrazione italiana» crea dunque un ulteriore settore produttivo, quello delle immagini a nastro, collocate in sequenza orizzontale, slegate le une dalle altre o connesse ad unico argomento. Indizi in tal senso, in merito cioè alla fusione fra testo ed immagini in successione, sono individuabili anche nella già analizzata copertina per l'«Avanti della Domenica» *Il pittore verista* e nell'ipotizzato articolo *pupazzettato L'ancora di salvataggio*, pubblicato su «l'Asino» a firma Gardhabba (**figg. 80 e 154**), sebbene allora si trattasse di casi isolati e destinati ad un assai diverso pubblico di lettori. Per quanto dissimili però entrambe le tipologie realizzate si avvicinano maggiormente all'impostazione a strisce del fumetto, piuttosto che a quella dell'illustrazione multipla di ambito satirico.

Il ripetuto modello sincronico grafico - narrativo trova inoltre analogie nella letteratura per l'infanzia, in cui il disegno non è subordinato, bensì di pari importanza alla narrazione, la quale necessita di immagini per una completa comprensione⁵⁶³. Le fiabe a quadretti pubblicate in seguito su il «Corriere dei Piccoli»⁵⁶⁴ potrebbero rappresentare, con le dovute ed evidenti differenze, un singolare aiuto nella nomenclatura della sezione grafica per «L'Illustrazione italiana», definibile quindi anche come *satira a quadretti*.

Il prototipo a *strips* adottato agli esordi del XX secolo venne sviluppato a distanza di due decenni, quando negli anni Venti l'artista divenne collaboratore delle riviste «Tutto» e «Humor»⁵⁶⁵, nelle quali apparvero esempi della denominata *satira a quadretti*. La conservazione frammentaria dei due periodici nelle raccolte pubbliche

⁵⁶³ V. MEDA J. (a cura di), *Falce e fumetto. Storia della stampa periodica socialista e comunista per l'infanzia in Italia (1893-1965)*, Firenze, Nerbini, 2013, pp.93-94.

⁵⁶⁴ Si veda MARCHESI D., *Tradizione e innovazione del "giornalismo umoristico"*, in CASAMATTI G., CONTI G. (a cura di), *Giovannino Guareschi. Nascita di un umorista. "Bazar" e la satira a Parma dal 1908 al 1937*, [Catalogo della mostra, Parma, Galleria San Ludovico, Galleria Petitot, Biblioteca Palatina, Castello dei Burattini, Museo Giordano Ferrari, 19 aprile – 1 giugno 2008], Parma, Monte Università Parma Editore (MUP), 2008, pp.16-23.

⁵⁶⁵ L'individuazione delle collaborazioni ai periodici «Tutto» e «Humor» è stata possibile grazie alle informazioni contenute nel fascicolo CPC intestato all'autore, alle indicazioni nel *Dictionnaire des illustrateurs*, in *III Biennale dell'umorismo nell'arte*, cit., e alla presenza all'archivio CSAC di alcuni bozzetti. V. ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione servizi informativi e speciali, Confinio Politico, Fascicolo n. 444; OSTERWALDER M., *Dictionnaire des illustrateurs 1890 - 1945*, Neuchâtel (Suisse), Ides et Calendes, 2001, p.416; *III BIENNALE DELL'UMORISMO NELL'ARTE* (a cura di), cit., p.2 e CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma. Sezione Media.

italiane non ha permesso uno spoglio completo, ma lo studio delle annate disponibili ha comunque portato alla luce l'adozione di una modalità condivisa⁵⁶⁶. A fianco di alcune sintomatiche copertine di cui si dirà in seguito (**fig. 250**) e di disegni singoli, si ravvisa un cospicuo novero di illustrazioni aderenti alla seconda tipologia creata per «L'illustrazione italiana» (**figg. 165 – 165a**), cioè vignette costitutive della narrazione e unite da legami logici. A differenza di quanto operato a inizio secolo venne però meno lo sviluppo orizzontale, la dimensione dei riquadri aumentò e la loro successione occupò l'intera pagina, elevandone la dignità da elemento accessorio (le *strips* pubblicate nella *sopraccoperta* pubblicitaria) a reale contributo editoriale.

La *satira a quadretti* realizzata per il settimanale «Tutto» tra il 1919 e il 1922 differisce in due categorie: le storie con gli stessi personaggi ripetuti in ogni riquadro, come fotogrammi in successione di una pellicola cinematografica (**fig. 251**), e i racconti supportati da immagini aventi protagonisti propri per ciascuna scena (**fig. 193**). Se confrontate con la contemporanea produzione per «l'Asino», le illustrazioni per la rivista mostrano un adeguamento tanto formale quanto semantico. Si tratta di creazioni meno sferzanti e partigiane, seppur occhieggianti al socialismo, nelle quali l'autore si sforzò di imparzialità, riferendosi a bersagli ad intervalli differenti o criticando più schieramenti in simultanea. Talvolta egli giunse a distaccarsi *in toto* dalle tematiche politiche, abbracciando l'umorismo di costume, nel quale tuttavia permeavano le tracce della satira sociale e di genere (**fig. 202**).

Conclusa l'esperienza trentennale del periodico socialista e in contemporanea con quella de «Il becco giallo»⁵⁶⁷, l'artista nel 1926 aderì alla sfortunata attività di «Humor». A livello strutturale e compositivo Galantara replicò le modalità sperimentate su «Tutto»; dal punto di vista concettuale invece si allineò con l'autodefinizione del giornale di *quindicinale satirico umorista* (sebbene la linea editoriale proponesse articoli, barzellette ed immagini permeate quasi esclusivamente di comico umorismo). Nell'approcciarsi ai soggetti mantenne tuttavia due registri grafici distinti: laddove si

⁵⁶⁶ «Tutto» è stata una rivista settimanale illustrata di divulgazione e costume, pubblicata a Roma dal 1919 al 1939, sulla quale l'autore risulta attivo con continuità dal numero d'esordio sino alla fine del 1922 (nelle annate successive si segnala una copertina attribuibile all'artista, cfr. G. (G. Galantara), *L'assalto a Montecitorio*, «Tutto», VI (15), 13 aprile 1924, ma si tratta di uno spoglio incompleto). «Humor» è stato un quindicinale satirico umoristico pubblicato a Roma nei soli 1926 e 1927; durante il primo anno di attività sono presenti puntuali illustrazioni di Galantara, al quale si ritiene ascrivibile anche la copertina del numero I (14) del 10 ottobre 1926. Lo spoglio di entrambe le testate è avvenuto presso la Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza e l'Archivio Storico della Città di Torino, *Raccolta Gec*.

⁵⁶⁷ Per «Il becco giallo» Galantara fu anche autore di una campagna pubblicitaria illustrata nella quale fece nuovamente ricorso allo sviluppo narrativo comico a *quadretti*, v. § III.5.

abbandonò alla semplice ironia, adottò una molteplicità di modelli non sviluppati in un'azione ma rappresentati come semplici ripetizioni di un prototipo, una galleria di ritratti, pertanto non separati da riquadri (**fig. 166**). Viceversa dedicandosi alla satira, politica, sociale o di costume, mantenne l'impaginazione in scene divise, presentandone ciascuna in una realtà conclusa che ne portava alla luce le peculiarità identificative, denunciandole (**fig. 241**).

La disamina degli anni romani ha evidenziato un'attività in ambito periodico che si è dimostrata variegata, trasversale e allo stesso tempo ricca di costanti punti di contatto. Alle copertine di derivazione artistica de «l'Asino», «Sempre Avanti!», «Avanti della Domenica» e «La Strada» si affiancò la corposa produzione di *pupazzetti* animanti, tra le altre, le pagine de l' «Avanti!», «Il Socialismo» e «Il Seme». Le costruite vignette d'apertura su «L'Epoca», «Il becco giallo», «L'attaccabottoni» e «Marc' Aurelio» occhieggiano alle *satirical strips* apparse su «L'Illustrazione italiana» e alla *satira a quadretti* di «Tutto» e «Humor». Accanto alle testate indagate, altre, di cui si dirà in seguito, esibirono più di rado le creazioni di Gabriele Galantara che, negli anni tra il 1892 e il 1937, si contraddistinsero di un'eterogenea uniformità, formale e semantica.

CAPITOLO III

ICONOGRAFIE E LINGUAGGI DEGLI ANNI ROMANI

«Tirar fuori da uno sguardo
o da un vecchio ronzino di saltimbanco
(così come dall'uomo come dal cavallo)
tutta la propria arte, è un gesto di folle orgoglio,
oppure di umiltà perfetta, se si è nati per questo.»⁵⁶⁸
Georges Rouault

Un filo rosso percorre e lega la produzione italiana illustrata di Gabriele Galantara negli anni compresi tra il 1892 e il 1937. Durante la permanenza romana le differenti attività alle quali l'artista si dedicò si caratterizzarono di un equilibrio semantico e formale, realizzatosi tramite l'assunzione di iconografie e di linguaggi proposti ripetuti sui differenti *media* analizzati in precedenza. Lo spoglio del materiale e lo studio delle fonti hanno permesso una mappatura tematica dei documenti, ponendo in evidenza categorie di soggetti e di tecniche stilistiche ricorrenti negli ambiti editoriale, periodico e propagandistico - pubblicitario.

All'interno del variegato *corpus* di modalità espressive rintracciate, alcune sono caratterizzate da una frequenza e da una trasversalità maggiori, e tra queste sono stati individuati cinque casi di studio indagati a seguire⁵⁶⁹. Nella fase di selezione sono stati in parte adottati i medesimi strumenti di riferimento riconosciuti anche da Sandro Morachioli come linee guida nella catalogazione della caricatura giornalistica⁵⁷⁰. Prescindendo infatti dalla prospettiva prettamente storica, ci si è concentrati sulle

⁵⁶⁸ In STAROBINSKI J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p.120, già in COURTHION P., *Georges Rouault* (1962), trad. it. (Milano 1964), p.82.

⁵⁶⁹ Tra le iconografie a cui l'autore fece maggior ricorso figurano anche il circo e i divertimenti popolari, già parzialmente oggetto di indagine della mia tesi magistrale. Cfr. MORGANTI E., *Gabriele Galantara e le maschere della politica: "l'Asino 1892 - 1925"*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2009/2010, relatore prof.ssa S. Bignami.

⁵⁷⁰ L'Archivio della Caricatura in Italia è stato realizzato dal Laboratorio delle Arti Visive della Scuola Normale Superiore di Pisa, v. MORACHIOLI S., *Linee guida per un modello integrato di catalogazione della caricatura giornalistica*, in <http://www.artivisive.sns.it>, <http://www.artivisive.sns.it/caricatura/lineeguida.htm>

peculiarità iconografiche e formali, al fine di rintracciarvi schemi, figurazioni e figure retoriche ricorrenti⁵⁷¹.

Parte dei soggetti e dei procedimenti adottati dall'autore si inserisce nella storia culturale europea della fine del XIX e l'inizio del XX secolo, come testimoniato anche dagli studi e dalle riflessioni di Eduard Fuchs e di Walter Benjamin⁵⁷². Alcune iconografie appartengono agli archetipi del socialismo italiano ed internazionale, ciclici nella grafica di partito attraverso le riduzioni presenti in bandiere, manifesti, tessere, volantini e periodici illustrati⁵⁷³. In queste tipologie di immagini confluiscono in parte le rappresentazioni del proletariato e della figura femminile, analizzate, rispettivamente, nel primo e nel secondo paragrafo. Segue una riflessione sul complesso connubio "anticlericalismo e religiosità", al contempo inseribile in un più ampio filone di trattazione socialista e nella produzione forse più nota dell'autore. Nella successiva sezione viene esaminata la contrastante definizione di *alterità*, grazie alle differenti declinazioni di *altro da sé*, avversario, nemico e diverso, ricorrendo anche a postulati di confronto con gli artisti contemporanei. Da ultimo, si propone una disamina della grafica a carattere propagandistico e pubblicitario, attraverso una ricognizione intorno a documenti di natura e datazioni eterogenee.

I punti di osservazione proposti rappresentano la sintesi dei possibili tracciati⁵⁷⁴, delle aree di interesse, delle quali costituiscono gli esempi ritenuti più emblematici. A tale giudizio concorrono non solo la frequenza con la quale vi si fece ricorso e la trasversalità dei *media* sui quali comparvero, ma anche l'estesa cronologia da questi percorsa. I modelli selezionati permettono infatti di estendere le considerazioni ed i giudizi ad essi inerenti all'intera attività illustrata oggetto di esame, consentendo di descrivere una metodologia sistematica, che l'autore adeguò alla contingenza, serbandola ordinariamente uniforme.

⁵⁷¹ Cfr. PROPP W. J., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1965; GOMBRICH E. H., *Le armi del vignettista*, in ID., *A cavallo di un manico di scopa: saggi di teoria dell'arte*, Einaudi, Torino, 1971, pp.192-216.

⁵⁷² Cfr. BENJAMIN W., *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, pp.79-123; FUCHS E., *Die Karikatur der europäischen Völker vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart*, Berlin, A. Hoffman, 1903.

⁵⁷³ V. BOLPAGNI P., *L'arte nell' «Avanti della Domenica»*, in ID., *L'arte nell' «Avanti della Domenica» 1903 - 1907*, Milano, Mazzotta Editore, pp.32-36.

⁵⁷⁴ Tra le altre categorie individuate, ma escluse dall'indagine a favore di un'omogeneità e di una singolarità maggiori, si segnalano: la trattazione dell'infanzia e del mondo animale, la rappresentazione del mondo (anche quale globo antropomorfo), l'internazionalità e le citazioni storico - artistico - architettoniche.

III.1 Falce e berretto. Verismo sociale e allegorie socialiste

«Vi siete mai domandati dove finisce la satira
e dove incomincia l'arte sociale?
Dove termini questa
e incominci la pittura di genere?»⁵⁷⁵
Efraim Boari, 1906

Charles Baudelaire aveva riconosciuto l'impossibilità dell'artista di confrontarsi direttamente con il proprio pubblico, essendo questo riconducibile non a un' *élite* bensì ad una massa, e come tale sconosciuto e inconoscibile⁵⁷⁶. Divergendo da questa idea e adottando il pensiero e le intenzioni dell'amico e collega Eduard Fuchs, Gabriele Galantara «adottò come principio il tentativo di rivolgersi alle masse di lettori»⁵⁷⁷, sia nelle intenzioni soggiacenti alla maggior parte dei periodici con cui collaborò, sia nelle scelte stilistico - iconografiche. Poiché molti furono gli esempi forniti ad un pubblico non sempre in grado di processarli, il tentativo dell'autore di convogliare gli ideali di lavoro e cultura comportò l'adattamento dei filtri tematici in tale direzione, portandolo non solo verso un'empatia teorica ma anche ad una «solidarietà verso la miseria di tutti coloro che, solo dopo averne avuto profonda coscienza, sono in diritto di emanciparsene»⁵⁷⁸. Dunque come già evidenziato⁵⁷⁹, la produzione di Galantara d'ambito socialista, e in maniera ancora più pertinente quella porzione avente il proletariato come iconografia di riferimento, si differenziò dalla contemporanea andata artistica al socialismo, per una reale volontà politica da parte dell'autore.

Le illustrazioni che aderirono a questa poetica, rivolgendosi ad un pubblico di matrice proletaria e sottoproletaria, recano un profondo intreccio tra le immagini stesse e l'universo al quale fanno riferimento e sono finalizzate: esse nascono nella contemporaneità e alla medesima si indirizzano. In aggiunta la funzione educatrice riconosciuta già al tempo ai giornali, e dunque la loro importanza presso i lettori, permisero a questi ultimi di divenire il soggetto prediletto dei periodici dell'ambito

⁵⁷⁵ In BOARI E., *Arte sociale*, «Varietas. Rivista mensile illustrata», III (22), febbraio 1906, p.124.

⁵⁷⁶ Cfr. BAUDELAIRE C., *Il pittore della vita moderna*, Venezia, Marsilio, 1994.

⁵⁷⁷ In BENJAMIN W., *op. cit.*, p.87 e NERI G. D., *op. cit.*, p.133.

⁵⁷⁸ In N. R., *L'arte pittorica di Gabriele Galantara*, «Avanti! Pettiroso», I (19), 3 dicembre 1944, p.4.

⁵⁷⁹ Cfr. § II.1.

socialista. Sosteneva infatti il deputato Ettore Ciccotti che il giornale fosse un organo di propaganda poiché «intorno ad esso [...] come intorno a uno spalto o a una bandiera, comincia una lotta», ragione per cui andavano evitate le riduzioni ad astrazioni e le teorizzazioni, preferendovi piuttosto la «vita vissuta, innestando su di essa la propaganda, dando espressione a uno sfogo di bisogni presenti e aspirazioni concrete»⁵⁸⁰.

Abbracciando il tema della *questione sociale*, linea guida della letteratura e delle arti in Italia sul finire della seconda metà del XIX secolo⁵⁸¹, nel 1896 Giuseppe Pellizza scrisse ad Angelo Morbelli: «Sento che ora non è più l'epoca di fare dell'arte per l'arte, ma dell'arte per l'umanità»⁵⁸², alludendo al segmento più umile ed assoggettato della stessa. In quegli anni il neo costituitosi Partito Socialista Italiano assurgeva a rappresentante del medesimo, differenziandosi tuttavia dai corrispettivi europei: se infatti il movimento internazionale venne alimentato da una forte componente operaia, in Italia esso si fondava soprattutto sulle organizzazioni dei lavoratori della terra⁵⁸³. In aderenza a questo è perfettamente comprensibile la scelta operata da Gabriele Galantara di privilegiare nelle proprie illustrazioni il proletariato ed il sottoproletariato rurali italiani, le cui precarie condizioni raggiunsero culmini esasperati. Sono proprio le figure di contadini, braccianti, bifolchi e guitti, in special modo del Mezzogiorno d'Italia⁵⁸⁴, a prevalere sulle raffigurazioni dei lavoratori di città. L'autore ricorse all'iconografia operaia urbana quasi esclusivamente nelle immagini celebrative dell'unità socialista, pubblicate sui manifesti e sulle tessere, o sui periodici in occasione dei congressi⁵⁸⁵ e

⁵⁸⁰ In CICCOTTI E., *Psicologia del movimento socialista. Note ed osservazioni*, Bari, G. Laterza & Figli, 1903, pp.97-99.

⁵⁸¹ V. GINEX G., *L'equivoco del verismo sociale*, in ID., *Verismo sociale nelle arti figurative in Lombardia 1870 - 1914*, Milano, Feltrinelli, pp.IX-XVII.

⁵⁸² In DAMIGELLA A. M., *Idealismo e socialismo nella cultura figurativa romana del primo '900: Duilio Cambellotti*, «Cronache di archeologia e storia dell'arte», VIII (8), 1969, p.151, già in FIORI T., *Archivi del Divisionismo*, vol. I, Roma, Officina Edizioni, 1969, p.182.

⁵⁸³ V. BATTISTRADA L., VANCINI F., *Il delitto Matteotti. Con un saggio di Gaetano Arfè*, Bologna, Cappelli editore, 1973, p.18. Curiosamente Gabriele Galantara in taluni casi rappresentò il proletariato internazionale come rurale, permettendo una maggiore vicinanza con la situazione agricola italiana, v. Rata Langa (G. Galantara), *Alleanze naturali (a proposito delle elezioni in Germania)*, «L'Epoca», XVIII (171), 20 - 21 giugno 1893, p.1.

⁵⁸⁴ Per l'adozione della terminologia specifica si è fatto riferimento ad ALATRI G., *Alfabetizzazione e campagna antimalarica nell'Agro romano dei primi decenni del secolo*, in ID. [et. al.], *A come alfabeto... Z come zanzara. Analfabetismo e malaria della campagna romana. Duilio Cambellotti: una parentesi d'arte*, [Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 novembre 1998 – 6 gennaio 1999], Roma, F.lli Palombi, 1998, p.19.

⁵⁸⁵ V. Rata Langa (G. Galantara), *Il congresso socialista*, «l'Asino», XXX (38), 18 settembre 1921, p.1. In questo caso l'autore rappresentò in primo piano uniti mano nella mano da sinistra a destra: un bracciante, un operaio e un intellettuale socialista. Altrove invocò l'unione delle forze lavoro e degli

delle ricorrenze transnazionali (**figg. 4; 9 - 11**). Nonostante ciò e in considerazione della stessa origine di tali opere, le fabbriche, le ciminiere fumanti e gli attrezzi industriali non sono altro che coprotagonisti delle immagini, condividendo lo spazio deputato con gli strumenti del lavoro nei campi. Gli stessi operai affiancano in mutua fratellanza i contadini e vi si sostituiscono del tutto solo in prospettive di previsione sociale, come testimoniato dall'illustrazione apparsa su «L'Epoca» in occasione del Primo Maggio 1893⁵⁸⁶ (**fig. 167**). Il proletariato urbano diviene qui l'emblema del futuro: il Diciannovesimo secolo è infatti la personificazione di un anziano aristocratico, seguito dai ruderi di una società passatista, evocata dai simboli del papato, delle monarchie, dei divari economici, della schiavitù e delle guerre. Al contrario il nuovo secolo, un operaio adulto nel pieno delle forze e intento nel lavoro, sorge ed illustra le fondamenta di una nuova *costruzione sociale*, animata dai templi dedicati ai valori del socialismo (nell'ordine libertà, uguaglianza e fratellanza) ed irradiata dal sole dell'avvenire. In quest'ottica il futuro immaginato diviene industriale, allontanandosi così dalla dimensione rurale del presente.

Si tratta tuttavia di casi sporadici, la *poveraglia* di Galantara a cui alludeva Carlo Carrà⁵⁸⁷ è in sostanza il proletariato agricolo, distante da qualsiasi raffigurazione agreste o bucolica, e talvolta anche dalle tendenze di genere del verismo, abbracciate nelle intenzioni ma incorporate in una dimensione di denuncia. Più nello specifico è la componente maschile ad essere oggetto di indagine, alla quale l'universo femminile⁵⁸⁸ e il mondo dell'infanzia vengono affiancati come ridondanti appendici tragiche (**figg. 40; 49; 103; 171; 179 - 182**). A partire da queste determinazioni, che si tratti di declinazioni permeate da un profondo realismo occhieggiante al verismo, di caricature satirico - umoristiche⁵⁸⁹ o di allegoriche metafore socialiste, i lavoratori sono protagonisti indiscussi delle narrazioni, all'interno delle quali è possibile individuare alcuni filoni

intellettuali del Paese nel nome dell'ideologia, v. Rata Langa (G. Galantara), *Torniamo al socialismo*, ivi, XXX (4), 23 gennaio 1921, p.1.

⁵⁸⁶ Rata Langa (G. Galantara), *Primo Maggio*, «L'Epoca», XVIII (123), 2 - 3 maggio 1893, p.1. L'invenzione dell'operaio come emblema del XX secolo venne ripresa dall'autore anche su IV di copertina pubblicata da «l'Asino» nel 1900, in PALLOTTINO P., *Radici dell'illustrazione e della caricatura socialista in Italia*, in BARILLI R. [et al.] (a cura di), *L'immagine del socialismo nell'arte, nelle bandiere, nei simboli. Mostra per il 90° della fondazione del PSI*, Venezia, Marsilio Editori, 1892, p.101, fig.9.

⁵⁸⁷ V. CARRÀ C., *La morte di Galantara*, «L'ambrosiano», XV (10), 12 gennaio 1937, p.3.

⁵⁸⁸ Per la trattazione della figura femminile di matrice proletaria si rimanda a § III.2.

⁵⁸⁹ Come evidenziato da Riccardo Campa l'adozione di un filtro satirico è tollerato ed esaltato dalla stessa classe sociale alla quale esso è rivolto. V. CAMPA R., *La satira e la confutabilità nei fatti del mondo, in Potere e rappresentazione. La satira politica nel dopoguerra*, [Atti del convegno di studi, Università degli Studi di Salerno, 4 - 5 dicembre 1986], Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p.121.

tematici condivisi dai tre differenti linguaggi. Si tratta di figurazioni ascrivibili in un percorso di presa di coscienza e di affrancamento del pubblico politicizzato, sviluppato dall'autore attraverso tre macro categorie illustrate: la denuncia della quotidianità e delle condizioni di vita, il conflittuale confronto con la classe borghese e il riscatto civile. Nella presentazione di queste immagini a sfondo sociale è in parte riscontrabile il processo di crescita dell'eroe decodificato da Vladimir Propp all'interno della morfologia fiabesca⁵⁹⁰. Il linguista russo individuava infatti tre *movimenti* principali della narrazione: la situazione iniziale, caratterizzata da una mancanza; le funzioni intermedie, di danneggiamento e di scioglimento; e la situazione finale, di ricompensa, salvataggio o risoluzione. Nonostante i punti comuni, una corrispondenza puntuale e una diretta derivazione analogica non sono possibili, poiché alla linearità teorica non corrisponde un'evoluzione iconografica logica. Al contrario Galantara realizzò una costante sovrapposizione e riproposizione dei momenti descritti, anche nell'intenzione di utilizzare la grafica come strumento di propaganda politica in costante divenire. A dispetto della metodologia adottata dall'artista, si è reputato però più idoneo svolgere e presentare lo studio ricorrendo al percorso ideale descritto piuttosto che seguendo l'analisi della sua concreta realizzazione, prediligendo dunque un'organicità maggiore, la quale consente di evidenziare al meglio la reiterazione cronologica dei modelli indagati.

Il primo *status* figurato è costituito dal manifestarsi delle condizioni di vita del lavoratore agricolo, un connubio tra una dignitosa povertà e una caricaturata realtà. I personaggi paiono avere origine dal mondo e nel contempo dai romanzi d'appendice e dagli scritti di Edmondo De Amicis (**figg. 24 - 34; 49; 99**). Qualunque siano la situazione proposta e l'ambientazione ricreata, la fisicità denota una casistica differenziata tra l'operaio e il contadino: se nel primo si riscontra sempre un'esaltazione del fisico⁵⁹¹, anche in connessione con l'ideologia di progresso e di prosperità che esso rappresenta (**fig. 167**), nel secondo queste vengono meno. Si tratta di individui sfiniti, nei quali la muscolatura delle braccia e del tronco, le grandi mani nodose e i piedi enormi rimandano agli sforzi giornalieri (**figg. 49; 91; 168**). Questi dettagli si scontrano

⁵⁹⁰ Cfr. PROPP W. J., *op. cit.* Lo stesso Propp segnalava lo studio di Roman Volkov (*La favola. Indagini sulla struttura degli intrecci della favola popolare*, Odessa, 1924) riguardante la struttura della favola popolare in cui il primo intreccio proposto era la situazione degli *innocenti perseguitati*, categoria all'interno della quale è ascrivibile, nell'ottica galantariana, anche il proletariato italiano.

⁵⁹¹ Secondo Paola Pallottino l'esaltazione della fisicità operaia è da considerarsi anche come fortunato connubio tra le pubblicità illustrate dei ricostituenti e le immagini promozionali circensi, v. PALLOTTINO P., *op. cit.*, pp.95-96.

con prepotenza con la magrezza generale delle figure macilente, che Tomaso Smith definì i *naufraghi della vita*, dai volti scavati e percorsi dallo sforzo e da «un'espressione disperata e torva»⁵⁹² (**fig. 173**). Gli abiti, sia che si tratti della tenuta da lavoro che del così detto “vestito buono”, ostentano un certo decoro, spesso però tradito dai singoli dettagli e più in generale dalla costruzione sfilacciata. Tale caratteristica risulta una costante nella rappresentazione *galantariana* del proletariato, in qualsiasi forma grafica essa venga declinata (copertina a colori, illustrazione, vignetta, *pupazzetto*) (**figg. 77; 130; 170 - 173**). Il tratto rarefatto, indistinto e ripetuto richiama la condizione economica dei protagonisti; non si tratta di bozzetti in velocità, ma di una consapevole scelta di linguaggio, di una volontaria *non forma*, divenuta stile e come tale riproposto.

Il proletariato agricolo di Galantara si costituisce in massima parte non di contadini, bensì di braccianti, una categoria sociale ancor più indigente, in grado di sfamarsi solo attraverso il lavoro delle proprie braccia. A questa condizione di nullatenenza è collegata l'assenza di animali nelle ambientazioni esterne, fatta eccezione per i casi in cui le bestie sono chiamate ad assolvere il ruolo di contraltare in negativo dell'esistenza umana o a sottolinearne e dividerne le pene (**figg. 33 e 169**). Lo stretto legame con la terra risalta nelle numerose scene dedicate alla dura esistenza nei campi, condotta in solitudine o in mutua solidarietà, nelle quali i protagonisti si accompagnano sempre al fedele strumento di lavoro, in taluni casi tagliato dalle inquadrature, studiate al fine di evocarne la presenza eludendone la raffigurazione⁵⁹³ (**figg. 170 - 172**). Allo stesso modo il giogo del lavoro si riflette nelle pose ricurve, anatomicamente segnate e ridisegnate dallo sforzo. Un prototipo in tale direzione è da considerarsi l'illustrazione *I due metodi*, IV di copertina de «l'Asino» nel 1907⁵⁹⁴, connotata anche dalla polemica anticlericale (**fig. 173**). Lo sviluppo della narrazione in tre scene successive, presenta nell'ultima di queste il confronto tra il lavoratore

⁵⁹² Le caratteristiche essenziali del proletariato galantariano furono decodificate da Smith, il quale, descrivendo un'opera a pastello dal titolo *Essi mangiano*, riconosceva nei protagonisti «in primo piano un uomo, o meglio, un fagotto di cenci, una di quelle drammatiche figure in cui, con pochi tratti, Gabriele Galantara sintetizzava tutta l'orrenda miseria nei naufraghi della vita; due piedi enormi fasciati di stracci, una testa ossuta, un'espressione disperata e torva», in SMITH T., *Mostra postuma di Galantara. Ricordo del grande artista*, «Avanti! Pettiroso», I (18), 26 novembre 1944, p.4.

⁵⁹³ Va sottolineato come al contrario la trattazione di questi temi in pittura a partire dal 1890 venne progressivamente sostituita da una visione del lavoro in ottica di riscatto. Cfr. BOSSAGLIA R., *Dal realismo sociale al simbolismo populista*, in BELLONZI F., BOSSAGLIA R. (a cura di), *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, [Catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, giugno - settembre 1979], Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente, 1979, p.24.

⁵⁹⁴ Rata L. (G. Galantara), *I due metodi*, «l'Asino», XVII (49), 8 dicembre 1907, p.8.

emancipatosi attraverso l'abbracciata ideologia socialista e il credente, soggiogato dalla contingenza e confidente nella fede. Il realismo utilizzato nella rappresentazione del militante si scontra con il filtro caricaturale prescelto per il secondo, la cui indigenza estrema si rifrange anche nella presunta abitazione in rovina posta alle sue spalle. La figura rimanda al protagonista dell'opera *Proximus tuus* dello scultore napoletano Achille D'Orsi⁵⁹⁵, una «cruda rappresentazione verista di un contadino, a terra, tramortito dalla fatica»⁵⁹⁶ (**fig. 174**). La ripresa della postura e del dettaglio dell'attrezzo rimarcano ancora una volta l'attenzione posta dall'autore nei confronti delle arti maggiori e delle esposizioni ufficiali, rintracciabile anche nel rapporto con la scultura bronzea *Il pasto dell'operaio* del belga Julius Van Biesbroeck (**fig. 174b**), visibile all'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma nel 1909, e possibile fonte di ispirazione anche per le successive opere ad olio e tempera di Galantara dal comune titolo *Essi Mangiano*⁵⁹⁷.

Tra le prove che la classe lavoratrice è chiamata storicamente ad affrontare compaiono gli incidenti sul lavoro, le sciagure geofisiche e le piaghe sociali. Ai primi non venne prestata la dovuta attenzione, forse in un'ottica di consapevole salvaguardia psicologica del lettore, o nell'incapacità di riportare in periodici a tiratura nazionale i singoli fatti di cronaca (spesso poco noti anche alle realtà locali)⁵⁹⁸. Al contrario si ricorse con puntualità alle disgrazie meteorologiche, ponendole al servizio sia delle tematiche anticlericale che politiche. Esemplari appaiono le immagini pubblicate su «l'Asino» in seguito ai terremoti che colpirono la regione Calabria nel settembre 1905 e nell'ottobre 1907 (**figg. 175 - 176**). Nel primo caso la figurazione del proletariato risente del filtro satirico - caricaturale attraverso il quale venne mosso l'attacco alle modalità governative di soccorso. I sopravvissuti costituiscono perciò solo il secondo piano dell'azione, il punto di fuga del lento incedere del primo ministro, e condividono le malandate fattezze con gli edifici alle loro spalle. Viceversa due anni più tardi, anche in conseguenza di un numero inferiore di vittime, queste stesse divennero protagoniste

⁵⁹⁵ Achille D'Orsi, *Proximus tuus*, 1880, bronzo, 106x120x135 cm, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma.

⁵⁹⁶ In GINEX G., *op. cit.*, p.XI.

⁵⁹⁷ Cfr. SOCIETÀ DEGLI AMATORI E CULTORI DI BELLE ARTI IN ROMA, *LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti. Catalogo Illustrato*, Roma, Tipografia dell'Unione Coop. Editrice, 1909. Dello stesso furono esposti anche dieci disegni a corredo del poema di Achille Leto *Delenda Messana*. Tra gli artisti presenti si segnalano: Nino Carnevali, Edgar Chahire, Max Klinger, Alphonse Legros, Max Liebermann, Théophile Alexandre Steinlen, Henri de Toulouse-Lautrec, James Whistler.

⁵⁹⁸ A questo proposito appare doveroso ricordare l'opera di Vincenzo Vela *Le Vittime del Lavoro*, considerata la testimonianza più fedele delle tragedie lavorative di fine Ottocento.

dell'illustrazione, sia come rovine di edifici crollati, sia come superstiti. Si noti tuttavia come le conseguenze della catastrofe si ritrovino nei ruderi, nel cadavere a terra (di cui sono visibili unicamente i piedi) e nella fasciatura dell'uomo in primo piano di spalle. I rimanenti personaggi presentano invece il medesimo abbigliamento scalcinato e la stessa provata fisionomia utilizzate di consueto nelle istantanee lavorative, evidente giudizio in merito a condizioni di vita ritenute disperate già nell'abituale contingenza. La mutazione e l'evoluzione del registro linguistico raggiunsero, o meglio *non* raggiunsero, il proprio apice nel 1908 quando, in seguito all'ulteriore terremoto del 28 dicembre e all'ammontare di oltre 120.000 morti, Galantara decise di affrontare il tragico avvenimento con il doveroso rispetto già mostrato in passato, preservando cioè la popolazione dalla raffigurazione ed incentrando la trattazione su una critica più distaccata, rivolta al sistema casualità – divinità (**fig. 175b**).

Considerate le già misere condizioni del proletariato e gli imprevedibili tragici eventi, il Partito Socialista Italiano cercò di arginare l'insorgere di ulteriori piaghe sociali; in quest'ottica si inseriscono gli opuscoli *L'igiene della famiglia* e *L'igiene sessuale*, pubblicati dalla *Libreria Editrice Podrecca & Galantara* nel 1911, nonché la diffusa campagna condotta contro l'alcolismo⁵⁹⁹ (**fig. 143**). Proprio a quest'ultima fa riferimento, tra le altre, l'illustrazione *L'alcool omicida* ripresa della precedente *L'alcool elettorale* (**fig. 131**)⁶⁰⁰, sulle quali riecheggia la confutazione alla credenza, allora assai diffusa, secondo la quale l'alcool potesse considerarsi un sostituto del cibo, dalle proprietà quasi ricostituenti. La fisionomia del protagonista, già ascrivibile all'iconografia proletaria descritta, si propone come esasperazione delle trasformazioni, e quasi malformazioni imputabili all'assunzione di alcoolici, che tramutano l'individuo in un essere dalle fattezze animalesche e dalla psicologia evanescente, come l'ombra alle sue spalle. La vetrina in secondo piano, sulla quale campeggia l'economica offerta

⁵⁹⁹ Cfr. CASALINI G., *L'igiene della famiglia* e ID., *L'igiene sessuale*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911. Sulla campagna contro l'alcolismo condotta dal Partito Socialista Italiano si vedano DE AMICIS E., *Gli effetti psicologici del vino*, Torino, Loescher, 1881; CASALINI G. C., *Guerra all'alcool. Opuscolo di propaganda antialcoolica*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1904 e AUDENINO P., *La cultura socialista: un nuovo sistema di valori*, in CASTRONOVO CASTRONOVO V. (a cura di), *La cassetta degli strumenti. Ideologie e modelli sociali nell'industrialismo italiano*, Milano, Franco Angeli, 1986, pp.115-168. Per uno studio della situazione sanitaria italiana cfr. DETTI T., *Medicina, democrazia e socialismo in Italia tra '800 e '900. Linee per una ricerca*, in Prampolini e il socialismo riformista, [Atti del Convegno, Reggio Emilia, ottobre 1978], Roma, Mondo Operaio - Edizioni Avanti, 1979.

⁶⁰⁰ Rispettivamente Rata Langa (G. Galantara), *L'alcool omicida*, «Sempre Avanti!», XII (3), 15 febbraio 1911, p.1 e ID., *L'alcool elettorale*, «Avanti della Domenica», II (60), 23 ottobre 1904, p.1. La riproposizione della medesima illustrazione a distanza di sette anni è da collegarsi alle battaglie allora condotte dal gruppo parlamentare socialista culminate nel disegno di legge n.389, atto a combattere la piaga dell'alcolismo. V. AUDENINO P., *op. cit.*, p.137 n.57.

di un bicchiere o di una bottiglia di vino, sottolinea l'agevolezza con la quale il vizio, a cui si piegano arrendevolmente due passanti, veniva offerto. La stessa ambientazione cittadina, inoltre, concorre a caratterizzare il flagello come urbano piuttosto che rurale, concordando con il dettame socialista che leggeva in esso una conseguenza sociale diretta del capitalismo⁶⁰¹.

Il borghese (così come la maggioranza dei membri del clero e dei politici) costituisce l'antagonista per eccellenza del proletariato agricolo. Lo stesso Camillo Prampolini, tra i fondatori del Partito Socialista Italiano, sosteneva che il contadino vedesse nella superiorità del padrone e nella sua proprietà un diritto naturale, quasi divino, che portava il primo ad averne un rispetto sacro, sino a togliersi il cappello, autoalimentando la propria condizione di inferiorità⁶⁰² (**figg. 172 - 173**). Aderendo a questa immagine largamente diffusa, Gabriele Galantara evitò il ricorso alla lotta figurata, pur stimolandone le micce intellettuali nelle menti dei lettori. Inserendosi in una tradizione internazionale, alimentata dalla produzione di John Leech e di Auguste Roubille⁶⁰³, impostò il confronto con la borghesia padronale su basi grafiche. Non rappresentando mai lo scontro reale egli ne esaltò le differenze attraverso l'utilizzo di coppie contrapposte, nelle fisionomie dei singoli individui, delle categorie o dei gruppi sociali e nelle loro emanazioni materiali negli ambienti circostanti, primi fra tutti gli interni domestici⁶⁰⁴. L'iconografia miserevole e la fisionomia disperata dei braccianti raggiungono il *climax* quando costoro vengono affiancati dai propri contraltari sociali e figurati, accrescendo il divario in proporzione alla contiguità fisica (**figg. 137; 171 - 173 e 177**). I borghesi e i clericali furono spesso presentati a figura intera, di profilo o di tre quarti, e con indosso capi di abbigliamento ed accessori dalla struttura curvilinea, ad evidenziarne le goffe e pasciute sagome (**fig. 173 e 177**). Prendendo avvio da una dimensione ideale e culminando in una figurata, l'antitesi viene sviluppata anche graficamente, attraverso tratti caratterizzati dalle linee dagli opposti andamenti,

⁶⁰¹ *Ivi*, p.134.

⁶⁰² V. TAMBURRANO G., *Il socialismo nella storia d'Italia*, in BARILLI R. [et al.], *op. cit.*, p.12.

⁶⁰³ V. PALLOTTINO P., *op. cit.*, p.95. John Leech (1817 - 1864) è stato un illustratore inglese, collaboratore tra le altre della rivista satirica umoristica «Punch, or the London Charivari». Auguste Roubille (1872 - 1955) è stato un illustratore francese, caricaturista satirico, collaboratore delle principali testate umoristiche d'oltralpe, fra cui «Le Rire», «Fantasio» e «L'Assiette au Beurre». La vicinanza di Galantara all'editoria francese è testimoniata anche dalla realizzazione dei numeri monografici apparsi su «L'Assiette au Beurre» nel 1905, 1906 e 1907 e dall'intenzione di stampare a Parigi un giornale anticlericale, V. ACS, ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico Centrale, Busta n. 2228, Fascicolo n. 52206.

⁶⁰⁴ Secondo Riccardo Campa è infatti grazie alla «rappresentazione delle categorie accessorie o complementari dell'essere» che avviene la sua trasformazione in «oggetto di riso», v. CAMPA R., *op. cit.*, p.123.

corposità e spessori. Infine, quando al semplice lavoratore venne sostituito il piccolo proprietario terriero si attuò una relativa modifica dell'aspetto: seppur sempre indigente, la resa risultava infatti meno drastica delle precedenti (**fig. 178**). In conseguenza di ciò mutò però anche l'antagonista, del quale gli abiti e l'inserimento di nuovi elementi, come il bastone, i guanti, il monoclo e il cappello a cilindro, ne definiscono l'appartenenza, elevatasi ad aristocratica piuttosto che borghese.

Le ambientazioni private costituiscono un'ulteriore metafora delle disparità economiche: alle scarne abitazioni dei lavoratori replicano infatti il decorativismo e la ricchezza profusi nelle dimore benestanti. Gli alloggi del proletariato, rurale ed urbano, e in taluni casi anche del piccolo artigianato⁶⁰⁵ si caratterizzano per un'essenzialità suprema, diretta conseguenza della povertà dei proprietari (**figg. 30; 102; 143**). Lo stesso Galantara le descrisse in questi termini:

L'interno di una casa di operai: sovra una tavola, inoperosi, gli strumenti del lavoro; un pagliericcio in un angolo, due sedie sconnesse, il fuoco spento. Esseri semi - viventi: un uomo seduto, col mento nelle mani, l'occhio ebete dell'affamato; una donna in lacrime, e due fanciulli che piangevano guardando una pentola vuota: l'ora del pranzo.⁶⁰⁶

Gli interni spogli dalle pareti di mattoni e dalle pavimentazioni sconnesse, citano l'essenzialità del mobilio elementare, costituito da sedie impagliate e da tavoli di legno malconci, dalle gambe sull'orlo del cedimento (**figg. 179 - 181**). I focolari e le mense vuote, punteggiate talvolta da un bicchiere e da una bottiglia di vino, attorno ai quali si radunano invano intere famiglie, contrastano con i ricchi banchetti dei ceti medio - alti, spesso imbanditi per un solo commensale (**fig. 182**). L'opulenza alimentare costituisce tuttavia solo una sfumatura delle prosperità borghese e aristocratica, rappresentate al meglio nelle scene domestiche. Sia che si tratti di stanze private o di luoghi di ricevimento e di lavoro (**figg. 19 - 20; 88 - 90; 112**), esse sono caratterizzate da un'attenzione per il dettaglio quasi maniacale, ribadita non solo dalla giustapposizione di oggetti e di arredi in linea con le tendenze *art nouveau* del periodo (si segnalano i mobili realizzati tramite la tecnica della curvatura a vapore), ma anche dai singoli

⁶⁰⁵ V. gala (G. Galantara), *Proposte di nuove tasse*, «Tutto», III (4) 23 gennaio 1921, s.p.

⁶⁰⁶ In GOLIBARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Sant'Asino. Almanacco di devozione*, Roma, Tipografia dell' «Asino», 1904, p.18. La descrizione fa riferimento all'opera *Fuoco spento!* (**fig. 180**), illustrazione inserita nell'almanacco de «l'Asino» nel 1904 e probabilmente presentata da Galantara all'Esposizione Internazionale di Roma dell'anno successivo. Cfr. PITTALUGA M., *La Sala di Gabriele Galantara all'Esposizione internazionale di Belle Arti in Roma*, «l'Asino», XIV (33), 13 agosto 1905, pp.6-7 e SOCIETÀ DEGLI AMATORI E CULTORI DI BELLE ARTI IN ROMA, *Catalogo LXXV Esposizione Internazionale di Belle Arti*, Roma, Tipografia D. Squarci, 1905. A tal proposito si veda anche § II.1.

particolari decorativi. Laddove la struttura compositiva dell'immagine necessitasse di una sintesi grafica superiore, l'autore ricorse alla sola illuminazione elettrica o alla citazione di singoli elementi dell'arredamento contemporaneo, la *sedia 214 Thonet* su tutti, per qualificare socialmente la scena (**figg. 96; 142**). Altrove invece le differenze vengono rimarcate dalla presenza di una ricchezza ridondante, realizzata attraverso il ricorso ad un costante *horror vacui*. Esempio a tal proposito appare l'immagine *Le speculazioni borghesi*⁶⁰⁷ (**fig. 183**), all'interno della quale l'accostamento di *texture*, la prevalenza della cromia nera e la sovrapposizione quasi angosciante dei dettagli avvicinano l'opera di Galantara alle tavole realizzate dall'illustratore inglese Aubrey Beardsley per la novella erotica *Under the Hill*⁶⁰⁸. Dalle casistiche proposte emergono l'attenzione e l'accuratezza adottate nella resa delle sfumature, tramutate in simboli dalla loro stessa ripetizione (le gambe rotte di un tavolo, il profilo ondulato di una sedia).

All'inizio del XX secolo la conclusione della precarietà e l'apertura alla via d'emancipazione per il proletariato sarebbero state possibili attraverso l'inurbamento, l'emigrazione od il riscatto sociale. Nell'universo illustrato di Galantara l'abbandono delle campagne e il trasferimento nelle città non trovano rappresentazione; nonostante l'operaio e l'industria simboleggiassero nell'ottica socialista un avvenire di prosperità ed equità, l'autore non valutò l'adozione di una svolta iconografica in tale direzione. Al contrario all'inurbamento sembrano potersi riferire alcune illustrazioni concordi alla copertina realizzata per l'opuscolo «La Strada» nel 1902 (**fig. 77**). Rinunciando alla dimensione positivista, l'autore sembrò prefigurare ai nuovi esuli un destino di stenti e di privazioni, un'indigenza ancor più estrema della precedente rurale abbandonata, soprattutto se confrontata con la contigua realtà mondana delle classi aristocratico - borghesi (**fig. 119**).

Allo stesso modo nonostante le numerose ondate migratorie avvenute tra il 1876 e il 1924 e la notevole diffusione tra gli italiani all'estero delle pubblicazioni alle quali collaborava, l'artista non caldeggiò mai l'emigrazione presso il proprio pubblico di lettori. Emblematico a tal proposito risulta il caso de «l'Asino», che raggiunse nel 1915 una tiratura di 110.000 copie, delle quali 25.000 inviate agli emigranti italiani nel

⁶⁰⁷ Ratalanga (G. Galantara), *Le speculazioni borghesi*, «Il Socialismo», II (7), 25 maggio 1903, p.113.

⁶⁰⁸ Cfr. BEARDSLEY A., *Sotto il monte*, Roma, Elliot, 2014. Aubrey Beardsley (1872 - 1898) è stato un illustratore, pittore e scrittore inglese, autore nel 1893 del corredo figurato del dramma *Salomè* di Oscar Wilde. L'influenza dell'autore è visibile anche nelle illustrazioni attribuibili a Galantara dal titolo *Allegorie wagneriane*, «l'Asino», XV (34), 26 agosto 1906, p.4 e *Il trionfo della Pacce teteska* [sic.], ivi, XXIV (51), 19 dicembre 1915, p.6.

mondo⁶⁰⁹, di cui ben 20.000 presso i nord americani⁶¹⁰. Negli Stati Uniti la rivista si diffuse con rapidità grazie ai collettori (figure di venditori - viaggiatori), ai punti vendita sponsorizzati (numerosi gli annunci riguardanti la libreria gestita a New York da Sante Fortunato Vanni⁶¹¹) e alla tendenza alfabetizzatrice insita nella testata, complice il ricorso alle immagini. Queste ultime, pubblicate identiche sulle versioni italiana e internazionale, includono solo talvolta riferimenti alla patria d'adozione. E' questo il caso dell'illustrazione *Il programma dell'Asino*⁶¹² (**fig. 184**) nella quale un asino antropomorfo, autorappresentazione del giornale, porge con fierezza una copia del medesimo, la cui divulgazione oltreoceano viene evocata dalla posizione coincidente con quella dello stato del New Jersey (laddove si realizzava una maggiore concentrazione di italiani). I rari riferimenti grafici al fenomeno migratorio esulano dalla raffigurazione diretta dei protagonisti: se nel 1908 la redazione fu costretta a creare un'edizione americana con l'aggiunta di una pagina centrale⁶¹³, nessuna immagine riferì direttamente della vita di queste realtà. Una prima motivazione può essere ricondotta alla caratteristica di transitorietà della condizione migratoria italiana, la quale si differenziò dalle contemporanee per un *trend* dei rientri in patria in rapporto

⁶⁰⁹ Già nel 1903 il settimanale veniva così recensito: «l'Asino (...) è l'unico giornale sovversivo a colori, che valichi non soltanto le porte di Roma, ma le frontiere dell'Italia, tanto che la *Revue* di Parigi, ne riproduce spesso le artistiche caricature.», in GRIMALDI E., *L'umorismo sovversivo (Uomo di Pietra – Bruscolo – Vero Monello - Asino)*, «La Strada», II (1), 1 gennaio 1903, p.1. Nel 1893 Felice Vezzani emigrò in Sud America (dove già Luigi Mongini aveva soggiornato) e vi fondò la rivista «l'Asino umano», v. ANTONIOLI M., *Vezzani, Felice*, in <http://bfscollezionidigitali.org/>, 2004, http://bfscollezionidigitali.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/2259. Anche l'«Avanti!» penetrò tra gli emigranti italiani, complice l'attività dei corrispondenti e dei punti di distribuzioni esteri, v. INTINI U., *Avanti! Un giornale un'epoca: 1896 - 1993*, cit., p.30

⁶¹⁰ Per la tiratura nazionale e internazionale de «l'Asino» si rimanda ai dati statistici pubblicati dallo stesso settimanale e in parte riportati da NERI G. D., *op. cit.*, pp.111-114. Sulla diffusione de «l'Asino» negli Stati Uniti d'America si veda di chi scrive «*L'Asino oltreoceano. Il successo internazionale di un settimanale italiano illustrato*, in ANZELLOTTI E., RAPONE C., SALVATELLI L. (a cura di), *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp.121-129. Sull'emigrazione italiana agli inizi del XX secolo, tra gli altri BACCI G., *L'emigrazione tra arte e letteratura: Sull'Oceano di Edmondo De Amicis illustrato da Arnaldo Ferraguti*, Tipografia Tommasi, Lucca, 2008; BEVILACQUA P., DE CLEMENTI A., FRANZINA E. (a cura di), *Storia dell'emigrazione Italiana*, Roma, Donzelli Editore, 2002; BLENGINO V., FRANZINA E., PEPE A. (a cura di), *La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina 1870 - 1970*, Milano, Teti Editore, 1994; AUDENINO P., CORTI P., *L'emigrazione italiana*, Milano, Fenice 2000, 1994; MARTELLI S. (a cura di), *Il sogno italo - americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti*, Napoli, CUEN, 1998.

⁶¹¹ Cfr. RAGUSA O., *Andrea Ragusa. Editore - librario a New-York dal 1913 al 1974*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004 e PREZZOLINI G., *L'italiano inutile. Memorie letterarie di Francia, Italia e America*, Milano, Longanesi & C., 1953, pp.315-216.

⁶¹² Rata L. (G. Galantara), *Il programma dell'Asino*, «l'Asino», XVII (1), 5 gennaio 1908, p.1. Si segnalano inoltre tra le altre: ID., *Cuba in bocca all'Americano*, ivi, XV (41), 14 ottobre 1906, p.1 e ID., *Il papato in America*, ivi, XVII (19), 19 maggio 1908, p.8.

⁶¹³ Dell'edizione transoceanica de «l'Asino» rimangono tracce negli esemplari conservatisi presso le biblioteche americane.

1:2 rispetto alle emigrazioni definitive (l'irlandese su tutte). In secondo luogo, in accordo con gli ideali del partito, l'estero non venne mai promosso come soluzione, neppure attraverso un ipotetico spiraglio figurato.

Gabriele Galantara, anche aderendo ai silenziosi dettami della corrente verista, non accennò dunque all'ipotesi migratoria. Il contraltare della contingente situazione e l'unica via di emancipazione dalla precarietà era quindi considerato il riscatto, conquistato in nome del socialismo e perpetrato attraverso la fiducia nell'avvenire. Diversamente da quanto si sarebbe portati a presupporre però l'artista non raffigurò le lotte concrete del proletariato, attraverso illustrazioni didascaliche di eventi e di vicende⁶¹⁴. In disaccordo con quanto realizzato su l' «Avanti!» e su «l'Asino» in coincidenza delle tematiche anticlericali, belliche e parlamentari, in questo caso le immagini risultano piuttosto come rappresentazioni di *status*, promossi, evocati o auspicati. Anche per queste ragioni è in coincidenza dell'ultima tappa del percorso di presa di coscienza del lavoratore che l'autore fece minor uso dei filtri caricaturali e maggiore ricorso al realismo e alle figure retoriche, linguaggi trasversalmente conosciuti e riconoscibili. In questa direzione convoglia l'iconografia del corteo, presente in differenti declinazioni all'interno dell'arco cronologico oggetto di analisi. Le importanti conquiste del Partito Socialdemocratico di Germania nelle elezioni del 1893 vennero salutate su «L'Epoca» da un fiume di militanti entusiasti, accompagnati dalle immancabili bandiere (**fig. 185**). Il festoso clima tedesco mutò quattro anni dopo in conseguenza del cambio di prospettiva (**fig. 73**): quella dei lavoratori italiani è una manifestazione di protesta, contro l'alleanza clerico - borghese, e di denuncia, della mancanza di equità sociale. I vessilli non vengono sventolati con fierezza ma esibiti minacciosamente alla testa del corteo, nella quale è inserito anche un bambino, quale emanazione di povertà condivisa e di speranza futura. I motivi della contestazione si tramutano in valori e in aspirazioni sul manifesto pubblicitario de l' «Avanti!» del 1900 (**fig. 4**): l'incedere dei lavoratori, privi dei simboli politici ed accompagnati da quelli lavorativi, definisce la marcia come uno sciopero, volto al riconoscimento di un'identità e dei suoi diritti. Prendendo avvio da questa immagine le illustrazioni degli anni successivi si connotano da una sempre maggiore dimensione di contestazione, raggiungendo i culmini nell'irruenza e nella rivendicazione social (**figg. 83 e 85**). In

⁶¹⁴ Cfr. VALLINI E., *Quante Waterloo nella battaglia per il divorzio in Parlamento*, «Historia», XV (159), febbraio 1971, pp.34-43. In direzione opposta si presenta la testata napoletana «L'Epoca democratica» che il 21 giugno 1894 presentava una copertina illustrata dedicata alla repressione guidata dal generale Morra contro i lavoratori siciliani insorti.

seguito l'artista ricorse ad un taglio celebrativo in occasione della festa del Primo Maggio (**figg. 86 e 186**), in concomitanza della quale ripropose più volte l'iconografia del fiume di militanti, accompagnati da bandiere rosse e da cartelli inneggianti i valori del socialismo. Che si tratti di marce, scioperi o celebrazioni, come osservato da Giovanna Ginex, si è dinanzi ad una tipologia illustrata che «coniuga elementi di verismo a una forte componente simbolica»⁶¹⁵, all'interno della quale Galantara ricorse ampiamente alla rappresentazione degli emblemi socialisti per eccellenza, quali le bandiere, i fazzoletti rossi e gli strumenti del lavoro.

Le raffigurazioni del proletariato in marcia, più un ideale cammino verso l'avvenire che un materiale incedere contro il presente, si legano alle primigenie create da Giuseppe Mentessi e pubblicate sulle testate lombarde tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo⁶¹⁶, nonché alle opere di Giuseppe Pellizza da Volpedo. Già collaboratore dell'*Almanacco Socialista* del 1896⁶¹⁷, l'autore concluse *Fiumana* l'anno successivo, portando a termine il grande dipinto de *Il Quarto Stato* tra il 1898 e il 1901. Alcune aderenze figurative ed ideologiche risaltano in maniera evidente tra le illustrazioni di Galantara descritte pocanzi e le opere sopra citate. Benché non siano noti documenti di una relazione intercorsa tra i due, la conoscenza diretta non è da escludersi. Nel 1900 entrambi si recarono a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale, Pellizza ospite di Giovanni Cena. Cinque anni più tardi il pittore dimorò a Roma per due mesi; fu durante questo soggiorno che presumibilmente fece le conoscenze di Duilio Cambellotti e di Giacomo Balla, avvenute con ogni probabilità tramite lo stesso Cena e lo scrittore Giacinto Stivelli⁶¹⁸. Proprio a quella data è da far risalire anche l'avvicinamento all'arte grafica, poiché in seguito al viaggio nella Capitale risale l'unica prova dell'artista come illustratore, relativa a una copertina per la rivista vogherese «Iria

⁶¹⁵ In GINEX G., *op. cit.*, p.XVI.

⁶¹⁶ Di Giuseppe Mentessi (1857 - 1931), pittore e docente all'Accademia di Belle Arti di Brera, si segnala in particolar modo il disegno dal titolo *La marcia dei lavoratori* apparso rispettivamente in: «La Lotta di Classe del Primo Maggio» nel 1893, «la Brianza lavoratrice» nel 1898 e «1° Maggio 1900» supplemento del «Lavoratore valtellinese», in GINEX G., *op. cit.*, p.XIV. Successivamente lo stesso venne riproposto su «La Difesa delle Lavoratrici» in occasione del 1 Maggio 1912, in DEGL'INNOCENTI M., *La Patria divisa. Socialismo, nazione e guerra mondiale*, Milano, F. Angeli, 2015, p.87, n.32. A fianco di questo il pastello *Amor di madre*, premiato alla Triennale di Brera nel 1902, sulla maternità femminile proletaria, in TEDESCHI A., *La poesia dell'amor materno*, «Il Secolo XX», I (1), giugno 1902, p.96.

⁶¹⁷ V. GINEX G., *op. cit.*, p.XVI.

⁶¹⁸ I dati relativi alla permanenza romana di Pellizza e le indagini intorno ad una eventuale conoscenza di Galantara sono frutto del confronto con la prof.ssa Aurora Scotti e delle ricerche effettuate presso lo studio e l'archivio dell'artista a Volpedo. Durante il soggiorno l'artista piemontese visitò anche l'Accademia di Francia e l'Accademia di San Luca.

Ridet»⁶¹⁹. Non è da escludersi dunque che tra le frequentazioni romane di Pellizza figurasse anche Galantara, con il quale sussistevano non solo le affinità lavorative e professionali, ma anche le spinte ideologiche. Inoltre, all'interno della biblioteca originale conservata a Volpedo sono stati rintracciati tre numeri del periodico «l'Asino» e numerose copie de l' «Avanti della Domenica», tra cui alcune realizzate da *Rata Langa*⁶²⁰. Dunque, pur mancando una testimonianza autografa, un rapporto non è prescindibile, eventualità questa che permetterebbe di accostare con maggiore puntualità alcune peculiarità evidenti, indicate o più spesso sottintese solo alla luce di una comune derivazione dall'universo figurato socialista italiano ed internazionale di inizio Novecento. La rappresentazione del proletariato in marcia a partire dal manifesto de l' «Avanti!» e da *Il Quarto Stato* divenne quindi un *topos* codificato del proletariato italiano, facente parte di un meccanismo di propaganda raffigurata e come tale reiterato.

In relazione a quest'ultima caratteristica primeggia su tutti un uguale bacino di ispirazione: si tratta della produzione dell'illustratore inglese Walter Crane⁶²¹, omaggiato da Galantara nella grafica propagandistica di stampo allegorico e celebrativo, in maniera più puntuale e costante tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo⁶²². Se infatti nella creazione di maschere proletarie, come quella di Pantalone emblema del popolo italiano soggiogato, è possibile ipotizzare tra le molte fonti di ispirazione anche l'equivalente *Zé Povinho* creato dal portoghese Bordallo Pinheiro⁶²³, il rapporto con Crane si fonda su un alt(r)o livello di ripresa (**figg. 6 -9**). Tra le lettere di adesione apparse nel 1902 sul primo numero de «Il Socialismo» compare infatti il messaggio

⁶¹⁹ «Iria Ridet» è stato un quindicinale illustrato pubblicato a Voghera dal 1905 al 1906; la copertina realizzata da Pellizza non venne mai pubblicata a causa dell'intercorsa scomparsa dell'editore.

⁶²⁰ Tra le copie de l' «Avanti della Domenica» (per le quali, data la quantità di materiale, è ipotizzabile una sorta di abbonamento) sono conservati anche i nn. 11, 17 e 23 dell'anno IV, aventi rispettivamente come copertine le illustrazioni di Gabriele Galantara dal titolo *Primavera, Tessitori e Il Torrente*. Viceversa per il settimanale satirico si presuppone piuttosto un acquisto casuale, un omaggio o un regalo, anche in relazione al contenuto del medesimo. Si tratta, nello specifico, del n. 51 del 1904, del n. 26 del 1905 e di un numero privo di copertina identificabile come il n. 17 del 1900, celebrativo del Primo Maggio. È curioso come Micheal F. Zimmermann nel suo saggio dedicato al rapporto tra *Il Quarto Stato* e i periodici illustrati non faccia accenno alle testate socialiste, anche a carattere satirico, quale possibile fonte illustrata dell'opera. Cfr. ZIMMERMAN M. F., *Labour, art and mass media: Giuseppe Pellizzas's "Il Quarto Stato" and the illustrated press*, in HANSMANN M., SEIDEL M. (a cura di), *Pittura italiana dell'Ottocento*, [Atti del Convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, 2 - 10 ottobre 2012], Venezia, Marsilio, 2005, pp.331-348.

⁶²¹ Walter Crane (1845 – 1915) è stato un illustratore e pittore inglese, note per le produzioni destinate all'editoria per l'infanzia e alla propaganda socialista permeate dallo stile *liberty*.

⁶²² Un ricorso alle allegorie socialiste trasversalmente riconosciute era presente nelle intenzioni dell'artista sin dai primi anni di militanza attiva quando «Alla riunione nel nuovo locale della Federazione Socialista Romana, Galantara e Fenini presero l'impegno di dipingere sui muri della sala dei soggetti allegorici del socialismo», v. ASR, Questura di Roma 1870 - 1909, Busta n. 71, Fascicolo n. 269.

⁶²³ Raphael Bordallo Pinheiro (1846 - 1905) è stato un illustratore, caricaturista e ceramista portoghese, fortunato creatore della maschera di *Zé Povinho*, rappresentazione del popolo oppresso.

giunto da Londra a firma dell'artista, il quale si congratulava per la nuova impresa editoriale «a favore dell'umanità» e prometteva l'invio di un disegno inedito destinato alla rivista⁶²⁴. Il tono della scrittura, l'*incipit* «Caro direttore» e la firma «sono il vostro affezionatissimo Walter Crane» testimoniano una conoscenza personale con Enrico Ferri e, di conseguenza, una reale vicinanza con gli ambienti del socialismo italiano. Di questi ultimi rimangono tracce non solo all'interno dell'esperienza de «Il Socialismo» ma anche nelle numerose immagini allegoriche apparse su «l'Avanti!», «Sempre Avanti» e «l'Asino». A partire dal manifesto per la campagna di abbonamento al quotidiano (**fig. 6**) sino alle numerose illustrazioni pubblicate in occasione del Primo Maggio (**figg. 8 - 9**), è possibile individuare riproduzioni fedeli alle quali Galantara apportò modifiche, più o meno evidenti, in relazione al pubblico e alla situazione italiana⁶²⁵. Dal secondo decennio del XX secolo il rapporto con l'artista inglese mutò, dapprima nella reinterpretazione e nella citazione dei modelli figurati (**fig. 187**) ed in seguito nella semplice e pura adozione degli emblemi socialisti ormai storicizzati, su tutti le bandiere, i fazzoletti e i garofani rossi, le spighe e i soli raggianti (**figg. 85; 170**).

Le produzioni descritte si annoverano all'interno della galassia figurata dei militanti, grazie alla loro riproposizione sistematica e alla fidelizzazione resa possibile anche da una condivisione quotidiana. Le illustrazioni di stampo propagandistico, quale che fosse il loro supporto, si inseriscono infatti nella definizione di Francesco Novati di *stampa muricciolaia*, cioè quella tipologia «acquistata occasionalmente nelle fiere, offerta dai *venditori di avvisi*»⁶²⁶ e appesa alle pareti delle case, insieme ai lunari e alle immagini religiose. Proprio alla fase di acquisto si riferisce il protagonista del quadro di Antonio Guarino *Il mago di via Cintorinai*⁶²⁷, un venditore appunto di riviste illustrate, fra le quali spiccano «l'Asino» ed il corrispettivo antagonista «Il Mulo» (**fig. 188b**). All'esibizione quotidiana, più o meno intima, rimandano invece alcune ambientazioni di

⁶²⁴ «Londra 12 febbraio. Caro prof. Ferri, Io sono lieto di avere vostre notizie e sarò felice di offrirvi un disegno inedito per la vostra Rivista. Ora però ogni momento, in più del mio lavoro solito, mi è preso perché sto preparandomi all'Esposizione internazionale d'Arte decorativa a Torino. Con saluti cordiali e sincera ammirazione per la splendida vostra opera in favore dell'umanità e del socialismo, sono il vostro affezionatissimo Walter Crane», «Il Socialismo», I (1), 25 febbraio 1902, p.8.

⁶²⁵ V. § I.2 e BIANCHINO G., *Molte immagini per un socialismo*, in MOLAIOLI A. (a cura di), *Le immagini del socialismo. Almanacco socialista. Comunicazione politica e propaganda illustrata del PSI dalle origini agli anni Ottanta*, Milano, Tipografia Fiorin, 1984, pp.2-31.

⁶²⁶ In NOVATI F., *La storia e la stampa nella produzione italiana*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1907, già in FAETI A., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972, p.4.

⁶²⁷ Antonio S. GUARINO, *Il mago di via Cintorinai*, 1910, olio su tela, 171x101,5 cm, Palermo, Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo". Nel 1912 l'opera venne concessa in deposito dall'artista; tre anni più tardi fu acquistata dalla Galleria dove è tutt'oggi esposta.

interni, sulle cui pareti spiccano riproduzioni dello stesso settimanale socialista, proposte in ottiche alternativamente promozionale o critico - allusiva (**fig. 188**).

Nella produzione di Gabriele Galantara la figurazione del proletario è dunque volta non solo alla rappresentazione dello stesso ma, in un'ottica positivista, all'elevazione delle condizioni del medesimo tramite la presa di coscienza del presente, anche attraverso la sua trasposizione grafica. Al raggiungimento dello scopo avrebbe concorso anche il messaggio sociale contenuto nelle illustrazioni e rivolto tanto ai protagonisti quanto alle altre classi di lettori, come già avvenuto con il mensile per fanciulli «Primavera»⁶²⁸. Se la caricatura è «per definizione un'arte *engagée* », che necessita di «una società per affermarsi»⁶²⁹, è condivisibile anche quanto sostenuto da Fuchs, e ripreso da Benjamin, cioè che essa sia un'arte di massa, poiché «non c'è caricatura se non c'è una diffusione in massa dei suoi prodotti. Diffusione di massa significa diffusione a buon mercato»⁶³⁰. Nelle illustrazioni di Galantara, caricaturali, satiriche o realiste che siano, aventi come soggetti il proletariato ed il sottoproletariato nazionale, il postulato giunge al proprio apice, proponendo come oggetto di indagine di quell'arte di massa, la massa medesima.

III.2 Marianne e (ma)donne. Le donne, la figura e la moda femminile

«*Aliquid stat pro aliquo.*»

Sant'Agostino⁶³¹

L'affermazione di Sant'Agostino secondo la quale *qualcosa sta per qualcosa d'altro* può essere adottata, con l'opportuna cautela, nel descrivere la ricerca condotta da Gabriele Galantara intorno alle donne. Applicando alla definizione del filosofo l'accezione di *segno* e ancora più precisamente in questo contesto di segno grafico, il postulato può essere rivolto alle differenti tipologie in cui venne declinata l'immagine

⁶²⁸ Cfr. § I.4.

⁶²⁹ In MEZIO A., *Disegnatori di ieri e di oggi*, «Il Mondo», VI (5), 2 febbraio 1954, p.11. Nell'articolo dedicato al vignettista Bartoli viene fatto riferimento all'attività di Giuseppe Scarlini e Gabriele Galantara.

⁶³⁰ In BENJAMIN W., *op. cit.*, p.115.

⁶³¹ Cfr. ABBAGNANO N., FORNERO G., *Fare filosofia*, vol.I, Torino, Paravia, 1998.

femminile. In quest'ottica interpretativa il soggetto della tesi – *qualcosa* - divengono le figure retoriche, le illustrazioni percorse da realismo e le vignette satirico/umoristiche, le quali costituiscono rispettivamente – o *stanno* come - incarnazioni di ideali e concetti, denunce di diseguaglianze sociali, ironie sui processi di emancipazione e sul costume. Seguendo dunque in questa classificazione e prediligendo ove possibile uno sviluppo cronologico, la trattazione è stata strutturata in quattro aree di indagine: la figura femminile quale artificio retorico, la donna emblema del proletariato, il femminismo socialista e la realtà borghese in connubio alle tendenze di moda contemporanee. Si è esclusa la femminilizzazione maschile, processo grafico denigratorio adottato dall'artista soprattutto durante la prima metà degli Anni Venti, presentato di seguito in relazione alla rappresentazione dell'avversario e del nemico⁶³².

Tra fine del XIX e, in maniera sempre maggiore, l'inizio del XX secolo l'attenzione all'universo femminile divenne l'espressione della progressiva importanza assunta dalla donna all'interno della società. Secondo l'opinione condivisa di Eric Hobsbawm in detto arco cronologico tale figurazione venne influenzata in ambito socialista dalle realtà da cui essa ebbe origine e alle quali fece riferimento⁶³³. Lo storico inglese e l'italiano Nicola Gallerano, le cui teorie prendono avvio dal precedente⁶³⁴, indicano due forme d'espressione artistica principali: l'allegoria politica e la rappresentazione di matrice proletaria. La prima fu ispirata dall'ideale di bellezza del genio femminile classico e, al contempo, dall'icona de *La libertà che guida il popolo* di Eugene Delacroix⁶³⁵. L'immediatezza comunicativa fu resa possibile grazie ad alcune reiterate caratteristiche: la nudità eroica, al pari dei modelli di riferimento e degli ideali che incarnavano; il berretto frigio della *Marianne*, simbolo dapprima di libertà, in seguito di rivoluzione e infine di equità sociale; il sole dell'avvenire o più in generale una fonte luminosa; il realismo degli abiti e dei piedi scalzi, contingenti alla quotidianità. Le creazioni di Galantara aderirono solo in parte a questa schematizzazione: esse infatti si configurano come reinterpretazioni degli archetipi

⁶³² Cfr. § III.4. Un'analisi del fenomeno è già stata affrontata da MASCHA E., *Contradiction and the role of the 'Floating Signifier': Identity and the 'New Woman' in Italian cartoons during fascism*, «Journal of International Women's Studies», IV, (11), Maggio 2010, pp.128-141.

⁶³³ Cfr. HOBBSAWN E., *Man and Woman in Socialist Iconography*, «History Workshop Journal», VI (1), 1978, pp.121-138 e AGULHON M., *On Political Allegory: a reply to Eric Hobsbawm*, *ivi*, VII (8), 1979, pp.167-173,

⁶³⁴ Cfr. GALLERANO N., *Arte e socialismo: cultura dell'immagine e analisi storica*, «Movimento operaio e socialista», V (2), maggio - agosto 1982, Genova, pp.253-277.

⁶³⁵ Eugène Delacroix, *La libertà che guida il popolo*, 1830, olio su tela, 260×325 cm, Parigi, Musée du Louvre.

condivisi dalla grafica socialista europea, Walter Crane *in primis* (figg. 6 - 9; 15 - 17), piuttosto che come prodotto diretto dei medesimi processi artistici. Come osservato da Hobsbawn le figure allegoriche persero progressivamente la seminudità, come conseguenza di un processo evolutivo dalla personificazione della Rivoluzione a quella della Repubblica⁶³⁶ e, come nel caso specifico italiano, anche a ragione dell'incrementato numero di donne inserite nel PSI a livello dirigenziale (fig. 187). Inoltre, laddove l'artista non si limitò a riprodurre un modello ma lo fece proprio, è riscontrabile la perdita del contesto originale a favore di una maggiore focalizzazione. Se la *Libertà* di Delacroix viene supportata e circondata da una folla di rivoluzionari e la *Marianne* di Crane è esaltata dagli attributi grafici, quella di Galantara è spesso sola, isolata nello spazio o distaccata a livello cromatico dal contesto (figg. 9 - 10).

Le metafore socialiste di Galantara furono dunque per la maggior parte femminili come da tradizione storica internazionale; tuttavia a partire dal secondo decennio del XX secolo la sua produzione si adeguò alla nuova tendenza iconografica, ricorrendo sempre con meno frequenza a questa prima tipologia comunicativa. Parallelamente però l'artista adottò la grafica retorica nella rappresentazione di concetti, ideali, valori nonché nell'antropomorfismo nazionale. In taluni casi, pur discostandosi dalla tipologia precedente a livello teorico, si riscontra nella pratica la medesima impostazione, grazie all'iscrizione ad una comune sfera di appartenenza. È questo il caso della personificazione della giustizia apparsa sulla copertina de «l'Asino» del 21 ottobre 1917 (fig. 70), nella quale si verifica la trasformazione di un ideale in un'azione, complice la connotazione socialista riconosciuta ad entrambe. Tra le allegorie più ricorrenti la *Pace* costituisce senza dubbio un caso esemplare. Nel 1893 l'artista la disegnò come una matrona assunta a divinità (fig. 189), aderente ai dettami plastici della statuaria greco-romana e pertanto più simile alla personificazione di una dea che a quella di un'idea, dalla notevole statura morale e fisica (evidenziata anche dal confronto grafico con l'esercito di soldati replicati in contraltare), obiettivo al quale concorre anche il lapidario *incipit* in didascalia: «Parla la Pace»⁶³⁷. Durante la prima guerra mondiale tali sembianze vennero esaltate ma, pur aderendo in parte alla figurazione classica, vennero apportate sostanziali modifiche (fig. 190). In linea con le posizioni sostenute dall'imperatore Guglielmo II e con la truce politica di questi, la Pace venne

⁶³⁶ V. HOBSBAWN E., *op. cit.*, p.124. Emblematica in tal senso la raffigurazione della repubblica francese realizzata da Daumier in occasione della sua proclamazione nel 1848, cfr. Honoré Daumier, *La République*, 1848, olio su tela, 73x60 cm, Parigi, Musée d'Orsay.

⁶³⁷ Rata Langa (G. Galantara), *La rivista*, «L'Epoca», I (116), 25-26 aprile 1893, p.1.

trasformata in una guerriera, con indosso l'elmo chiodato dell'esercito tedesco; all'esile ramoscello d'ulivo offerto si contrappone l'arma insanguinata tenuta nascosta. L'elemento su cui si posa l'attenzione del lettore risulta però il corazzato paio d'ali, dalle lame grondanti sangue, complici il suo inaspettato inserimento e un sapiente uso della cromia. Al termine del conflitto, in occasione della costituzione della Società delle Nazioni, l'ideale venne rappresentato come una giovane donna del XX secolo (**fig. 191**), moderna negli abiti, nelle calzature e nell'acconciatura, nonché partecipe come congressista, attività a cui allude la borsa da lavoro. Pochi anni più tardi (**fig. 192**) la modifica di alcuni particolari (la colomba tenuta in una gabbia sottobraccio al posto della cartella) e l'inserimento di nuovi (la palla al piede) sintetizzarono le speranze tradite e le insorte difficoltà, trasformando l'antecedente emancipazione in una nuova prigionia.

Le antropomorfizzazioni nazionali costituiscono, per quantità, la seconda categoria retorica illustrata applicata ai soggetti femminili da Galantara. L'iconografia dell'Italia turrita, diffusasi copiosamente sulla stampa nazionale a partire dall'età risorgimentale⁶³⁸, non venne adottata con regolarità dall'autore, che vi ricorse di rado, seppur con più frequenza negli Anni Venti (**fig. 193**). Anche in questi casi tuttavia, a dispetto della figurazione tradizionale e all'ideologia fascista legate alla storia romana, i ritratti si distaccano dal modello convenzionale: la donna apparsa nel 1921 sul settimanale illustrato «Tutto»⁶³⁹ appartiene al proprio tempo, porta i capelli corti, esibisce le gambe scoperte e indossa abiti morbidi dalle linee dritte. Al contrario l'autore ricorse più spesso a una personificazione nazionale priva della corona muraria e contraddistinta da una profusione di dettagli, anche ritraendo coppie di giovani affiancate come sorelle o rivali, in costumi tradizionali o in vesti ufficiali. A quest'ultima variabile fa riferimento l'illustrazione apparsa su «L'Epoca» in occasione delle elezioni tedesche del 1893 (**fig. 185**): la Germania e l'Italia si cingono in un abbraccio fraterno, in abbigliamento militare, completo di armi e cappelli, sfoggiando ampie gonne decorate, l'una, con i motivi dell'aquila imperiale bicipite, l'altra, con la

⁶³⁸ Per uno studio in merito all'iconografia dell'Italia turrita si vedano PUGLISI P., *Italia allo specchio: storia di un'immagine*, in SANTILLI F. (a cura di), *L'Italia s'è desta: stampa satirica e documenti d'archivio per una lettura storico iconografica dell'Unità d'Italia*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2011, pp.221-227; PUGLISI P., «La Signora con le torri in testa»: un percorso nell'iconografia dell'Italia risorgimentale, «Accademie & biblioteche d'Italia», VI (1 - 4), gennaio - dicembre 2011, pp.7-20; ID., «Il Don Pirlone», *giornale di caricature politiche*, in GIANNELLA R., DI CARMINE R. (a cura di), *Un giornale al mese: fogli, giornali e periodici del Risorgimento italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp.105-117.

⁶³⁹ [G. Galantara], *Contro la proporzionale*, «Tutto», III (25), 19 giugno 1921, s.n.

croce sabauda.

La seconda tipologia grafica rintracciabile nella produzione dell'artista è costituita dalle immagini di matrice proletaria. All'universo maschile illustrato appartengono numerose categorie civili, sociali, storiche e genealogiche, delle quali il proletariato si è dimostrato essere una sfumatura egemonica, grazie al cospicuo ricorso fattovi e al singolare intreccio intercorso con l'uditorio. Un esatto contraltare al femminile non esiste, poiché le donne del proletariato appartengono per l'appunto ad una categoria maschile più ampia, della quale anche a livello figurato non sono altro che un'emanazione. Esse inoltre difettano dell'importante legame con il *proprio* pubblico, rivolgendosi perlopiù a lettori e non a *lettrici*. Secondo Hobsbawn la proletaria è spirito e non corpo⁶⁴⁰, non si tratta delle militanti gloriose di derivazione libertaria da Delacroix, bensì di figure reali, indigenti, sofferenti e sottomesse (all'attualità, al clero, ai potenti). I corpi, smarrita la propria dimensione eroica, vengono desessualizzati, si mostrano affaticati e scompaiono sotto scialli, fazzoletti e abiti logori (**fig. 176**). Le donne del popolo di Galantara vengono rappresentate quasi sempre seguendo un ordine gerarchico, solo talvolta sovrapposto, che le vede madri, mogli e lavoratrici. Esse si esauriscono quasi del tutto all'interno della propria sfera familiare, accompagnandosi a figli di età differenti, tenuti per mano o in braccio, accumulati dalla medesima povertà, che richiama alla mente i protagonisti dei racconti di Edmondo De Amicis (**figg. 80; 115; 180 - 182**). Anche quando si separano dalle proprie case è alla madre che i piccoli migranti, gli esuli e le vittime si affidano, talvolta abbandonandovisi del tutto (**figg. 49; 77; 99; 106**). Un precedente nella raffigurazione della maternità proletaria è individuabile in Honoré Daumier, nelle cui rappresentazioni femminili Eduard Fuchs ravvisava gli «sconvolgenti documenti dell'asservimento della donna madre nel secolo XIX»⁶⁴¹. Seguitandone la rappresentazione nei decenni successivi, prendendo avvio da opere come *Donne e bambini sotto un albero*, *La lavandaia* e *Il vagone di terza classe*⁶⁴², ma anche dalle opere sociali di Giuseppe Segantini come *Le due madri*⁶⁴³, Galantara illustrò quella che Renato Barilli ha definito la «maternità indifesa di una donna del popolo, certo non tutelata sufficientemente dalle leggi sociali

⁶⁴⁰ V. HOBSBAWN E., *op. cit.* p.127.

⁶⁴¹ In BENJAMIN W., *op. cit.*, p.119 n.22.

⁶⁴² Rispettivamente: Honoré Daumier, *Donne e bambini sotto un albero*, 1850 ca., olio su legno, 32x18 cm, La Haye, De Mesdag Collectie; ID., *La lavandaia*, 1863, olio su legno, 49x33 cm, Parigi; Musée d'Orsay; ID., *Il vagone di terza classe*, 1862, olio su tela, 65x90 cm, Ottawa, National Gallery of Canada.

⁶⁴³ Cfr. Giuseppe Segantini, *Le due madri*, 1889, olio su tela, 157x280 cm, Milano, Galleria d'arte moderna.

dell'epoca»⁶⁴⁴. Una successione di madri impossibilitate a garantire ai propri figli una vita decorosa e come tali doppiamente sofferenti, per la situazione contingente e per le prospettive future.

La connotazione come madre e moglie si lega in maniera indissolubile a quella di lavoratrice. Il proletariato femminile europeo era composto per la maggior parte da donne impiegate in un'attività salariata solo in giovane età, abbandonata con il matrimonio e sostituita dalla dimensione domestico - familiare, che le trasformava da *lavoratrici a mogli e madri di lavoratori*⁶⁴⁵. Le variabili più diffuse a una tale situazione circolare e chiusa erano rappresentate dall'affiancamento nel lavoro nei campi e dalle attività *pre* e *proto* industriali. La realtà internazionale si riflette con puntualità nelle immagini realizzate dall'autore tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, nelle quali la proletaria assume difficilmente la connotazione di operaia⁶⁴⁶, ma piuttosto quella di aiutante e collaboratrice agricola del marito (**figg. 137; 194**). Al contrario la produzione *pre* industriale venne indagata di rado: nella favola *Le due tessitrici*, contenuta nel volume *Favole ed apologhi socialisti* edito da Mongini, Galantara non illustrò la ribellione delle due giovani, volta al miglioramento delle condizioni lavorative, ma preferì realizzare un ritratto caricaturale dell'anziana padrona⁶⁴⁷. In accordo alla scelta operata risulta anche la copertina del romanzo *I Tessitori* (**fig. 49**). Il telaio, simbolo del lavoro, costituisce il quarto protagonista della composizione e al contempo definisce gli altri personaggi: sebbene di fronte all'attrezzo sia posizionata una figura femminile, questa si qualifica come madre e moglie disperata a causa dell'indigenza, ancor prima che come lavoratrice. L'ambientazione concorre a sottolineare meglio l'aspetto familiare: proprio la connotazione domiciliare permise infatti alla tessitura di diffondersi con rapidità presso il proletariato rurale, divenendo la prima forma di lavoro *proto* industriale, grazie ad una natura inclusiva e non esclusiva, che permetteva alle donne di lavorare in casa, rimanendo inserite nel proprio contesto domestico.

Le proletarie si configurano dunque come simboli e come sintesi grafiche della classe sociale di appartenenza, nei confronti della quale non venne tuttavia mai attuato un reale processo di riscatto. Se presenti all'interno dei manifesti e delle immagini celebrative (**figg. 4 e 73**) esse furono inserite come figure defilate e accessorie,

⁶⁴⁴ In BARILLI R., *Arte e socialismo. Un percorso in cinque «stazioni»*, in ID., *op. cit.*, p.20.

⁶⁴⁵ «Once married, she belonged to the proletariat not as a worker, but as a wife, mother and housekeeper of workers», in HOBBSAWN E., *op. cit.*, pp.130-131.

⁶⁴⁶ Si segnala a questo proposito che nel 1892 nel primo stabilimento in cui venne stampato «l'Asino» figuravano soprattutto operaie. V. NERI G. D., *op. cit.*, pp.33-34.

⁶⁴⁷ V. POZZI G., *Favole ed apologhi socialisti*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1902, pp.27-28.

confermando il punto di vista che le elevava a vere protagoniste solo in situazioni statiche, adottando una visione condivisa anche dai disegni di matrice sociale della tedesca Käthe Kollowitz⁶⁴⁸, dalle opere dell'olandese Josef Israëls⁶⁴⁹ e del belga Constantin Meunier⁶⁵⁰. In seguito, in contemporanea al diradarsi della sua raffigurazione, è ravvisabile una perdita dell'accezione politica, con una trasformazione da donna *del proletariato* a donna *del popolo*. All'interno della produzione degli Anni Trenta le donne appartenenti alle classi sociali inferiori appaiono infatti modeste ma mai miserabili (**fig. 119**). Esse inoltre incarnano l'ideale fascista di donna quale madre generatrice, la cui fisicità prosperosa, in precedenza emblema di ricchezza e corruzione (**fig. 95**), aderisce ora, forse anche con ironia, ai canoni estetico - sociali profusi dal regime.

Alle grafica allegorico - politica e alla rappresentazione realista codificate da Hobsbawn e Gallerano è possibile aggiungere una terza categoria, quella originata dall'osservazione della quotidianità urbana e declinata nell'analisi dei movimenti femministi e del costume. All'inizio del XX secolo l'emancipazione femminile fu una causa abbracciata dalle borghesi piuttosto che dalle proletarie, come appare evidente dalla vignetta dedicata da Galantara nel 1908 al primo *Congresso nazionale femminile*⁶⁵¹ (**fig. 129**). Nonostante l'appuntamento si presentasse come una riunione estranea tanto alle divisioni ideologiche quanto a quelle sociali, l'artista rappresentò le *signore* intente a raccogliersi in convegno e le *operaie* all'esterno, colte nel scorrere della propria situazione, più vicina a quella di "bestie" che di donne. Risulta evidente come l'indipendenza civile dovesse essere preceduta dall'affrancamento sociale, processo quest'ultimo condiviso con la componente maschile. Il congresso romano permette di inoltrare un'ulteriore riflessione: a dispetto dell'attenzione posta nei confronti del singolo evento e dei resoconti pubblicati dalla stampa in quell'occasione,

⁶⁴⁸ Käthe Kollowitz fu anche collaboratrice del periodico satirico «Simplicissimus» e autrice di manifesti a sfondo socialista. V. DE MICHELI M., *Manifesti rivoluzionari. Europa 1900 – 1940*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1973, p.9 e pp.69-70.

⁶⁴⁹ Un articolo dedicato all'artista venne pubblicato su «l'Asino» in occasione della scomparsa dell'autore. V. BALABANOFF A., *Il pittore degli umili*, «l'Asino», XX (41), 4 ottobre 1911, pp.4-5. Alla medesima ricorrenza appartiene LANCELLOTTI A., *Josef Israëls, il grande pittore olandese*, «Il Secolo XX», X (10), ottobre 1911, pp.851-863. Lo stesso espose le opere *Il mercante di roba vecchia* all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 e *Autoritratto a 85 anni* all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911. Cfr. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI ROMA, *Catalogo della mostra di belle arti*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1911.

⁶⁵⁰ Sette riproduzioni di opere di Constantin Meunier aventi come soggetto le situazioni lavorative dei minatori furono pubblicate da «Il Secolo XX» a corredo di un articolo inerente la medesima tematica. V. SAVORGAN DI BRAZZÀ F., *Il diamante nero*, «Il Secolo XX», IV (3), marzo 1905, pp.222-237.

⁶⁵¹ [G. Galantara], *Il Congresso delle donne (tra operaie)*, «Avanti!», XII (4100), 25 aprile 1908, p.1.

la sua figurazione non ebbe uguale fortuna. Infatti, a differenza di quanto attuato nella trattazione illustrata del proletariato, la produzione inerente la questione femminile non costituì un allineamento alle posizioni del Partito Socialista Italiano⁶⁵². Quest'ultimo annoverava al proprio interno un considerevole numero di dirigenti, militanti e teoriche, condividendone e promuovendone le intenzioni, anche attraverso la pubblicazione di numerosi saggi inerenti il diritto di famiglia, del lavoro, al divorzio, all'istruzione e al voto. È possibile ipotizzare una vicinanza dell'artista a tali battaglie non solo a livello ideologico, ma anche sul piano personale: l'educazione ed i valori trasmessi alla famiglia permisero infatti alla figlia Luce di laurearsi in ingegneria e di ricoprire incarichi di prestigio durante gli anni Venti⁶⁵³. Nonostante ciò la tematica non trovò il giusto riscontro all'interno dell'attività dell'autore, il quale vi si dedicò di rado, utilizzando in massima parte un linguaggio satirico, caricaturale o umoristico, allineandosi dunque agli atteggiamenti dei contemporanei illustratori. La bellezza della *Libertà* di Delacroix viene suggellata dal suo essere una donna emancipata anche sessualmente, indipendente e superba⁶⁵⁴; le sue eredi, socialiste, femministe, o presunte tali, ritratte da Galantara se ne distanziano *in toto*. Le *suffragette* di inizio Novecento sono figurine abbozzate, dai volti e dalle fisionomie inconsistenti, evocate nei corpi attraverso gli abiti e gli accessori borghesi (**fig. 129**).

Nella seconda metà degli anni Venti, complice la maggiore attenzione da parte del regime fascista alla questione del voto alle donne⁶⁵⁵, le sostenitrici del processo di emancipazione vennero raffigurate più dettagliatamente e senza pietà alcuna. Si tratta di militanti nel pieno dell'età adulta, prive di grazia, caratterizzate da una fisicità esagerata agli estremi (per altezza e peso), peculiarità che concorrono a creare un'impressione generale sprovvista di femminilità e di bellezza (**figg. 195 - 196**). Interessante risulta anche l'attenzione posta agli stessi strumenti di emancipazione indiretta che, qualora analizzati, vennero filtrati attraverso un'altra ottica critica. È questo il caso del velocipede⁶⁵⁶, diffusosi sul finire del XIX secolo e ben presto divenuto il tramite

⁶⁵² V. INTINI U., *op. cit.*, p.52-54.

⁶⁵³ Nel 1929 Luce Galantara era impiegata alla Corte dei conti. V. GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA, Parte Seconda, Foglio delle inserzioni, LXX (231), 4 ottobre 1929 (VII), p.3307.

⁶⁵⁴ Cfr. HOBSBAWN E., *op. cit.*, p.123.

⁶⁵⁵ Sebbene annullata dopo pochi mesi da una riforma, nel novembre 1925 entrò in vigore la legge che consentiva alle donne di votare in ambito amministrativo.

⁶⁵⁶ Numerosi riferimenti grafici alla bicicletta, nelle sue varie declinazioni, sono rintracciabili nelle illustrazioni pubblicate su «l'Asino», in special modo tra il 1896 e il 1903. Sull'iconografia della giovane donna in bicicletta si veda CONTINI M. (a cura di), *La donna nel manifesto*, [Catalogo della mostra, Arezzo, Castello di Poppi in Casentino, 2 agosto – 20 settembre 1970], Firenze, Arti Grafiche Alinari Baglioni, 1970.

dell'indipendenza femminile. Se a ragion veduta si può definire *ciclista* la maschietta di *Dalsani*⁶⁵⁷ (**fig. 197**) che fiera pedala senza mani, si veste da uomo e si volta impaziente ad aspettare i propri compagni di passeggiate, tali non appaiono *le donne in bicicletta* di Galantara, che per l'appunto non modificano la propria connotazione sociale (da donne a cicliste) ma semplicemente vi affiancano un'azione momentanea (**fig. 198**). Queste figure pedalano non per *dimostrare* ma piuttosto per *mostrare* qualcosa; allo stesso modo viene fatto loro ricorso non per sostenere una *causa* sociale ma per muovere una *critica* sociale, alla borghesia corrotta alla quale esse appartengono (**fig. 205**).

L'ultima tipologia illustrata adottata da Galantara è costituita dalla figurazione attenta, prima, e critica, in seguito, della società borghese, esplicita attraverso l'exasperazione dell'interesse femminile per l'abbigliamento e per gli accessori. Le avvisaglie di una certa inclinazione in tal senso sono rintracciabili in alcuni schizzi realizzati nell'ultimo ventennio del XIX secolo⁶⁵⁸ (**fig. 199**). Già durante i primi mesi del soggiorno universitario fu infatti evidente l'interesse per il costume e la propensione indagatoria sui dettagli. Nonostante si tratti di uno schizzo contenuto in una lettera alla famiglia, nel ritratto di una giovane bolognese è riscontrabile una cura per i particolari, sintetizzati in pochi tratti eppure sufficienti a ricreare l'essenza precisa dell'elemento (il cappello, il colletto alto, la fila di bottoncini, le scarpine a punta con probabile imbottitura decorativa esterna). In seguito le inclinazioni naturali subirono l'influenza del decorativismo *art nouveau* e i figurini caricaturati degli esordi mutarono in sinuose *silhouettes* (**figg. 43 - 44; 162; 200 - 201**). Nelle nuove illustrazioni editoriali risultano evidenti tanto l'influenza delle *affiches* di Jules Chéret, delle copertine di «Le Rire»⁶⁵⁹, quanto lo sguardo alla produzione cartellonistica di Leonetto Cappiello⁶⁶⁰, Adolf Hohenstein⁶⁶¹, Enrico Sacchetti e, in maniera inferiore, Marcello Dudovich. Attraverso

⁶⁵⁷ Giorgio Ansaldo (Dalsani) (1844 – 1922), è stato un illustratore e pubblicitario italiano, dal 1897 al 1922 direttore del settimanale satirico torinese «Pasquino». Cfr. ORTA D. (a cura di), *Belle époque. Lo sguardo ironico di Dalsani*, [Catalogo della mostra, Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino – Palazzo Carignano, 18 dicembre 2013 – 4 maggio 2014], Torino, Press Up, 2013.

⁶⁵⁸ V. NERI G. D., *op. cit.*, pp.9-11.

⁶⁵⁹ In particolar modo le creazioni di Lucien Métivet, V. MARCHESI D., *Tradizione e innovazione del "giornalismo umoristico"*, in CASAMATTI G., CONTI G. (a cura di), *Giovannino Guareschi. Nascita di un umorista. "Bazar" e la satira a Parma dal 1908 al 1937*, [Catalogo della mostra, Parma, Galleria San Ludovico, Galleria Petiot, Biblioteca Palatina, Castello dei Burattini, Museo Giordano Ferrari, 19 aprile – 1 giugno 2008], Parma, Monte Università Parma Editore (MUP), 2008, p.17.

⁶⁶⁰ Si segnala in una lettera inviata da Parigi a Ugo Ojetti l'incontro previsto con Cappiello: «Oggi o lunedì arriverò da Cappiello. Grazie!», in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea (Roma), Fondi storici. Serie 1, Unità Archivistica 813 Galantara Gabriele. Tuttavia gli eredi dell'artista, presso i quali è conservato l'archivio dello stesso, non hanno ravvisato materiale inerente a Galantara.

⁶⁶¹ Cfr. PIANTONI DE ANGELIS G., *Per una lettura iconologica del manifesto italiano dal 1895 al 1914*, in *Mitologia e iconografia del XX secolo nel manifesto italiano dal 1895 al 1914*, [Catalogo della

l'osservazione dei manifesti, dei periodici e dei cataloghi di moda, su tutti quello dei Grandi Magazzini Mele di Napoli⁶⁶², inviati per corrispondenza⁶⁶³, l'iconografia femminile dell'autore si aggraziò, abbandonando la parvenze di rigidi manichini abbigliati, per trasformarsi in flessuose figure adornate di abiti, copricapi e gioielli. Tali caratteristiche rimasero costanti anche negli anni successivi, permettendo all'artista di concedersi ad una leziosità decorativa anche nell'ambito della caricatura, un'arte per natura più immediata ed essenziale.

Le esigenze lavorative, unite all'insorta predisposizione alla satira e ai dettami ideologici comportarono infatti un mutamento nell'approccio alla tematica, reso più evidente a partire dal primo decennio del XX secolo. In quelle date il Partito Socialista si fece fautore e difensore anche delle battaglie legate al declino della morale e alla corruzione del costume, delle quali il più diffuso sintomo veniva considerata proprio la scrupolosa attenzione all'abbigliamento. In un articolo apparso su «Il Seme» dedicato a *I vizi dei ricchi e i vizi dei poveri*, veniva denunciata la piaga maschile del gioco d'azzardo e per «le ragazze [...] il viziaccio di far del lusso per farsi ammirare [...] imparato dai signori»⁶⁶⁴. I processi di emulazione e di omologazione come aspetti del fenomeno di costume sono stati riconosciuti da Georg Simmel, il quale ha individuato nella moda l'espressione che ha permesso alle donne di abbandonare la posizione individualista, occupata per buona parte della propria storia sociale, per inserirsi in una collettività egualitaria⁶⁶⁵. La condivisa teoria di Simmel costituisce una riflessione a carattere psicosociologico-generazionale e di genere non ascrivibile a un processo artistico consapevole da parte dell'autore. Tuttavia questi ne esemplificò il dettame secondo il quale «le mode sono sempre mode di classe»⁶⁶⁶ e, allineandosi con le posizioni del partito, rappresentò le donne nobili e borghesi caratterizzandone il ceto di appartenenza, attaccandolo e differenziandolo dagli altri proprio grazie ai capi di abbigliamento esibiti. Il filtro adottato risulta dunque solo in prima analisi un accento

mostra, Roma, Galleria d'arte moderna Valle Giulia, 14 novembre-30 dicembre 1979], Roma, De Luca, 1979, pp.1-9.

⁶⁶² Cfr. PICONE PETRUSA M., *I manifesti Mele. Immagini aristocratiche della "belle époque" per un pubblico di Grandi Magazzini*, [Catalogo della mostra Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 22 ottobre – 30 novembre 1988], Milano – Roma, Arnoldo Mondadori Editore – De Luca Edizioni d'Arte, 1988, p.31.

⁶⁶³ I cataloghi di moda inviati per corrispondenza furono una fonte iconografica condivisa da numerosi artisti tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, come dimostrato da VARNEDOE K., GOPNIK A., *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, The Museum of Modern Art, New York, 1990.

⁶⁶⁴ In IL SEME [sic], *I vizi dei ricchi e i vizi dei poveri*, «Il Seme», III (19), 2^a quindicina di ottobre 1904, p.4.

⁶⁶⁵ V. SIMMEL G., *Arte e civiltà*, Milano, 1976, p.8.

⁶⁶⁶ *Ivi*, pp.21-22.

posto sulla frivolezza femminile, come mero ostentamento estetico. Al contrario vi è riscontrabile il concetto di moda teorizzato da Eduard Fuchs, il quale si avvicinava alla materia attraverso tre differenti livelli di studio: storico, sociale ed erotico⁶⁶⁷. Ciò che per il collezionista tedesco era oggetto di interesse e di dissertazione (la divisione in classi, i metodi di produzione e i risvolti dell'esposizione visiva) divenne soggetto grafico per l'artista. Gli orizzonti storico e sociale sono equamente rintracciabili sia all'interno delle figurazione del proletariato che del ceto medio borghese; viceversa la dimensione erotica costituisce un termine di indagine applicato in esclusiva alle classi sociali superiori. Inoltre lo sfoggio del corpo e degli accessori preziosi caratterizza la donna come derivazione figurata dei difetti dell'uomo; se «il culto del seno rispecchia il ruolo della donna come oggetto di piacere dell'uomo»⁶⁶⁸ ed emanazione della sua dissolutezza morale (**figg. 38 - 39; 95**), allo stesso modo i gioielli ne costituiscono lo sfoggio economico e la prova dei vizi.

Come avvenuto con il velocipede, falso simbolo di modernità e di autonomia, così anche la moda divenne lo strumento con il quale criticare in maniera indiretta una porzione della società maschile. Tuttavia se l'autore si fosse limitato ad adottare il punto di vista del partito, o di una certa componente del socialismo internazionale, avrebbe facilmente potuto creare iconografie sociali standardizzate, di più facile lettura e decodificazione per il pubblico. Ma i rigorosi equivalenti del prete, del capitalista, del guerrafondaio e del *succhione* non apparvero. Seppure sia possibile individuare alcune macro categorie sociali - le figlie, le madri, le fidanzate, le mogli e soprattutto le amanti - (**fig. 96; 112; 119; 162; 201**), esse vennero declinate in pressoché infinite combinazioni. La modalità operativa venne facilitata dall'inclinazione e dall'interesse personale che permisero di esprimersi con dovizia e varietà. Esemplari risultano a questo proposito alcune ripetute caratteristiche: anzitutto si evidenzia un parallelismo tra la bellezza e la profusione dei dettagli d'abbigliamento, da una parte, e, dall'altra, gli interni, spesso aggiornati alle ultime tendenze decorative (**figg. 89; 96; 112**). In secondo luogo le critiche rivolte alla consuetudine diffusa nell'utilizzo delle pellicce e delle pelli di animali, più uno sfoggio di vanità privo di una qualche utilità che un reale apprezzamento del materiale di confezionamento (**figg. 164; 202**). Da ultimo il differente approccio impiegato per le signorine e le madri di "buona famiglia" (**figg. 43**

⁶⁶⁷ In BENJAMIN W., *op. cit.*, pp.108-110.

⁶⁶⁸ *Ivi*, p.110. Alla definizione di Fuchs fa eco anche l'opera di Honoré Daumier, artista prediletto dello storico. Cfr. Honoré Daumier, *Spettatori a teatro*, 1860 - 1865, acquarello, 19x27 cm collezione privata.

– 44). Le donne borghesi di rado vengono presentate come genitrici; quando questo accade sono accompagnate alla progenie e i componenti maschili del nucleo familiare scompaiono. Anche in conseguenza di ciò la loro rappresentazione diviene più pudica, con una perdita della dimensione sessuale e talvolta anche di quella femminile (**fig. 201**). Al contrario un maggior ricorso a questa tipologia illustrata è riscontrabile a partire dalla metà degli anni Venti e in maniera sempre più evidente nel decennio successivo. In accordo con il modello di donna fascista quale allevatrice, la rappresentazione della borghesia femminile si attuò attraverso sagome strabordanti, lontano ricordo dei sinuosi antecedenti filiformi (**figg. 116; 119**). Infine si segnala, nel medesimo periodo, la scarsa trattazione dei neo diffusi modelli della *maschietta* o *garçonne*: benché durante il regime l'artista si concentrò più sulla satira sociale e sull'umorismo di costume, queste nuove tendenze non vennero opportunatamente indagate⁶⁶⁹. Una spiegazione plausibile a questa scelta può essere forse rintracciata nella preferenza accordata a quelle tipologie di linguaggio e di figurazione in grado di attaccare al meglio la persona di Benito Mussolini ed i suoi dettami ideologici. La presentazione del nemico in attributi femminili e la denigrazione della madre vennero quindi anteposte a quelle tematiche e figure che costituivano già di per sé un'antitesi ai valori fascisti, come per l'appunto la *maschietta*.

La produzione di Galantara in quest'ambito ha come oggetto una donna reale e allo stesso tempo illustrata, che dalla cartellonistica e dai cataloghi di moda si fonde con la realtà sociale, culturale e politica del Paese, per ritornare poi ad essere protagonista delle immagini. Sebbene i soggetti furono indagati dapprima come esercizio grafico e in seguito adottati come tramite critico, l'attenzione al dettaglio rimase una costante, mostrando il reale interesse che vi soggiaceva⁶⁷⁰. Il costume per l'autore è definibile come un fortunato connubio tra l'indagatoria passione di *Dalsani* per i figurini di moda caricaturati (in special modo quelli pubblicati sul settimanale umoristico «La Luna») e l'implacabile giudizio di Tarquinio Sini⁶⁷¹ sul malcostume femminile dilagante. L'artista strutturò la critica alla società alto borghese usufruendo delle medesime

⁶⁶⁹ A tale proposito comparvero su «l'Asino» illustrazioni di altri collaboratori o citazioni di vignette pubblicate su testate contemporanee, cfr. S.S., *La moda*, «l'Asino», XXXIV (4), 24 gennaio 1925, p.3, già in «Le Rire».

⁶⁷⁰ La propensione e l'interesse personale furono favoriti anche da alcune fortunate coincidenze. In appendice al settimanale «Tutto», per esempio, veniva pubblicata la rubrica di moda femminile curata dalla *Contessa Azzurra*, completa di figurini e modelli.

⁶⁷¹ Tarquinio Sini (1891 - 1943) è stato un illustratore, caricaturista e pubblicitario italiano, autore del romanzo umoristico *A quel paese : romanzo moderno (ad imitazione di tanti altri) per uso esterno*. Cfr. PALLOTTINO P. (a cura di), *Tarquinio Sini*, Nuoro, Ilisso, 1998.

modalità attraverso cui la stessa si consacrava e si riconosceva, mettendo in atto un attacco distaccato e al contempo partecipe, analogo a quanto attuato in Francia dal contemporaneo *Sem*⁶⁷².

Come osservato da Riccardo Campa, in ambito satirico «per quanto regolare sia una fisionomia, per quanto armoniosi si possano supporre i lineamenti, per quanto agili i movimenti, l'equilibrio mai ne risulta perfetto»⁶⁷³. Così il dettaglio femminile esagerato o, più di rado, deformato, si ritrova molteplice nelle creazioni di Gabriele Galantara: esso è l'arma attraverso la quale viene operata la trasformazione comica del soggetto, il tramite di una critica divenuta pubblica e il filtro grazie al quale all'immagine viene associato un significato differente. Alla luce di questa riflessione risulta ancora più rilevante la scelta operata dall'autore di applicare di volta in volta un linguaggio verista, caricaturale od umoristico in relazione alla specifica categoria sociale femminile indagata. La satira di cui sono oggetto le donne borghesi è presentata perlopiù su periodici di matrice socialista, per questa ragione la loro resa si distanzia in maniera radicale da quella impiegata nella rappresentazione del proletariato. Il realismo quasi paradigmatico delle lavoratrici cede perciò il passo alla satira illustrata di matrice sociale. Le donne borghesi costituiscono per le ipotetiche lettrici, o per meglio dire per le mogli dei lettori, un soggetto *altro da sé*, che l'ammirazione e le differenze sociali trasformano in un modello irraggiungibile e pertanto ostile ed irriso a livello grafico⁶⁷⁴.

III.3 “Chiesa di classe”. Cristianesimo sociale e anticlericalismo religioso

Gabriele Galantara è stato a lungo associato e persino identificato con il settimanale «l'Asino», talvolta giungendo ad una focalizzazione estrema nella produzione anticlericale realizzata per il periodico, sino al punto di caratterizzare

⁶⁷² *Sem*, pseudonimo di George Goursat, (1863 - 1934) è stato un illustratore, grafico e pittore francese, noto in ambito caricaturale per le mordaci rappresentazioni degli esponenti della nobiltà e della borghesia parigine, definibili come gli equivalenti illustrati dei ritratti ufficiali dell'amico Giovanni Boldini.

⁶⁷³ In CAMPA R., *op. cit.*, p.128.

⁶⁷⁴ Per le implicazioni psicologiche e sociologiche delle rappresentazioni femminili sui periodici si rimanda a MASCHA E., *op. cit.*

storicamente in questi termini l'autore e la testata⁶⁷⁵. Troppo spesso le posizioni assunte contro gli ecclesiastici sono state lette come espressioni di un postulato antireligioso di derivazione positivista ottocentesca sposato a priori. In realtà, come si tenterà di dimostrare nella riflessione a seguire, la trattazione delle tematiche religiose non è ascrivibile al solo anticlericalismo, ma piuttosto a una dissertazione composita, permeata da sentimenti e sfumature differenti. Il concetto marxista di religione come oppio dei popoli, le accuse socialiste di corruzione mosse al clero, il precetto di lotta di classe e il recupero dei valori cristiani nella loro primigenia genuinità si fondono nelle illustrazioni dell'artista. La loro unione è all'origine di un articolato connubio tra un cristianesimo socialista e un anticlericalismo religioso, fondamenta del curioso processo a cui si è dato il nome di "Chiesa di classe".

Gli approcci e i livelli di analisi e di adozione più o meno consapevole dell'ideologia marxista e dei dogmi cristiani risultano molteplici nella variegata produzione di Galantara, popolata da un'inattesa profusione di crocefissi, celebrazioni, rituali e spiritualità di riferimento. Nonostante ciò sono individuabili quattro filoni maggiori di rappresentazione e di indagine: la suddetta condotta anticlericale, l'umorismo a sfondo religioso, l'adozione del lessico e delle iconografie cattoliche filtrate da una semantica socialista ed infine il pragmatico ricorso alla figura di Gesù Cristo in un'ottica trasfigurata.

Come osservato da Giorgio Candeloro la matrice anticlericale italiana fu dapprima caratterizzata da una connotazione borghese, acutizzatasi durante il Risorgimento e ramificatasi anche grazie alla diffusione operata dalla Massoneria dalla seconda metà del XIX secolo⁶⁷⁶. In seguito fu il movimento socialista a ereditare le antiche radicali ostilità; nonostante il partito lasciasse la libertà di professione alla coscienza del singolo individuo e proclamasse il rispetto per ciascuna fede⁶⁷⁷, i contrasti con la Chiesa si fecero più manifesti a partire dal primo decennio del Novecento. In maniera insolita queste tre tappe fondamentali della polemica religiosa si ritrovano

⁶⁷⁵ Cfr. BIBOLLOTTI C., F. A. CALOTTI F. A. (a cura di), *l'Asino è il popolo utile paziente e bastonato di Podrecca e Galantara (1892 – 1925). Ragli, morsi e calci della più grossa rivista satirica italiana*, [Catalogo della mostra, Forte dei Marmi, Galleria comunale d'Arte Moderna, 28 dicembre 1982 – 23 gennaio 1983], Forte dei Marmi Tipografia Massarosa, 1982. Lo stesso Neri e le pubblicazioni che al suo studio sono seguite, hanno posto l'accento, se non unico quantomeno principale, su questo aspetto della produzione dell'autore.

⁶⁷⁶ V. CANDELORO G., VALLINI E., *op. cit.*, p. IX.

⁶⁷⁷ V. [s. a.], *L'Osservatore Romano*, «Avanti!», I (13), 6 gennaio 1897 già in INTINI U., *op. cit.*, p.45. Per un'analisi della satira clericale in età giolittiana si veda TEDESCO V., *Il mondo cattolico*, in ID., *La stampa satirica in Italia 1860-1914*, Milano, Franco Angeli, 1991, pp.190-207.

riunite nella persona di Gabriele Galantara, il quale fu pronipote di un comandante della resistenza nell'esperienza della Repubblica Romana⁶⁷⁸, affiliato della società segreta e militante politico. Nonostante l'eccezionalità della propria storia personale, l'artista si distaccò dal primo anticlericalismo totale che aveva contraddistinto le *élite* culturali, aderendo piuttosto ad una nuova linea ideologica. Non si rintraccia infatti nelle illustrazioni a firma dell'autore una pedissequa messa in discussione dei dogmi della fede fine a se stessa, come avvenne al contrario in numerosi editoriali atei e antireligiosi apparsi su «l'Asino»⁶⁷⁹, soprattutto a firma di Guido Podrecca. L'artista impernò piuttosto il proprio antagonismo su due livelli: in modalità indiretta, facendosi baluardo difensivo delle battaglie combattute con maggior costanza dalla Chiesa, prima fra tutte l'ostracismo al divorzio; ma ancor più direttamente attaccando i rappresentanti del clero, denunciandone atteggiamenti, difetti e mancanze. In entrambi i casi emerge la contrapposizione alle cariche religiose non nella loro essenza e dunque in relazione al credo spirituale, ma in rapporto all'interferenza operata da queste nei confronti della politica italiana, da una parte⁶⁸⁰, e alla corruzione morale e del costume, dei singoli e in taluni casi di intere comunità religiose, dall'altra (**fig. 141**). A dimostrazione di una critica reale e non ideologica risulta anche l'alta considerazione nei confronti dei liberi pensatori, osteggiati e perseguitati dalla Chiesa. L'esaltazione di alcune emblematiche personalità, come quella di Giordano Bruno (**figg. 12 - 14**), giunse sino al punto di definirle *Martiri del libero pensiero*, dedicando loro l'omonima collana edita dalla Libreria Editrice Podrecca e Galantara negli stessi anni (**figg. 59 - 62**).

Dal curato di campagna, al personale degli istituti scolastici⁶⁸¹, sino alle maggiori cariche, il clero venne messo alla berlina, alternando le puntuali illustrazioni di fatti di cronaca (**fig. 152**) alla resa in immagini di accuse e di critiche indiscriminate. La smodata attenzione nei confronti delle donne e dei bambini (**figg. 95; 203 - 204**),

⁶⁷⁸ V. NERI G. D., *op. cit.*, p.7.

⁶⁷⁹ Fautori dei più mordaci attacchi ai dogmi cristiani risultano i fratelli Guido e Vittorio Podrecca, autori il primo di puntuali articoli, estesi dalla cronaca all'attualità, dall'ideologia alla filosofia, il secondo di rubriche artistiche, volte a mettere in luce le presunte contraddizioni della religione cattolica. Cfr. MORGANTI E., *Il curioso caso Romagna. Figurazione e trattazione del territorio romagnolo sulle pagine de «l'Asino»*, in SOCIETÀ DI STUDI ROMAGNOLI (a cura di), *LXVI Convegno di studi romagnoli*, in corso di pubblicazione.

⁶⁸⁰ Le ingerenze cattoliche nella vita politica e sociale italiana furono favorite anche dalle encicliche *Rerum Novarum* e *Graves de communi Re* emanate da Leone XIII nel 1891 e nel 1901 e dalla successiva *Il fermo proposito* promulgata da Pio X nel 1905.

⁶⁸¹ Nel 1904 scoppiò il cosiddetto *caso Pallanza*, dal nome del collegio superiore di studi situato nell'omonima cittadina del lago Maggiore. Protagonisti dello scandalo di pedofilia furono alcuni religiosi dell'ordine dei Marianisti, rettori della scuola. All'increscioso fatto «l'Asino» dedicò illustrazioni ed editoriali anche negli anni a seguire.

l'avidità per il denaro (**figg. 69; 97; 205**), il cibo e le ricchezze, e un'opulenza sregolata e corrotta stanno alla base della critica mossa alla categoria sociale (**fig. 71**). Prima e più evidente testimonianza degli abusi e delle esagerazioni risultano le fattezze fisiche, prova materiale di una dissoluta condotta morale, permeata dai peggiori vizi (corruzione, cinismo, frode) e peccati (lussuria, gola, accidia e avarizia su tutti), talvolta convergenti in un'unica figura (**fig. 74**). Allo stesso tempo i soggetti rappresentati perdono la propria individualità, trasformandosi in maschere standardizzate, ripetute e uguali a sé stesse. Il processo di spersonalizzazione degli individui divenuti personaggi permetteva una più puntuale efficacia del messaggio satirico e una maggiore comprensione da parte del pubblico meno scolarizzato. «Non i preti, dunque, ma il “prete-tipo”» sostiene Roberto Mottadelli, autore dell'analisi più pertinente e completa riguardo l'anticlericalismo de «l'Asino», «è il protagonista delle vignette di Galantara»⁶⁸². In questo si attuò il medesimo processo artistico che aveva portato all'adozione delle maschere del ricco capitalista e del militarista (**fig. 186**), sino alla creazione di un novello *Cerbero*, denominato *Fiscal*, un mostro a tre teste (preti, politici e militari) che «per tre gole latra orrendamente – spolpando l'ossa del contribuente»⁶⁸³ (**fig. 206**).

In questi termini grafici la polemica anticlericale venne esportata all'estero, condividendone le problematiche su scala internazionale. In Francia gli ultimi decenni del XIX secolo furono teatro di un acceso confronto in merito alla separazione tra lo Stato e la Chiesa, che portò anche alla dissoluzione di numerose comunità religiose, con la conseguente migrazione delle stesse nelle nazioni vicine (**fig. 207**). Proprio in seguito alle prese di posizione del governo di Parigi, il Vaticano tentò di riallacciare i rapporti con l'Inghilterra, provando ad arginare un isolamento che si temeva potesse rivelarsi controproducente (**fig. 208**). Gli ecclesiastici e i clericali divengono nelle illustrazioni di Galantara minuscole figure, prive di una qualche unicità (fatto salvo per il papa), più simili ai personaggi di un teatrino di marionette che non a individui. La moltiplicazione

⁶⁸² In MOTTADELLI R., *Satira clericale e anticlericale agli albori del XX secolo. “L'Asino” e “Il Mulo”*, in NEGRI A., SIRONI M. (a cura di), *Un diluvio di giornali. Modelli di satira politica in Europa tra '48 e Novecento*, Milano, Skira, 2007, p.58. Un nutrito corpus di bozzetti per «l'Asino» a sfondo anticlericale è presente in FRANZINELLI M., *Galantara. L'Asino anticlericale*, in MAZZOTTA G. (a cura di), *Seduzioni e miserie del potere, visto da sinistra – visto da destra. Galantara, Scalarini, Sironi, Guareschi, Altan*, Milano, Mazzotta Editore, 2003, pp.21-74. La tendenza comune delle tavole è la diretta conseguenza di un'esposizione dal taglio anticlericale mai realizzata, progettata da Ernesto Rossi, il quale acquistò da Giovanni Galantara gli originali, tutt'ora proprietà della Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini ed in deposito presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano.

⁶⁸³ In GOLIBARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino all'inferno*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1906, p.26.

delle sagome, accostate o addirittura accatastate, spesso frutto di tratteggi sommari, concorre alla resa di una moltitudine indistinta, all'impressione di un minaccioso pericolo sovrastante, indefinibile nei dettagli.

Il *climax* di tale crescendo satirico è costituito dal pontefice. Tuttavia la posizione occupata non fu il risultato di una diretta ovvietà e in un certo senso banale: essa non è conseguenza di una semplice casualità, ricoprendo questi il vertice dell'autorità preposta, bensì l'esito dello sviluppo logico descritto poc'anzi. Galantara non attaccò il papa in quanto tale, ma di riflesso alle sue azioni. Emblematico in questo senso risulta il caso di Pio X, al secolo Giuseppe Melchiorre Sarto, e di Rafael Merry del Val, nominato da questi Segretario di Stato⁶⁸⁴ (**fig. 209**). Anzitutto ai predecessori non venne dedicata la medesima attenzione; al contrario talvolta essi furono utilizzati come contraltare al presente sul soglio di Pietro (**fig. 67**). Allo stesso modo i successori, Benedetto XV e Pio XI, non divennero bersagli costanti, anche a dispetto delle eccezionali situazioni storiche vissute (rispettivamente il primo conflitto mondiale ed il regime fascista). Allo stesso Sarto venne applicato un blando filtro satirico, quasi affettuoso, in occasione del conclave che lo vide eletto nell'estate del 1903 (**fig. 210**)⁶⁸⁵. Grazie ad un indovinato guizzo di fantasia e all'attenzione per i nuovi divertimenti sportivi popolari, Galantara raffigurò l'evento come una gara ciclistica, nei pronostici della quale il futuro pontefice non appariva tra i favoriti. Per questa ragione ai filtri caricaturali utilizzati per lo *sprint* dei papabili nelle prime posizioni, non fa eco il cardinale veneto, che venne relegato al quinto posto, tratteggiato con uno stile mite e bonario.

Come si giunse dunque all'immagine di un pontefice insaziabile, quasi antropofago (**fig. 184**)? Quali furono le ragioni di un cambiamento tanto radicale? Ancora una volta la giustificazione all'accanita presa di posizione e alla svolta artistica è rintracciabile in un'osservazione critica degli eventi e della quotidianità. A dispetto delle proprie origini rurali (da cui il soprannome *Bepi*), del volto amichevole e degli

⁶⁸⁴ Giuseppe Melchiorre Sarto (1835 - 1914), venne eletto pontefice nel 1903 con il nome di Pio X. Tradizionalista, si batté contro il modernismo, le politiche anticlericali (soprattutto francese) e nel 1905 emanò l'enciclica *Il Fermo Proposito*, con la quale veniva concesso ai cattolici di partecipare alla vita politica. Rafael Merry del Val y Zulueta (1865 - 1930), è stato un cardinale e arcivescovo spagnolo. Già direttore della Pontificia accademia ecclesiastica, venne nominato Segretario di Stato della Santa Sede nel 1903, dicastero che lasciò volontariamente nel 1914 per dedicarsi all'apostolato cattolico.

⁶⁸⁵ V. Rata Langa (G. Galantara), *La corsa alla tiara*, «l'Asino», XII (29), 26 luglio 1903, p.8. Si segnala inoltre che il primo ritratto illustrato del pontefice dopo la sua elezione pubblicato in forma anonima su «l'Asino», presentava un linguaggio realistico con una totale assenza di filtri caricaturali sia satirici che umoristici, cfr. An., *Giuseppe Sarto... papa*, «l'Asino», XII (30), 2 agosto 1903, p.3.

atteggiamenti talvolta semplici, agli occhi dell'artista⁶⁸⁶ l'operato di Pio X si mostrava tutt'altro che spontaneo e puro. Con puntualità ne vennero denunciate l'opulenza e le mancanze spirituali (**figg. 68 e 75**), l'ingerenza nella sfera politica nazionale (**fig. 188**), nonché la condanna nei confronti del *modernismo*, teologico e culturale⁶⁸⁷. Proprio a quest'ultima sfumatura fece riferimento l'artista nell'affiancare il pontefice alla storia dell'arte e alle esposizioni contemporanee (**fig. 76**), raggiungendo il culmine massimo nel dedicare un'intera pubblicazione all'avversione mostrata nei confronti della danza e della nudità artistica. *La Foglia di fico*, strenna de «l'Asino» edita nel 1912, è un esemplare *summa* dell'operato satireggiato, nonché la prova della conoscenza delle tendenze artistiche moderne: attraverso l'utilizzo di precisi fotomontaggi, Galantara accostò la sagoma scandalizzata di Pio X ai capolavori conservati in Vaticano (**fig. 211**)⁶⁸⁸. La *Venere Gnidia* di Prassitele, l'*Apollo del Belvedere*, gli affreschi della Cappella Sistina di Michelangelo sono solo alcuni degli esempi di una censura trasversale, per genere di riferimento (indifferentemente femminile e maschile) e per tecniche (pittura e scultura), che dalle collezioni della Santa Sede minacciava di estendersi all'intera cristianità. L'opuscolo costituisce inoltre il punto più alto della campagna illustrata ai danni di Pio X, avanzata attraverso le immagini apparse come I e IV di copertina su «l'Asino», nonché per mezzo dei supplementi del settimanale. Iniziati nel 1894 con la denominazione di almanacchi, alternati a strenne dal 1905, tra il 1910 e il 1912 *Goliardo* e *Rata Langa* diedero alle stampe *La fuga di Bepi*, *Il sogno di Bepi* e *La foglia di fico*, interamente dedicati al pontefice⁶⁸⁹. Così come accaduto per i clericali, anche *Bepi* divenne dunque maschera di sé stesso, non per un'immediata svolta caricaturale o grazie ad una fortunata invenzione, ma come esito di un processo artistico e ideologico, applicato con costanza e metodo a tutto il materiale analizzato e tramutato in oggetto di satira.

Delle accuse mosse al clero e al pontefice rimangono tracce soprattutto nelle

⁶⁸⁶ Alcune critiche mosse da Galantara e dal partito socialista a Pio X vennero condivise anche dalla stampa politicamente non schierata, come nel caso de «Il Travaso delle idee», cfr. TEDESCO V., *op. cit.*

⁶⁸⁷ Contro il modernismo culturale e teologico Pio X scrisse nel 1907 l'enciclica *Pascendi Dominici gregis*.

⁶⁸⁸ GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *La foglia di fico*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

⁶⁸⁹ GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *La fuga di Bepi*, Roma, Tipografia dell' «Asino», 1910 e ID., *Il sogno di Bepi*, Roma, Tipografia dell' «Asino», 1911. Il primo, definito la «prima pubblicazione periodica dell'Asino» (a scadenza cioè semestrale), narra di una fantasiosa fuga dal Vaticano, del viaggio attraverso l'Italia e l'Europa sino all'infelice ritorno a Roma. Il secondo del sogno/ambizione di ristabilire il potere temporale del papato, sventato dalla redazione del settimanale satirico.

illustrazioni realizzate per «Il Seme» (**figg. 144; 149**), «Il Socialismo», «l'Asino» e le pubblicazioni periodiche di quest'ultimo. Nei confronti del primo e del secondo non si sono riscontrate particolari prese di posizione e contrattacchi, forse anche alla luce di una minore e più mirata diffusione (il sottoproletariato rurale e l'*intelligencija* di partito). Al contrario il terzo venne osteggiato con puntualità attraverso le denunce inoltrate dal clero locale, spesso segnalate sulle pagine dello stesso giornale, e gli attacchi perpetrati dalle testate cattoliche, su tutte «L'Osservatore Romano», giunti sino alla creazione de «Il Mulo», periodico clericale contraltare del socialista⁶⁹⁰. Nonostante le prese di posizione a livello periferico, gli organismi centrali non parvero curarsi delle gravose accuse ricevute. Il materiale dell'archivio particolare di Pio X, conservato presso l'Archivio Segreto Vaticano, rivela infatti un inaspettato panorama⁶⁹¹. Nel 1908 il cassiere della *Lega nazionale fra i padri di famiglia per la difesa della moralità* denunciava «lo sconcio gravissimo provocato dalla pubblicazione in Roma del periodico settimanale dal titolo "l'Asino"» e nello specifico dichiarava «evidente in tutti questi articoli e in tutte queste illustrazioni il disprezzo e l'insulto alla religione, ai sacramenti, al cattolico culto, al Som. Pontefice»⁶⁹². In un coevo documento si legge: «L' "Asino" ha aperta, subito, fin dal suo primo numero, una speciale campagna feroce contro il clero, contro la Religione, contro tutto ciò che può ancora fortunatamente unire

⁶⁹⁰ «Il Mulo» (1907 - 1925) è stato un settimanale bolognese, cattolico e antisocialista, creato da Cesare Algranati (sotto lo pseudonimo di *Rocca d'Adria*), avente tra i propri illustratori *Stern* (pseudonimo di Guido Moroni Celsi) e *Luccio* (pseudonimo di Carlo Bolognesi). Per una trattazione analitico - analogica delle due testate si veda TEDESCO V., *op. cit.*.

⁶⁹¹ L'indagine presso l'Archivio Segreto Vaticano è stata condotta alla luce di quanto qui descritto e in conseguenza della mancanza di precedenti in tale direzione analitica. Sono stati presi in considerazione i quattro pontificati all'interno del cui arco temporale è stato pubblicato il periodico «l'Asino» (1892 - 1925), e nello specifico quelli dei pontefici: Leone XIII (1878 - 1903), Pio X (1903 - 1914), Benedetto XV (1914 - 1922) e Pio XI (1922 - 1939). Dagli indici n.1302 relativi allo Spoglio Leone XIII non è emerso materiale di interesse; l'archivio particolare e lo Spoglio Benedetto XV non sono stati indicizzati; le Carte e lo Spoglio Pio XI appartengono ad un fondo ancora chiuso alla consultazione. Il materiale del pontificato di Pio X è invece stato analizzato attraverso le Carte Pio X (stampati n.133) nelle quali non è stato rintracciato materiale utile, e l'archivio particolare di Pio X (indici 1201 e stampati 62) all'interno dei quali sono stati rinvenuti n.4 documenti inerenti «l'Asino» e Guido Podrecca di cui si darà conto a seguire. Cfr. Archivio Segreto Vaticano (ASV). Archivio particolare di Pio X. Busta 46. Fogli 864 - 866. *Ivi*, Busta 48. Fogli 277 - 297. *Ivi*, Busta 63. Fogli 577 - 579. *Ivi*, Busta 207. Fogli 693 - 694. *Ivi*, Busta 243. Fogli 174 - 180. Se nelle carte vaticane non si è rintracciato materiale inerente la produzione di Galantara avente come bersaglio il clero e i pontefici, al contrario l'Archivio di Stato di Roma conserva una serie di documenti relativi a procedimenti giudiziari, dei quali per altro gli stessi autori diedero puntuale notizia sulle pagine de «l'Asino», poiché essi riguardavano illustrazioni ed editoriali pubblicati dal settimanale o nelle strenne di questo dedicate a Pio X. Cfr. ASR, Corte di Assise di Roma 1897 - 1931. Busta n.211 (corte ordinaria procedimenti nn.32 e 36 /1911; corte straordinaria procedimento n.33/1911). Busta n. 209 (corte straordinaria procedimento n.18/1911).

⁶⁹² In (ASV). Archivio particolare di Pio X. Busta 46. Fogli 864 - 866. Nella denuncia compare un dettagliato elenco degli articoli e delle illustrazioni incriminate, risalenti a quindici numeri del periodico (compresi da n.50 del dicembre 1907 sino al n. 12 del 22 marzo 1908) e alla monografia *Il catechismo svelato*.

Religione e Stato ... e cioè la famiglia»⁶⁹³. In entrambi i casi colpisce come le segnalazioni non scaturiscano dalla segreteria del pontefice, ma provengano al Vaticano da cittadini semplici o preposti a determinate cariche, indignati per quanto pubblicato dal giornale, indistintamente immagini od articoli, sottolineando ancora una volta l'importanza del materiale figurato, considerato di pari livello dello scritto. Tuttavia risulta assente ogni riferimento all'autore delle illustrazioni o alla persona di Gabriele Galantara, a discapito del nome di Guido Podrecca. Proprio in merito all'attività giornalistica di quest'ultimo, il credo socialista venne definito *pornografia*⁶⁹⁴. Con tale terminologia venne spesso indicato l'intero periodico, ma dalle testimonianze rintracciate appare chiaro che l'aggettivo sia da ricondursi non al soggetto e alla qualità delle immagini, ma piuttosto al contenuto e all'ideale politico che esse veicolavano⁶⁹⁵. L'assenza di dichiarazioni edite direttamente dalla Santa Sede può forse trovare una motivazione nella stessa mancanza di supporto al progetto de «Il Mulo»⁶⁹⁶. Quello con l'ambito satirico, qualunque ne fosse lo schieramento, era considerato un confronto inopportuno, inutile e forse a tratti *provinciale*⁶⁹⁷, ignorato e rimesso all'attenzione pratica delle realtà minori, che peraltro proprio nello stesso tempo mostravano di organizzarsi in tale direzione.

Prendendo avvio dal pensiero di Giuseppe Prezzolini, che rintracciava la spiegazione dell'atteggiamento estremo de «l'Asino» nella stessa causa del suo essere, ovvero sia nella controparte cattolica che ne aveva dato origine⁶⁹⁸, è possibile individuare alcuni precedenti figurati e modelli coevi nati dal medesimo processo creativo. Le illustrazioni apparse su «l'Asino», «Il Seme» e «Il Socialismo» rappresentano in parte il recupero di alcune iconografie appartenenti alla storiografia medievale e popolare e da Giovanni Boccaccio sino al filone iconografico presente sui

⁶⁹³ In ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 48. Fogli 277 - 297. Trattasi della copia del memoriale di difesa del sacerdote Giuseppe Macalli, redattore responsabile del giornale «Il Biellese», querelato per diffamazione ed ingiurie da Guido Podrecca nel 1908.

⁶⁹⁴ ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 207. Fogli 693 - 694.

⁶⁹⁵ A tale proposito si segnala che il 14 maggio 1902 la decima sezione del Tribunale di Roma assolveva Gabriele Galantara, quale redattore responsabile (ma non autore) della pubblicazione su «l'Asino» dell'articolo *La storia del prepuzio di Gesù Cristo*. V. ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico Centrale, Busta n. 2228, Fascicolo n. 52206.

⁶⁹⁶ Il supporto dato ai giornali clericali e antisocialisti «Il Mulo» e «Il Bastone» fu piuttosto limitato a livello economico e quasi del tutto assente sul piano politico. Cfr. ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 121. Fogli 223 - 225. *Ivi*. Busta 254. Fogli 365 - 370. *Ivi*. Busta 53. Fogli 223 - 235. *Ivi*. Busta 86. Fogli 838 - 844. *Ivi*. Busta 100. Fogli 524 - 526. *Ivi*. Busta 248. Fogli 214 - 215. *Ivi*. Busta 249. Fogli 41 - 45.

⁶⁹⁷ V. MOTTADELLI R., *op. cit.*, p.65.

⁶⁹⁸ V. PREZZOLINI G., *Parole d'un uomo moderno*, «La voce», Anno V (11), 13 Marzo 1913, pp.1-2.

periodici italiani dal 1848: il prete grasso e corrotto, le congregazioni religiose come sciami di corvi in picchiata (**figg. 57 - 58**), l'analogia e l'identificazione del clericale con gli animali meno nobili, come i maiali⁶⁹⁹ (**fig. 212**). Secondo Paola Pallottino proprio nelle tavole anticlericali l'artista riuscì a trasporre nelle illustrazioni periodiche la veemenza e il potere comunicativo del manifesto, «traducendo la quaresimalità delle ombre litografiche in sintetiche e sonore soluzioni cromatiche»⁷⁰⁰, e la stessa sottolinea come parte di questa produzione fosse frutto dello sviluppo di riferimenti internazionali (Crane e Grandville su tutti). Condividendo appieno le considerazioni della storica si propone come paragone più pertinente nella contemporaneità quello inedito con *Ashavérus*, pseudonimo di Didier Dubucq⁷⁰¹, il quale negli stessi anni su «L'Assiette au Beurre» e su i periodici belgi «Les Corbeaux» e «La Calotte» combatteva le medesime battaglie a colpi di matita (**fig. 213**). Il confronto proposto si fonda non solo sulla convergenza temporale e l'identità contenutistica (emblematiche le parallele denunce dei vizi del clero e *ad personam* verso Pio X e Merry del Val), ma anche sulla comune collaborazione alla testata francese, nonché in riferimento ai numerosi contatti intercorsi tra Galantara e il territorio belga, avvenuti nei primi due decenni del XX secolo, a scopi sia politici che lavorativi.

A fianco della satira anticlericale trova spazio un secondo ambito di indagine che, sebbene veda come protagonisti le più alte figure del cristianesimo, si rivela all'analisi più leggero e pacifico. Gli angeli, le gerarchie dei cieli, i santi e Dio si presentano ai lettori strappando loro un sorriso genuino, di rado smorzato dall'acme della satira. L'attuarsi di un umorismo religioso è reso possibile sia dall'inserimento di tali personalità in situazioni surreali, sia dalla loro funzione. Essi non sono mai protagonisti di attacchi iconologici o dogmatici relativi alla loro stessa identità, ma sono utilizzati come personaggi, solo a tratti significanti di un procedimento narrativo con un altro significato. Il punto di partenza aderisce alla presa di posizione critica già descritta nei confronti del clero; sintomatica di questa concezione risulta l'immagine *I vecchi ed i nuovi apostoli*, pubblicata in IV di copertina su «l'Asino» nel 1903⁷⁰² (**fig. 214**). I Santi

⁶⁹⁹ Cfr. BALZARETTI E. (a cura di), *Asini, muli, corvi e maiali. La satira in Italia tra Stato e religioni dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, Mazzotta Editore, 2010.

⁷⁰⁰ In PALLOTTINO P., *Un crocifisso di matite. La caricatura anticlericale nell'epopea risorgimentale*, ivi, p.42.

⁷⁰¹ Ashavérus [Didier Dubucq] è stato un giornalista e disegnatore belga, fondatore e direttore del periodico «Les Corbeaux» dal 1904 al 1909. Nonostante la collaborazione a «L'Assiette au beurre» nel 1901 e una certa fama nei paesi anglofoni, le informazioni riguardanti l'autore sono piuttosto vaghe e non se ne conoscono con certezza neppure i dati biografici.

⁷⁰² Rata Langa (G. Galantara), *I vecchi ed i nuovi apostoli*, «l'Asino», XII (24), 21 giugno 1903, p.8.

Pietro e Paolo si contrappongono al clero, dando origine a una dicotomia su più livelli: anzitutto compositivo, la coppia sullo sfondo sovrapposta nell'affacciarsi dalla piccola finestra mentre i religiosi in un primo piano multifocale; in secondo luogo stilistico, caricaturati i primi e in una resa fortemente grottesca il gruppo sottostante; e da ultimo linguistico. Alla resa satirica e dunque al giudizio negativo sull'operato della Chiesa corrisponde infatti la rappresentazione umoristica degli apostoli, suggellata dalle grosse chiavi penzolanti e dalle aureole schiacciate e spostate. Si tratta di dettagli che concorrono a una presentazione non solo lontana dal sacro, ma in egual misura distante dall'ufficialità e più umana, che consentiva l'empatia con i lettori, spesso fedeli praticanti. La ricerca di vicinanza e di comunanza con il pubblico si avverte ancor meglio nell'illustrazione *Dopo la nostra scomunica*⁷⁰³, nella quale si ironizzava sulla diffusione de «l'Asino», del quale alcune copie erano giunte sino in Paradiso, per essere lette da angeli, Santi e persino da Dio (**fig. 215**). La resa standardizzata di quest'ultimo, rappresentato da Galantara in pressoché tutta la sua produzione come il saggio canuto dell'iconografia cristiana, è spesso contraddistinta da una caratterizzazione domestica. Malgrado la sacralità suprema del soggetto, talvolta accresciuta anche dalla presenza della colomba, simbolo dello Spirito Santo (**fig. 113**), l'artista non esitò ad inserire alcuni particolari tratti dalla quotidianità, un tavolino, una tazza di *tea* fumante, un pezzo di pane, addirittura un telefono⁷⁰⁴, che tramutavano una figura storicamente distante, in un individuo affabile, se non addirittura familiare.

La dimensione confidenziale, la contrapposizione con il clero deviato, nonché la denuncia della strumentalizzazione delle figure e dei messaggi cristiani trovarono un felice approdo nel corredo illustrato delle pubblicazioni seriali de «l'Asino». Benché queste avessero un contenuto in gran parte satirico, ad opera esclusiva di Podrecca, le immagini religiose al loro interno e in copertina mostravano un linguaggio in gran parte umoristico. Dal 1902 al 1907 negli almanacchi e nelle strenne del settimanale apparvero riferimenti, componimenti in rima, brevi racconti e vignette corredati da ironici disegni

⁷⁰³ Rata Langa (G. Galantara), *Dopo la nostra scomunica*, ivi, XII (22), 7 giugno 1903, p.8. Il titolo fa riferimento ad una condanna inflitta al settimanale per articoli giudicati lesivi della religione cattolica. In tutta risposta il numero successivo apparve nelle edicole come *Asino ravveduto*, all'interno del quale tutti gli articoli presentavano firme false di derivazione clericale (come ad esempio Sant'Asino, Mons. Gardhabba).

⁷⁰⁴ Cfr. R.L. (G. Galantara), *I desideri di Bepi*, ivi, XIX (20), 15 maggio 1910, p.8 (l'originale è proprietà della collezione Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini ed è conservato presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano, n. 77).

raffiguranti le gerarchie del cielo⁷⁰⁵. La tendenza giunse al naturale epilogo con *L'Asino in paradiso*, dedicato a un fantasioso viaggio ultraterreno⁷⁰⁶ (**fig. 216**). L'opuscolo è parte di un più ampio progetto satirico avente come oggetto la *Divina Commedia*, iniziato nel 1906 con l'opera *L'Asino all'inferno*, proseguito l'anno seguente con *L'Asino in paradiso* e con ogni probabilità comprensivo di una terza uscita dedicata al Purgatorio, della quale però non si sono rintracciate notizie. Il pellegrino Dante venne sostituito da Luigi Mongini, Gabriele Galantara e Guido Podrecca (**fig. 217**), mentre al posto di Virgilio figuravano come guide Sant'Alfonso de' Liguori e il beato Roberto Bellarmino⁷⁰⁷. Il componimento si inserisce nell'ambito delle *Visiones animarum*, dedicando le prime porzioni di testo e di immagini ai paradisi pagani (i Campi Elisi, il *Valhalla*, il *Nirvana* e lo *Janna* islamico), e al paradiso cristiano l'ultima, ma più corposa, porzione di testo. Il procedimento narrativo permette di giustificare il linguaggio caricaturale adottato, utilizzato per rappresentare tanto le figure pagane quanto le cristiane, e dunque lungi (almeno nelle subdole intenzioni degli autori) da insolenti e dissacranti propositi. Le gerarchie dei cieli sono raffigurate ironizzando non sull'essenza delle stesse, e quindi in un certo senso adottando un procedimento lapalissiano, ma ponendo in ridicolo le loro dissacrazione e mercificazione, operate dalla Chiesa stessa nel corso dei secoli. Per queste ragioni il comico, il caricaturale e il grottesco non degenerano mai totalmente nel blasfemo. S. Pietro è ritratto come un custode ostile e bieco, che minaccioso protende come una pistola la propria arma, le chiavi del Paradiso, verso il lettore (**fig. 216**), in un riuscito scorcio prospettico, curioso anticipo dell'iconografia utilizzata a distanza di circa un decennio sui manifesti inglesi del generale Horatio Kitchener e sugli americani raffiguranti *Uncle Sam*⁷⁰⁸. Attraverso la rappresentazione di S. Luca, in veste di primo iconografo autore di quadri dedicati

⁷⁰⁵ Si vedano a questo proposito i corredi illustrati di: GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Almanacco dell'Asino*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1902; ID., *L'Asino nella Luna. Fantasia inverosimile*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1903; ID., *Sant'Asino. Almanacco di devozione*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1904; ID., *Sant'Alfonso ai bagni*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1904; ID., *Almanacco dell'Asino per il 1905*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1905; ID., *L'Asino estivo*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1905; ID., *L'Asino all'inferno*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1906; ID., *Confiteor: mi pento e mi dolgo*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1907.

⁷⁰⁶ GOLIARDO [G. PODRECCA], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino in paradiso*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1907.

⁷⁰⁷ Alfonso Maria de' Liguori (1696 – 1787) è stato un vescovo cattolico, beatificato nel 1816 e dichiarato santo nel 1839; Roberto Francesco Romolo Bellarmino (1542 – 1621) è stato un teologo e cardinale italiano, beatificato nel 1923 e canonizzato nel 1930 dopo secoli di dispute. Entrambi furono oggetto di satira letteraria e illustrata sulle pagine de «l'Asino».

⁷⁰⁸ L'uso del dito indice puntato verso lo spettatore nella ricerca di un suo coinvolgimento totale ebbe particolare diffusione durante la prima guerra mondiale, nei manifesti che incitavano all'arruolamento, all'adesione e ai prestiti nazionali. V. PHILIPPE R., *Il linguaggio della grafica politica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1980, pp.198-199.

alla Vergine, l'autore contestò la venerazione smodata delle reliquie, il cui culto era nei secoli mutato da una dimensione teologica - liturgica ad una taumaturgica - popolare, dando origine a numerose incongruenze, soprattutto in merito alla quantità e alla ufficialità delle spoglie conservate (**fig. 218**). Emblematici di questo atteggiamento risultano i profili dei Santi Agata e Andrea (**fig. 219**): la trasposizione in vesti e in costumi contemporanei ne stigmatizza inoltre sia l'essenza, in quanto vittime di un processo devozionale impoverito, sia la figurazione, come ennesimi (simbolici) esponenti della corrotta società borghese. Dunque, anche laddove l'artista si abbandonò a una licenziosità maggiore, l'assurdità della situazione denunciata permise di porre l'accento critico non sull'oggetto ricevente ma sul soggetto operante, consentendo la difesa del primo attraverso il dileggiamento del secondo.

Nonostante le critiche mosse alle gerarchie ecclesiastiche e l'umorismo a sfondo religioso, l' (op)posizione di Gabriele Galantara nei confronti del cristianesimo si è dimostrata essere meno granitica e totalitaria di quanto gli studiosi siano stati talvolta indotti a pensare. Il rapporto con la religione non si esaurì in una sfrenata caricatura, satirica o umoristica: è infatti individuabile un terzo ambito artistico di indagine, inerente l'adozione di alcune iconologie cattoliche filtrate da una semantica socialista. Allineandosi con le posizioni del partito e de l' «Avanti!» l'autore attuò una duplice metodologia: da una parte mise in atto una reinterpretazione in chiave politica dei simboli, delle iconografie e della terminologia cattolica, dall'altra alimentò l'esaltazione della figura di Cristo e della predicazione tradita di questi.

Il primo processo di derivazione analogica appartiene a una storiografia letteraria e illustrata ricca di esempi, a cui appartengono anche i bestiari medievali, nei quali si operava una trasfigurazione antropologica delle qualità e dei difetti animali⁷⁰⁹. Nel caso specifico l'utilizzo della simbologia cristiana permetteva l'attualizzazione di concetti e ideologie: attraverso l'uso di un filtro iconografico assimilato nei secoli sino alla sua adozione quotidiana, talvolta persino inconsapevole, si attuava la trasposizione di una situazione o di un personaggio in una figura retorica tradizionale, consentendo un'empatia maggiore con il pubblico. Il socialismo divenne quindi *una* nuova fede che, lungi dal sostituirsi *in toto* alla precedente, ne adottò le forme di comunicazione figurata. La luce che nella *Resurrezione* evoca il divino e la dimensione ultraterrena

⁷⁰⁹ Lo stesso Gombrich indicava nella vignetta satirica «l'erede dell'arte simbolica del medioevo, con cui la Chiesa intendeva comunicare il Verbo sacro al volgo analfabeta per mezzo d'immagini didattiche». In. GOMBRICH E. H., *Le armi del vignettista*, in ID., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, pp.196-197.

conserva nell'universo illustrato dell'artista la connotazione *irreale*, rappresentando però non la contingenza ma il confidato avvenire (**figg. 6 e 170**). Così anche il sole, le albe e più in generale le fonti luminose ricordano nella propria struttura gli ostensori a raggiera⁷¹⁰ (**figg. 4; 85; 167**). Allo stesso modo le processioni devozionali dei fedeli mantengono il proprio assetto di corteo ma assumono una connotazione sociale, trasformandosi in manifestazioni e scioperi, alla cui testa la guida politica si sostituisce all'icona religiosa (**figg. 4; 10; 73; 83; 85 - 86**). In quest'ottica non stupisce dunque la rilettura delle solennità e delle celebrazioni cristiane: la principale di queste, la Pasqua, diviene occasione di raffigurare il sacrificio perpetuo del lavoratore, ma anche la resurrezione del proletariato dalla schiavitù a cui è stato ed è assoggettato (**fig. 85**). Il Natale è al contempo l'occasione colta di donare ai lettori la raffigurazione della *Natività* e di muovere una critica ai politici e ai clericali. Il numero de «l'Asino» del 26 dicembre 1909 si apre con un'illustrazione laica, nella quale il Presidente del Consiglio Sidney Sonnino consegna in dono al piccolo paese un albero decorato dai fantocci delle spese militari⁷¹¹ (**figg. 220a - 220b**). In IV di copertina appaiono invece le immagini tradizionali della povertà (la deposizione nella mangiatoia, l'adorazione dei pastori e la visita dei Magi) esibite in contrapposizione alla corrotta ricchezza della Chiesa. Persino il rito funebre acquistò, accanto alla commemorazione delle esequie, una valenza civile. Emblematico esempio risulta quello del deputato assassinato Giacomo Matteotti rappresentato su «Il becco giallo» (**fig. 106**): Galantara unì alla componente religiosa (la contemplazione della bara, la sepoltura in un campo punteggiato da croci, il campanile in lontananza) quella laica, mediante l'assenza di celebranti e la didascalia «Non piangete: Egli vive nel cuore di tutti gli *italiani*!»⁷¹².

Alle ricorrenze tradizionali si affiancarono nuove celebrazioni pagane, o per meglio dire civili: fra tutte il Primo Maggio ne costituisce indubbiamente il paradigma. La Festa dei lavoratori venne istituita in Italia nel 1890; Galantara vi si dedicò con puntualità sin dai propri esordi e in seguito nonostante l'ascesa al potere del Partito Nazionale Fascista (**figg. 167 e 86**), giungendo ad una vera e propria glorificazione del soggetto mediante la creazione di numeri unici de «l'Asino» (**fig. 9**). Gli speciali, mai realizzati in occasione delle solennità cristiane, possedevano copertine di una tale

⁷¹⁰ Per le stesse è possibile utilizzare anche la definizione di Gombrich di *metafore naturali*, ovverosia allusioni così diffuse da essere ormai utilizzate e decodificabili quasi universalmente. *Ivi*, p.209.

⁷¹¹ Il bambino in pigiama e capelli arruffati presenta notevoli analogie con *Little Nemo*, il piccolo protagonista del fumetto ideato dall'illustratore Winsor Mc Cay nel 1905 per il *New York Herald*.

⁷¹² Rata Langa (G. Galantara), s.t., «Il becco giallo», I (33), 24 agosto 1924, p.1.

qualità artistica⁷¹³ da consentir loro di venir sfoggiati sulle pareti domestiche. La compresenza di questi e delle immagini devozionali rappresenta la riprova dell'esibizione del credo politico a fianco della fede religiosa. Un ulteriore saggio di tale sentimento sono da considerarsi le tessere di appartenenza alle sezioni politiche locali e quelle di riconoscimento del Partito Socialista Italiano, la cui dimensione sociologica è stata descritta in maniera puntuale da Angelo Molaioli. Sostiene infatti lo studioso:

Se la bandiera rappresenta per tutti i componenti un gruppo sociale l'idea comune, la tessera di adesione è per l'iscritto al Partito o agli Organismi di massa la dimostrazione del proprio impegno, in un certo senso la propria...bandiera privata, in quanto personale testimonianza di appartenenza al movimento socialista. Questo sforzo di dare forma plastica, rappresentativa a tutto ciò costituiva la materia del socialismo, porta i dirigenti del Partito a riprendere usi e tradizioni radicate nel popolo: la diffusione di immagini sacre fatta dalla Chiesa è sempre stata un modo di dare espressione umana e vivente alla dottrina astratta. Le tessere dei partiti, in fondo, non sono che ... santini personalizzati, custoditi, gelosamente, come segno di appartenenza ad una Fede, seppure laica, ad un impegno politico rinnovato, anno dopo anno, appunto con il rito dell'adesione al Partito.⁷¹⁴

In accordo con quanto enunciato è quindi comprensibile la declinazione dei simboli e delle iconografie cristiane, giunta sino al loro evocativo inserimento all'interno delle tessere illustrate dall'artista (**figg. 10 - 12**), emblemi della riuscita adozione della terminologia cristiana.

La reinterpretazione politica delle forme di comunicazione, della simbologia e delle personalità di riferimento della cristianità trova la propria sublimazione nella figura di Gesù Cristo. A cavallo tra il XIX e il XX secolo la sua rilettura in chiave storico - filosofica e la tradizione popolare italiana lo convertirono da profeta della fede a rivoluzionario anticipatore dei moti francesi, a politico *ante litteram*, definito più volte il *primo socialista della storia*. In prima linea nella divulgazione di questa ideologia si ritrova Luigi Mongini, che diede alle stampe una variegato *corpus* di titoli inerenti la tematica. Pochi anni dopo l'uscita dell'opuscolo *Cristo e i Preti*, nel 1905 l'editore romano ripubblicò *La predica di Natale* di Camillo Prampolini in cui la giustizia, l'uguaglianza e la fratellanza si sostenevano essere i principi essenziali dell'insegnamento di Cristo, e dunque di rimando che i socialisti e i lavoratori si

⁷¹³ La qualità delle illustrazioni è rintracciabile sia nelle derivazioni da modelli internazionali (Walter Crane), sia nelle riuscite creazioni autografe.

⁷¹⁴ In MOLAIOLI A., *L'immagine del socialismo: propaganda e comunicazione politica nella storia del PSI*, in ID. (a cura di), *Almanacco socialista. cit.*, Milano, Tipografia Fiorin, 1984, p. XIV.

dovessero ritenere i seguaci fedeli di una dottrina da altri tradita⁷¹⁵. L'ostentazione della fede disertata e manipolata divenne invece il soggetto del saggio di Nicola Simon *Come sono sfruttati i dogmi del clero. Feticismo cattolico*, mentre Biagio Carlantonio, autore di *Vangelo e Socialismo*, dimostrava che il Nuovo Testamento altro non era da considerarsi se non l'embrione della dottrina socialista⁷¹⁶. Giovanni Pozzi non a caso concluse la sua raccolta *Favole ed apologhi socialisti* con *L'uomo e il Signore*, novella a sfondo *non* politico *ma* religioso, nella quale Dio in persona profetizza a un disilluso lavoratore la venuta di un futuro di equità e giustizia sociale⁷¹⁷ (fig. 34).

All'interno di quest'ambito di discussione si inserisce la quarta e ultima sfera di indagine di Gabriele Galantara, il quale nella trattazione e nell'utilizzo della figura di Cristo si avvicinò in special modo alle posizioni del deputato Prampolini. Già in alcuni studi precedenti si è fatto accenno all'attenzione dimostrata nei confronti di Cristo⁷¹⁸, talvolta come *topos* caro all'autore all'interno del corredo illustrato de «l'Asino» e mettendo in luce la differenza con la posizione ateo - positivista di Podrecca. Nonostante ciò si ritiene non sia stata analizzata pienamente la filogenesi iconica del soggetto, anche in relazione al vissuto personale, alle posizioni politiche dell'autore e in confronto ai contemporanei.

Nel novembre 1883 il giovane scriveva alla sorella, in merito ad un fermaglio per capelli: «Sono del tutto ignaro di simili cose, io, e specialmente poi di corone. Dio ce ne guardi!!! Specialmente da quelle di spine!!!»⁷¹⁹. Guido Davide Neri leggeva nel documento una precoce *avversione alla mitologia religiosa*, in un'autodeterminazione che sposava a priori la teoria di un Galantara anticlericale, mangiapreti, nemico della

⁷¹⁵ Cfr. PRAMPOLINI C., *Cristo e i Preti. Parole del Deputato Camillo Prampolini con prefazione di un Boaro*, Ravenna, Zirardini, 1901 e ID., *La predica di Natale*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1905, in cui si legge: «È venuto il tempo in cui il sogno di Cristo può finalmente essere realizzato. Basta che i lavoratori lo vogliano. Noi socialisti siamo oggi i veri continuatori della grande rivoluzione sociale iniziata da Cristo. Siamo noi gli "assetati di giustizia". Noi che leviamo alta la bandiera dei poveri, dei diseredati, degli umili, degli oppressi, degli avviliti, dei calpestati. Noi che ci sforziamo di affrettare questo regno».

⁷¹⁶ Cfr. SIMON N., *Come sono sfruttati i dogmi del clero. Feticismo cattolico*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1911 e CARLANTONIO B. [MAFFI F.], *Vangelo e socialismo*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1904.

⁷¹⁷ V. POZZI G., *op. cit.*, p.29. Il componimento *L'uomo e il Signore* appartiene al nucleo di novelle illustrate da Galantara per il citato testo di Pozzi.

⁷¹⁸ Cfr. AUDENINO P., *op. cit.*, BIANCHINO G., *op. cit.*, MOTTADELLI R., *op. cit.*, PALLOTTINO P., *op. cit.*, PIVATO S., *Vangelo e socialismo*, in ID., *Clericalismo e laicismo nella cultura popolare italiana*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp.66-120. Proprio a Stefano Pivato va riconosciuto il merito di aver colto come la storiografia relativa all'autore non si sia soffermata a dovere su «questa delicata rappresentazione del socialismo» necessaria «ai fini di una corretta analisi e in una cornice interpretativa più complessa», *ivi*, pp.87-88.

⁷¹⁹ In NERI G. D., *op. cit.*, p.10, n.6.

religione e di tutte le sue manifestazioni. Ma proprio considerato l'utilizzo – già descritto - delle iconografie e delle metodologie cristiane e l'adozione del messaggio e della figura di Cristo - che si andrà ad analizzare - si ritiene piuttosto che si tratti di una *boutade* guascona, nata dall'acerba tendenza alla ribellione. La lettera consente però di sottolineare meglio il cambiamento iniziato in quest'ottica negli anni bolognesi e completato in seguito al trasferimento romano. Nella Capitale l'ideologia socialista vissuta e la vicinanza con Luigi Mongini contribuirono alla maturazione dell'autore, giocando un ruolo fondamentale anche nella disamina cristianesimo - marxismo. In merito a questa vennero ripresi i messaggi evangelici di uguaglianza sociale, di rispetto, la sete di giustizia, la vicinanza ai poveri e ai disagiati. Il Cristo di Galantara fonda il proprio essere sulle stesse spinte storiche, filosofiche e ideologiche del suo anticlericalismo: un perpetuo scontro che vede da una parte le Sacre Scritture e gli ideali socialisti, e dall'altra gli atteggiamenti clericali e le azioni politiche.

Il ricorso all'iconografia del Cristo socialista da parte dell'autore risulta più puntuale nel decennio compreso tra il 1904 e il 1915, in particolar modo nella produzione per «l'Asino» e nella supposta per «Il Seme», concorrendo alla conferma di quest'ultima. Entrambi i periodici si rivolgevano a uditori molto simili, talvolta coincidenti: il primo il generico proletariato, il secondo il pubblico di lettori contadini, spesso illetterati, presso i quali l'efficacia del proselitismo politico passava anche attraverso l'adozione della tradizionale iconografia religiosa⁷²⁰. Sulle pagine de «l'Asino» Cristo è vittima dei clericali e dei militari, gli stessi aguzzini del proletariato e del «prete buono imprigionato dalla gerarchia ecclesiastica»⁷²¹, oppure è sostenitore della causa socialista ed emblema delle lotte per i diritti sociali. In ambedue i casi l'immagine trascende dalla narrazione evangelica a cui fa riferimento, diventa un'iconografia e come tale è traslata nella contemporaneità senza alcun filtro di modernizzazione, ma solo inserendola in un contesto avulso: il proletariato in marcia, i lavoratori dei campi, i soldati e i clericali sono infatti uomini e cittadini del nuovo secolo (**figg. 221 - 223**). Al contrario Cristo è connotato dagli attributi della tradizione, la corona di spine, la croce, i sandali, che non di rado acquisiscono una connotazione socialista più o meno evidente: la veste diviene rossa e il martirio si tramuta da religioso a classista. L'asino stesso, a cavallo del quale Gesù entrò in Gerusalemme, diviene qui

⁷²⁰ La religiosità de «Il Seme» è stata analizzata da Silvia Dominici, sino ad impostare in questi termini il titolo del proprio studio, Cfr. DOMINICI S., *La lotta senz'odio. Il socialismo evangelico del «Seme»*, Milano, Franco Angeli, 1995.

⁷²¹ *Ivi*, p.43.

non la citazione dell'episodio evangelico ma l'autorappresentazione dell'omonimo periodico, osservatore settimanale della sottomissione sociale, fautore del riscatto dei lavoratori e quindi suo diretto erede.

Fornire uno strumento di consapevolezza alla povera gente analfabeta⁷²² era il proposito de «Il Seme»: per questa ragione l'artista si affidò con più frequenza all'anticlericalismo sulle vignette e nei *pupazzetti* disegnati per il quindicinale. La critica alla corruzione e alla mancanza di morale manifestate nei confronti delle donne e dei bambini necessitava di una contestualizzazione minore rispetto all'adeguamento socialista di Cristo (**fig. 144**). Nondimeno sono rintracciabili esempi anche in tal senso: le due illustrazioni a corredo de *La sorte del lavoratore*⁷²³ presentano il proletariato crocifisso dal padrone e dalla Chiesa e condotto dalle vessazioni subite sulla via di un nuovo Calvario (**fig. 149**). L'immagine consente di avanzare un'ulteriore riflessione: una porzione dell'iconografia cristologica non riguarda la rappresentazione diretta del protagonista, bensì la sua evocazione per metonimia, attraverso la crocifissione o più genericamente una croce⁷²⁴ e la corona di spine, oppure tramite sineddoche per mezzo di porzioni del corpo⁷²⁵ (**fig. 224**).

In un manifesto dall'evocativo titolo *Il credo dei socialisti* si leggeva: «Tutti i nostri congressi han detto che la religione è cosa privata ed appartiene al sacro patrimonio della coscienza individuale: tanto è vero che nel nostro partito vi sono cattolici, ebrei, greci, protestanti ecc. ...»⁷²⁶. Della libertà lasciata dal Partito Socialista

⁷²² Nel 1861 il 68% della popolazione italiana non era in grado di leggere e scrivere; nel 1901 la percentuale era del 48,7% e nel 1921 del 27,7. Dati desunti da LOMBARDO M., PIGNATEL F., *Dalle origini alla prima guerra mondiale*, in ID., *La stampa periodica in Italia. Mezzo secolo di riviste illustrate*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p.32, e ivi nota n.15. In aggiunta a ciò è da considerarsi l'alto numero di persone aventi un livello di alfabetizzazione che non garantiva loro la completa comprensione di un testo.

⁷²³ [Galantara G.], s.t., «Il Seme», VII (13), 1^a quindicina di luglio 1908, p.4.

⁷²⁴ Un caso emblematico dell'evocazione per metonimia di Cristo attraverso la croce è rappresentato dall'illustrazione *All'ombra della croce* realizzata per *Le Vatican*, numero monografico de «L'Assiette au Beurre» del novembre 1905, cfr. FRANZINELLI M., *op. cit.*, p.41 fig.15 e BALZARETTI E., *op. cit.*, p.101 (originale di proprietà della Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini, in deposito presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano).

⁷²⁵ Come sostenuto da Rino Mele: «La metafora non è la figura più inquietante della retorica della satira, perché essa elabora una nuova e composita immagine nella quale però l'oggetto da cui si è partiti riesce a nascondere il processo di separazione e di ricostruzione deviata del nome. La figura più appropriata ed adeguata alla satira è la sineddoche: il pancione per la ricchezza, gli stivaloni per il fascismo, i baffetti di Hitler e il nazismo. La sineddoche permette una mirata economia espressiva, una deviazione minima dalla centralità dell'oggetto e quindi da parte di questo una più oscura e violenta perdita della centralità (e del nome)», in MELE R., *Satira e modelli retorici*, in *Potere e rappresentazione. La satira politica nel dopoguerra*, [Atti del convegno di studi, Università degli Studi di Salerno, 4 - 5 dicembre 1986], Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp.37-41.

⁷²⁶ *Ivi*, p.227, fig. 698.

al singolo se ne ritrovano i riflessi nella stampa operaia⁷²⁷ e nelle differenti posizioni tenute dai dirigenti e dagli esponenti di spicco dello stesso. Secondo Oddino Morgari la religione, così come la famiglia e la proprietà, non era un obiettivo sensibile contro il quale il socialismo si scagliava⁷²⁸. Lo stesso Jean Jaurès, conosciuto da Galantara durante i soggiorni parigini⁷²⁹ e autore di contributi diffusi in Italia da il «Sempre Avanti!», promuoveva il recupero del senso religioso, consequenziale al miglioramento delle condizioni sociali. Al contrario Guido Podrecca riteneva un errore la lettura sovversiva data in precedenza alla predicazione cristiana e Angelica Balabanoff sosteneva che «un socialista non si contenta di essere anticlericale, è antireligioso»⁷³⁰. La stessa inoltre giudicava le lotte per un'emancipazione proletaria ed umana della prima metà del XX secolo una conseguenza naturale dell'anticlericalismo alimentato dal duo Podrecca e Galantara⁷³¹. Se negli scritti contemporanei si tendeva dunque a convertire il cristianesimo al marxismo o a dimostrare l'emanazione del primo dal secondo, l'artista attuò una convergenza tra ideali e religione, incarnandola nell'unica figura che consentiva all'autore di avvalorare le proprie convinzioni. A chi assumeva il Vangelo *sine glossa* e agli oppositori che lo rifiutavano *in toto* l'autore replicava con l'adozione dell'iconografia cristologica come analizzato. Cristo divenne colui il quale denunciava le contraddizioni della Chiesa e le superstizioni dei fedeli, trasformava e proiettava a un cambiamento; Galantara tentò di applicare la verità trascendente del messaggio di Cristo al tempo contingente, trasformando il tumulto personale e interiore della fede, in una rivoluzione sociale. A questo procedimento di adozione della figura di Cristo, come strumento per evidenziare le incongruenze del clero e per avvalorare i dettami socialisti, non ricorsero solo gli esponenti di partito e il *milieu* intellettuale

⁷²⁷ Sostiene giustamente Patrizia Audenino che «l'anticlericalismo fine a se stesso non risulta una caratteristica peculiare della stampa socialista e operaia», in AUDENINO P., *Cinquant'anni di stampa operaia dall'Unità alla guerra di Libia*, Torino, Guanda, 1976, p.147.

⁷²⁸ «Il socialismo non vuole distruggere né la famiglia, né la religione, né la proprietà, né la libertà. Vuole procedere con mezzi pacifici, a grado a grado.» In SPRIANO P., *Socialismo e classe operaia a Torino dal 1892 al 1913*, Torino, 1958, p.63, già in DAMIGELLA A. M., *Idealismo e socialismo nella cultura figurativa romana del primo '900: Duilio Cambellotti*, «Cronache di archeologia e di storia dell'arte», VIII (8), 1969, p.147.

⁷²⁹ V. § I.1.

⁷³⁰ Rispettivamente in AUDENINO P., *La cultura socialista: un nuovo sistema di valori*, in CASTRONOVO V., (a cura di), *La cassetta degli strumenti. Ideologie e modelli sociali nell'industrialismo italiano*, Milano, Franco Angeli, 1986, p.151, note n.105 e n.106.

⁷³¹ Angelica Balabanoff scriveva a Ernesto Rossi il 7 dicembre 1960: «Da 58 anni milito nella file del movimento socialista italiano e non solo, ma prevalentemente in quello italiano, e ho la convinzione che se non ci fosse stato il movimento anticlericale con Podrecca e Galantara, non vi sarebbe stato quel movimento di emancipazione proletaria ed umana, quell'idealismo che rappresenta una delle pagine più belle e più promettenti della storia contemporanea». In Carte Rossi, Epistolario, Archivio storico dell'Istituto Universitario Europeo, Firenze, già in FRANZINELLI M., *op. cit.*, p.31e n.20.

concentrato intorno alla figura di Luigi Mongini, ma anche alcuni illustratori italiani contemporanei vicini a *Rata Langa*. Giuseppe Scarlini considerò tanto Pio X quanto i cappellani militari traditori degli insegnamenti evangelici; Aroldo Bonzagni denunciò la macabra realtà del primo conflitto bellico, nella quale la possibilità di resurrezione futura si scontrava con la certezza della morte quotidiana⁷³².

La lettera inviata dall'artista alla famiglia in occasione del Natale del 1926, trascorso presso il carcere di Regina Coeli, appare come la conferma della dignità riconosciuta alla fede e del rispetto per i valori cristiani. Descrivendo la celebrazione eucaristica all'interno della prigione e la partecipazione emotiva dei compagni di cella, l'artista confidò:

Forse in quest'attimo tutte queste anime piene ieri di rancore e di sete di vendetta, si purificheranno. Ci si sente tutto attorno una maggiore bontà. E il mio animo si conforta al pensiero che domani sia l'Umanità intera, sotto la vivida luce di una più alta civiltà, a migliorare i suoi costumi e i suoi rapporti sociali verso una maggiore perfezione. E il canto (*Miserere nobis*) continua ancora mentre scrivo addolcendo, con una musica veramente suggestiva, questo luogo di ferro.⁷³³

Pur ricorrendo in parte alla sostituzione del dogma con l'ideologia, il sentimento appare reale, non vi è alcun dileggiamento nei confronti dei fedeli, né riferimenti ad una fede mascherata da superstizione, come avvenuto in passato. A dimostrazione di ciò è anche la realizzazione, alcuni anni dopo, dell'opera *Cristo e l'adultera*⁷³⁴. Questa mostra un'evidente attenzione all'ambito esclusivamente cristologico: è assente ogni riferimento alla dimensione socialista del personaggio o della situazione. La sola analogia con le immagini dedicate a questa tematica e apparse sui periodici risulta la struttura del quadro, caratterizzata da un'ambientazione essenziale e subordinata ai personaggi.

In conclusione nella trattazione della tematica religiosa Gabriele Galantara diede vita a un caleidoscopico universo illustrato e letterario, consequenziale alla sue stesse posizioni in merito. Non si limitò a un atteggiamento anticlericale⁷³⁵, ma unì la sterile

⁷³² Rispettivamente in MOLAIOLI A., *op. cit.*, p.227 fig. 699 e p.229 figg. 706; 711 e cfr. GOZZI F., PALLOTTINO P., VIRELLI G., *Le guerre di Aroldo*, Argelato, Minerva, 2015.

⁷³³ V. NERI G. D., *op. cit.*, p.179.

⁷³⁴ G. Galantara, *Cristo e l'adultera*, 1929, matita, china e olio su tela, 30x45 cm, collezione privata Bedini, Montelupone.

⁷³⁵ Patrizia Audenino considera in questi termini l'atteggiamento dell'artista nei confronti della religione cristiana: «Anche l'anticlericalismo becero espresso dalle vignette di Galantara, non pare che un aspetto di quella strategia più generale che si sta tentando di delineare, che si corona con il tentativo di cristianizzazione e la costituzione di un sistema morale laico. Lo scopo finale è, in altre parole,

matrice positivista ottocentesca al cristianesimo di declinazione marxista (abbracciato da una certa ala del socialismo nazionale e internazionale) e alla più spontanea e genuina inclinazione personale, la quale racchiude in sé stessa le precedenti. L'artista non si allineò a un dettame più o meno silenzioso imposto dal partito, ma piuttosto beneficiò dell'arbitrio incondizionato concesso ai militanti e di questa libertà sono testimonianze i linguaggi e gli stili adottati.

III.4 Alterità. L'altro, il nemico, il diverso

La definizione di alterità di derivazione platonica indica nel concetto sia l'opposizione all'identità, il *non io*, sia una diversità con la stessa, priva di una specifica accezione negativa⁷³⁶ insediatasi solo successivamente. Nelle illustrazioni di Gabriele Galantara⁷³⁷ l'*io* referente è identificabile non con l'artista medesimo ma con il proletariato socialista, in un processo di immedesimazione totale e consequenziale alle ideologie descritte in precedenza. Anche nelle immagini in cui non avviene la raffigurazione diretta della classe sociale, e persino in quelle non dedicate nello specifico a questa tematica, sono individuabili tutte e tre le soluzioni filosofiche di alterità: l'*alter* come *non io*, come *contrario* o *contrapposto* e come *essere diverso*. Alla prima categoria si indirizzano la figurazione femminile e, su base teorica, una limitata porzione di disegni inerenti ai borghesi e ai clericali. Entrambi questi ultimi mutano però con più frequenza nella declinazione dell'altro come contrapposizione all'*io*, di cui il nemico d'ambito bellico costituisce la radicalizzazione estrema. Infine l'*alter* come *essere diverso* si rintraccia con evidenza nella trattazione di tematiche e di vicende storiche a sfondo etnico e razziale, anche attraverso la resa fisiognomica ed antropologica dei protagonisti.

La donna costituisce il termine di paragone più antico ed immediato in un

dichiaratamente quello di giungere a sostituire il cristianesimo con il socialismo come sistema di riferimento etico». V. AUDENINO P., *La cultura socialista, cit.*, p.148.

⁷³⁶ Cfr. ABBAGNANO N., FORNERO G., *op. cit.*

⁷³⁷ Si ritiene opportuno chiarire la provenienza del materiale oggetto di studio del presente paragrafo. Sebbene i casi e gli esempi illustrati qui proposti appartengano perlopiù all'ambito editoriale periodico di stampo satirico e umoristico, le riflessioni critiche presentate derivano dallo studio e dall'analisi delle differenti tipologie illustrate esposte in precedenza.

sistema - società antropocentrico, incentrato per tradizione sul genere maschile come era quello italiano all'inizio del XX secolo, all'interno del quale agiva l'intellettuale e l'artista Galantara. Per quanto appartenente ad un partito dalle posizioni progressiste nei confronti dell'emancipazione femminile, si è appurato come l'atteggiamento dell'autore nei confronti della problematica fosse nella realtà meno moderno di quanto ci si aspettasse. Di questa omissione ne sono prova anche l'approccio figurato e la scelta dei soggetti: dal punto di vista grafico le donne non raggiungono mai un vero affrancamento, ma sono limitate a una caratterizzazione di alterità logico - semantica. Le lavoratrici sussistono quasi sempre come sottocategoria di un insieme maggiore, il proletariato; le signore e le popolane sono lo strumento attraverso cui muovere una critica all'universo clericale e borghese, ambedue maschili; la suffragetta è l'emanazione extra-ordinaria del proprio *alter ego*. Da ultimo la femminilizzazione utilizzata come filtro satirico applicato ai personaggi con intento denigratorio, frequente nei confronti di Benito Mussolini e degli esponenti del governo fascista⁷³⁸ (**fig. 225**), concorre alla costruzione dell'idea di femminilità come *altro da sé*, che nello specifico acquista un'accezione totalizzante: di sesso, di ideali, di posizioni. L'entità femminile non venne dunque analizzata nella sua identità, ma trattasi di una problematica legata con ogni probabilità all'autore: le illustratrici sole avrebbero potuto cogliere le peculiarità del proprio genere⁷³⁹. Si potrebbe d'altra parte obiettare che neanche l'uomo nelle illustrazioni di Galantara sia mai esclusivamente identità di genere, ma presenti sempre una forte connotazione sociale. Tuttavia in questo secondo caso la molteplicità dei soggetti, realizzati nell'arco degli anni compresi tra il 1892 e il 1937, concorre a costituire un universo maschile assai diversificato e dalla completezza maggiore. Pur proponendo di rado un io maschile *neutro*, a questo si giunse comunque attraverso la somma delle singole sfumature.

Se si considera come *io* di riferimento il proletariato socialista, il borghese e il religioso appaiono i *non io* naturali. Il primo per la propria posizione sociale, la situazione economica e i privilegi di cui gode, il secondo per la fede che si avvicenda all'ideale politico di derivazione illuminista. Questa neutralità speculativa, che nella dimensione empirica generale mantiene la propria validità, si smarrisce se applicata a

⁷³⁸ Cfr. MASCHA E., *op. cit.*

⁷³⁹ Cfr. PALLOTTINO P., *Caste dive nella vampa stridente. Illustratrici in Italia dalla fine dell'800 agli anni Quaranta*, in TRASFORINI M. A. (a cura di), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp.127-132 e ID., *Dizionario delle illustratrici italiane*, in corso di pubblicazione.

Gabriele Galantara. Nella produzione di questi non si tratta più di semplici *altri*, ma di soggetti *contrari* e *contrapposti* all'io referente, sino a divenirne i *nemici* (**fig. 73**). Di conseguenza muta anche la terminologia: al posto di “borghesi” l'autore dibatte più spesso di “ricchi” o di “capitalisti”, cioè di rivali sociali; invece di “religiosi” viene fatto riferimento a “clericali corrotti”, quali avversari etici⁷⁴⁰. Come anticipato la rappresentazione in questi termini delle nuove categorie avvenne anche in assenza dell'io contraltare, e anzi fu proprio grazie a questa modalità espressiva che si rese possibile l'adozione di figurazioni stereotipate. I *tipi galantariani* derivano dalle maschere del folklore e della commedia dell'arte, da una parte⁷⁴¹, e dalla tradizione illustrata internazionale, dall'altra. Le prime rendevano semplice, diretta e presumibilmente corretta la decodificazione delle immagini da parte del pubblico illetterato. La terza proponeva infinite ripetizioni delle iconografie standardizzate di denuncia al capitale e alla religiosità, complici in particolar modo le creazioni di Charles Léandre, František Kupka, Bruno Paul e Friedrich Kaskeline pubblicate su «L'Assiette au Beurre», «Simplicissimus» e «Neue Glühlichter»⁷⁴². Grazie alla loro rapida circolazione e diffusione, Galantara adottò i modelli del capitalista e del prete: il primo si presentava grasso, vestito con abiti eleganti, privo di capelli o più spesso in cilindro e bombetta, in relazione alla rendita industriale o agraria⁷⁴³ (**fig. 163**). La ricchezza si irradia sia alle loro dame, con una profusione di accessori dalle evocative dimensioni ridotte (**fig. 119**), sia alla loro attività. Infatti se non necessariamente il ricco è il politico, viceversa il politico è di norma ricco, se non addirittura nobile (**fig. 90**). Come ovvio tale paradigma non comprende i parlamentari e gli esponenti di punta del movimento socialista, ritratti del resto di rado⁷⁴⁴, preferendovi la raffigurazione o l'evocazione del proprio elettorato. Al contrario Benito Mussolini venne di frequente

⁷⁴⁰ La scelta delle terminologie adottate è inoltre una semplificazione consequenziale del pubblico al quale le immagini stesse si rivolgono.

⁷⁴¹ Sull'influenza del folklore popolare nella produzione di Galantara si veda di chi scrive *Gabriele Galantara e le maschere della politica*, cit.

⁷⁴² Cfr. NEGRI A., SIRONI M., *Capitale e lavoro, agricoltura e industria: «L'Assiette au Beurre» e «Simplicissimus» nel primo decennio del Novecento*, in ID., *op.cit.*, pp.38-51; MONTELEONE R., «Glühlichter» (1889 - 1915): la voce satirica della socialdemocrazia dell'Austria imperiale, in *Il capitalismo in cilindro e bombetta. La satira nella stampa operaia*, fascicolo monografico di «Movimento operaio e socialista», V (1), gennaio - aprile 1982, Genova, pp.29-54; ROTH E., *Simplicissimus: ein Rückblick auf die Satirische*, Hannover, Fackelträger-Schmidt-Küster, 1954. Si segnalano più nello specifico le analogie con Bruno Paul nella scelta delle inquadrature (spostate rispetto il centro dell'azione spesso multifocale), della cromia (piatta contornata da spessi tratti neri) e nella rappresentazione di un proletariato dagli arti deformati; con Friedrich Kaskeline nell'efficacia espressiva e addirittura nella strutturazione delle firme.

⁷⁴³ V. MONTELEONE R., *op. cit.*, p.41.

⁷⁴⁴ V. [G. Galantara], *Al congresso socialista (Appunti di R. L.)*, «l'Asino», IX (37), 16 settembre 1900, p.5.

rappresentato come un gentiluomo, vestito con abiti eleganti, cilindro e calzature *Oxford* bicolori (**figg. 105; 107**). La scelta operata mirava inoltre a dare rilievo alla singola figura nella moltitudine anonima di gerarchi e di militanti, e a ironizzarne le origini sociali e politiche in relazione alle svolte successive e alle posizioni attuali. Sintomatica di questo procedimento risulta l'illustrazione *Un incontro*⁷⁴⁵ (**fig. 226**), nella quale l'artista immaginò un confronto tra il Benito militante socialista del 1914 e il Duce del Fascismo e Presidente del Consiglio del 1923. Non si tratta di un raffronto condotto solo sul piano ideale, ma anche grafico: al vestiario quasi tipico del giornalista e dell'agitatore politico (la giacca troppo grande e il fazzoletto rosso) si sostituisce la raffinatezza di un abito da cerimonia confezionato su misura, impreziosito dai dettagli (i gemelli d'oro); la capigliatura arruffata degli esordi lascia spazio ad un taglio curato. Persino lo sguardo da indagatore e fisso sull'interlocutore muta in una ribassata occhiata riflessiva, forse volta alle proprie spalle. Attraverso l'immagine emerge quindi la trasmutazione dell'*io* – socialista – in *alter*, il quale comparato al primo assume nell'immediato il carattere di *contrario* e dunque di *contrapposto*.

Il clericale costituisce il secondo prototipo *contrario* dell'*io* poiché, nell'ottica dell'autore, possiede un approccio superstizioso alla fede e agisce in maniera corrotta in opposizione all'etica socialista. Egli viene declinato in due versioni: il prete di città, in una resa sottopeso e grottesca, che ricorda i diavoli e le creature infernali della tradizione medievale (**fig. 203**); e il curato di campagna, lussuoso e sovrappeso (**fig. 221**), con fattezze simili a quelle del capitalista, anche alla luce della comune alterità al processo di emancipazione del proletariato. La contrapposizione agli ideali dell'Internazionale non fu tuttavia appannaggio esclusivo del clero cattolico; le denunce dei peccati e dei difetti sono riscontrabili anche nei confronti degli esponenti e dei praticanti di altri credo. Fra questi gli ebrei divennero lo stereotipo dell'arrivismo e dell'arricchimento, in aderenza a un radicalismo ideologico e mediatico che li accusava di corruzione religiosa e di ascesa capitalistica. «Il capitalismo ebraico conduce una terribile implacabile guerra ogni ora del giorno» è la lapidaria didascalia che accompagna la creazione di Galantara apparsa nel 1907 sul numero speciale de «L'Assiette au Beurre»⁷⁴⁶ dedicato all'Inghilterra (**fig. 227**). Il presunto banchiere si presenta come una caricatura estremizzata sino al grottesco, perdendo nel volto le

⁷⁴⁵ Rata L. (G. Galantara), *Un incontro*, ivi, XXXII (5), 3 febbraio 1923, p.1.

⁷⁴⁶ «Jewish capitalism wages a terrible relentless war every hour of every day», in Galantara, *Jewish Capitalism*, «L'Assiette au Beurre. Vive l'Angleterre», VII (324), 1907, già in KOTÉK J., *Cartoons and Extremism. Israel and the Jews in Arab and Western Media*, Portland, Vallentine Mitchell, 2009, p.17.

proprie caratteristiche fisiognomiche e adottando nell'aspetto quelle della maschera del ricco. L'accezione negativa del personaggio viene amplificata dalle dimensioni ingrandite, anche in proporzione alle sagome sottostanti, dalla presenza delle stesse, dall'incedere minaccioso e dalla scelta della cromia e della contestualizzazione, le quali rimandano ad un contesto bellico. Nei confronti della religione ebraica l'autore si allineò, come testimoniato dalla rivista francese, all'antisemitismo internazionale, diffusosi anche in connessione con la matrice massonica della fede⁷⁴⁷. A livello nazionale se ne ritrovano invece testimonianze nelle file della stampa antagonista (Guido Moroni Celsi su «Il Mulo»⁷⁴⁸) e negli anni Trenta persino nelle produzioni dei primi collaboratori dell'artista (Giuseppe Russo su «Il Giornalissimo»⁷⁴⁹). L'*altro nella fede*, ebraica o cattolica, a ragione della propria corruzione, divenne dunque l'*opposto* all'identità socialista e, nella pratica, alla sua politica.

Erik Balzaretto ha sottolineato come i socialisti identificassero gli oppositori del proletariato nei rappresentanti clericali, nei capitalisti e nei militari⁷⁵⁰; Galantara si allineò a questa posizione realizzando alcune illustrazioni animate dalle maschere degli oppositori, riunite in un'unica immagine (**figg. 140; 186; 206**). In aggiunta alla triade l'autore ricorse anche alla personificazione del militarismo, talvolta in opposizione ad altre tematiche e trasfigurata dall'utilizzo di ulteriori figure retoriche (**figg. 94 e 169**). Tuttavia quando il concetto generico di militarismo assume l'identità di un personaggio o si incarna in un individuo reale, l'accezione di oppositore viene meno e si attua un'ulteriore trasformazione: l'altro diviene la contrapposizione all'*io* e raggiunge l'estremizzazione nei concetti di *avversario* e di *nemico*. Si è riscontrata un'evoluzione nell'adozione di tali iconografie in relazione al periodo storico, riconducibile a tre tappe principali: tra l'ultimo decennio del XIX e la fine del primo del XX secolo, durante la prima guerra mondiale e nel periodo postbellico.

⁷⁴⁷ Inaspettato in questo senso il connubio ebreo-massone, considerati sia l'appartenenza dell'autore alla società segreta, sia i rapporti avuti con alcuni esponenti di spicco dell'ebraismo italiano. Si ricorda a tale proposito che lo stesso Ernesto Nathan fu maestro della medesima loggia romana di Galantara nonché socio azionario della di questi *Società Anonima Editoriale Galileo Galilei*. Viceversa non si riscontra nei confronti della Massoneria una puntuale campagna satirica, ma solo sporadici accenni, v. [G. Galantara], s.t., «l'Asino», XXIII (49), 5 dicembre 1915, p.5. Sulle origini di tale sentimento si veda TAGLIACOZZO F., *Gli ebrei italiani tra Risorgimento ed emancipazione*, in CICCIOZZI E., DI RUSCIO L., GRAVINA R. (a cura di), *L' Italia tra '800 e '900. Ipotesi di percorsi*, Roma, Tipografia Pubbliprint Service, 2013, pp.99-147.

⁷⁴⁸ V. F. Stern [Guido Moroni Celsi], *Bravi ragazzi, avanti!*, «Il Mulo», 16 agosto 1914, p.1, già in BALZARETTI E., *op. cit.*, p.163.

⁷⁴⁹ *Ivi*, p.160.

⁷⁵⁰ V. BALZARETTI E., «... Neri lunghi stormi...». *La satira illustrata italiana tra il clericalismo e l'anticlericalismo dal 1848 ai giorni nostri*, in ID. (a cura di), *op. cit.*, p.12.

Sino al 1914 la prima tipologia, l'*avversario*, è costituita dalle figure dei regnanti e dei capi di governo e, più di rado, dei "militari-tipo". In questo secondo caso non si tratta di soldati semplici, ma di ufficiali dalla riprovevole condotta morale, emblemi di corruzione e di disonestà, riflesse nella fisionomia, nell'atteggiamento e nelle azioni (**figg. 38 e 41**). Anche il disertore protagonista della copertina de *Il riso rosso* di Andreev (**fig. 51**) perde la dimensione antropologica per divenire una sagoma grottesca dalla forte connotazione psicologica, nella quale si riuniscono tanto le accuse mosse alla realtà militare, quanto quelle ai difetti del singolo. I monarchi europei furono oggetto di un pregiudizio negativo quasi scontato, essendo reggenti elitari ed ereditari e non democratici rappresentanti d'elezione. L'autore si dedicò loro in un'orbita nazionale, in occasione cioè delle visite in Italia, o alla luce di eclatanti azioni internazionali, delle quali si ritrovano i resoconti sulle pagine degli stessi periodici che ne pubblicavano i ritratti. Durante il soggiorno romano del 1893⁷⁵¹ l'imperatore Guglielmo II e la sua delegazione furono presentati in abiti ufficiali o in alta uniforme, con il *pickelhaube* o *Helm mit Spitze* – l'elmo a punta – e le armi bianche da cerimonia (**fig. 92**). Nonostante l'eccezionalità dell'evento e la consuetudine del *Kaiser* nell'indossare un simile apparato durante le cerimonie pubbliche, il personaggio creato da Galantara per «L'Epoca» spicca per una duplice peculiarità. Da una parte emerge la contrapposizione tra gli abiti, eleganti ma pur sempre civili del Presidente del Consiglio Giovanni Giolitti con i costumi del sovrano e del suo seguito; dall'altra la militarizzazione dei tedeschi evoca la loro condizione di *avversari*, sopita solo all'apparenza. Quest'ultima è evidenziata al meglio nella trattazione figurata dello zar Nicola II; tra il giugno e l'ottobre del 1903 l'autore condusse un'implacabile battaglia contro l'intenzione dell'imperatore russo di recarsi in Italia⁷⁵², attuata attraverso le vignette pubblicate su «Avanti!» e «Sempre Avanti!», e in parte riproposte da «Il Socialismo»⁷⁵³ (**figg. 133 - 136 e 138**). In questo caso il processo di alterità si evolve di un ulteriore livello: non si tratta di un avversario *in potenza*, ma piuttosto di un avversario reale, o per meglio dire di un *nemico per transitività*. Alla luce del conservatorismo adottato nella politica interna e delle posizioni repressive nei confronti del movimento operaio, Nicola II divenne il nemico del proletariato russo e dunque, in

⁷⁵¹ Nell'aprile 1893 Guglielmo II e la moglie Augusta Vittoria visitarono l'Italia in occasione della celebrazione delle nozze d'argento del Re Umberto I di Savoia e della Regina Margherita.

⁷⁵² Cfr. § II.3.

⁷⁵³ V. ASR, Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 107. Fascicolo n. 358. All'interno del medesimo si trovano anche ritagli appartenenti a «Il Messaggero» e ai giornali anarchici «Agitazione» e «Luce»; le denunce non ebbero corso, come indicato sul faldone stesso.

un'ottica di fratellanza internazionale, il nemico del socialismo (**fig. 132**). Alle tappe del processo di emancipazione della classe operaia rimandano le illustrazioni *La situazione dello czarismo* e *Il popolo russo non si contenta*⁷⁵⁴ (**figg. 72 e 228**). Nella prima l'artista sintetizzò la rivoluzione del 1905 la quale, in seguito a scioperi e insurrezioni, portò alla costituzione dei primi soviet. La distruzione operata dalle minuscole figure in camicia rossa non è solo la devastazione materiale dell'icona dell'autocrate, ma anche la dismissione di un intero sistema di governo. Allo stesso modo la personificazione del popolo russo, che nella seconda immagine insegue il proprio regnante, senza accontentarsi di ciò che egli sta per concedere loro - l'assemblea legislativa -, risuona come un incitamento al pubblico dei lettori. Se infatti il sovrano è caratterizzato da un ritratto sintetico ma fedele, al contrario la nazione è raffigurata di spalle, in forma anonima, con il solo dettaglio del fazzoletto al collo, come emblema universale. Dal momento che l'avversario è percepito come comune, ne consegue che il risultato raggiunto assume un valore condiviso e transnazionale.

Durante la prima guerra mondiale il concetto e l'iconografia di alterità si modificarono ulteriormente: da una parte si abbandonò l'idea del diverso come opposto, dall'altra si attuò la radicalizzazione estrema del *nemico*. In ambito religioso all'equivalenza altro-contrapposto si sostituì un curioso processo di *affinità*: a fronte degli stessi avversari, il diverso nella fede divenne una *vittima solidale*. Negli anni precedenti, pur affrontando tematiche legate ai paesi di religione islamica⁷⁵⁵, Galantara presentò di rado la figura di Maometto e dei suoi fedeli, a differenza di quanto operato ad esempio da Tarquino Sini, che al profeta musulmano dedicò numerose vignette⁷⁵⁶. Ma pochi giorni prima dell'assassinio di Sarajevo che diede origine al conflitto, «l'Asino» pubblicò in copertina un'emblematica illustrazione avente come protagonisti Cristo e Maometto, scortati in manette e accusati di essere i sobillatori dei popoli⁷⁵⁷ (**fig.**

⁷⁵⁴ V. R. L. (G. Galantara), *La situazione dello czarismo*, «l'Asino», XIV (44), 29 ottobre 1905, p.1 e Rata Langa (ID.), *Il popolo russo non si contenta*, *ivi*, XV (3), 21 gennaio 1906, p.5. Alla prima pare rifarsi anche una cartolina di guerra opera di Eugenio Colmo, sulla quale l'autore sostituì il ritratto di Nicola II con quello di Guglielmo II. V. Golia (Eugenio Colmo), *L'edificio si sgretola*, Regio Esercito Italiano, Collezione Enrico Baldini, Album 7, inventario n. 2602.07, in SANDRI S., TAMASSIA P. (a cura di), *La collezione di cartoline delle Grande Guerra nel Museo Francesco Baracca di Lugo*, Bologna, Bononia University Press, 2015, p.182.

⁷⁵⁵ Si vedano tra le altre R.ta Langa (G. Galantara), *La questione d'Oriente e la buona intenzione dell'Europa*, «Avanti!», I (59), 21 febbraio 1897, p.2 e Rata Langa (G. Galantara), *La questione della ... porta*, «l'Asino», XII (20), 24 maggio 1903, p.1.

⁷⁵⁶ V. PALLOTTINO P., *Tarquino Sini*, *cit.*, p.9.

⁷⁵⁷ Rata Langa (G. Galantara), *Il rimedio turco-clerico-nazionalista: "Arrestiamo i sobillatori..."*, «l'Asino», XXIII (25), 21 giugno 1914, p.1. Il bozzetto originale, china e tempera su cartoncino, è conservato presso l'archivio CSAC dell'Università degli Studi di Parma, inventario n.6326/44.

229). L'iconografia di entrambi rimanda all'idea di cristianesimo socialista già descritta; in aggiunta è interessante notare come, con l'inasprirsi della situazione internazionale, la critica mossa ai paesi cattolici venne estesa anche a quelli islamici. L'anticlericalismo prebellico e il tradimento del messaggio evangelico mutarono quindi in una denuncia di strumentalizzazione religiosa di natura internazionale e trasversale.

La trasformazione del *non io* in un *altro io* operata dalla religione è riscontrabile anche in ambito laico: i combattenti nelle file degli eserciti contrapposti appartengono alla stessa classe sociale, per natura differente da quelle dei loro ufficiali e capi supremi. Al *soldato-tipo galantariano* è applicabile una vicinanza e una comunione di sentimenti che Lorenzo Benadusi ha definito *umanitarismo dei lavoratori*, in riferimento alla situazione italiana antecedente la discesa in campo⁷⁵⁸. In un'ottica storico-bellicistica il *non io* diventa un *altro io*, alla luce di un'identità condivisa e di un comune *alter*, diverso e *contrapposto a sé*. Non a caso due mesi dopo lo scoppio del conflitto e ancora lungi dal coinvolgimento italiano, nell'illustrazione *Gli Stati-Uniti di Europa secondo la nuova carta geografica*⁷⁵⁹ (**fig. 230**) i soldati dei diversi schieramenti vengono rappresentati ciascuno nella propria peculiarità (l'uniforme che indossano e i tratti somatici), ma nei gesti e nelle parole viene fatto loro riferimento con il termine *fratelli*. L'inasprirsi dello scontro tramutò i soldati semplici in vittime, al pari delle donne e dei bambini (**fig. 98**); a evidenziarne la condizione e la contrapposizione ai reali carnefici concorsero anche i linguaggi utilizzati. In alcune I e IV di copertina de «l'Asino» l'autore scelse di esemplificare e amplificare il contrasto attraverso il realismo celebrativo in primo piano e, in contraltare sullo sfondo, la caricatura di denuncia, come nel caso de *Gli assassini cristianissimi*⁷⁶⁰ (**fig. 231**). Nell'immagine si rileva inoltre la mancanza di una corrispondenza nello sviluppo delle iconografie: se infatti Francesco Giuseppe e Guglielmo II sono le maschere satiriche condivise a livello nazionale⁷⁶¹ – si

⁷⁵⁸ V. BENADUSI L., *La guerra e la pace. La stampa satirica italiana tra neutralismo e interventismo. Introduzione*, in SANTILLI F. (a cura di), *Segni di guerra. Cronache illustrate dell'Italia verso la Grande Guerra*, Montelupone, Centro Studi Galantara, 2015, p.120.

⁷⁵⁹ Rata Langa (G. Galantara), *Gli Stati-Uniti di Europa secondo la nuova carta geografica*, ivi, XXIII (35), 30 agosto 1914, p.12. Si segnala nell'immagine l'inserimento di un anonima figura che procede alla stesura della carta geografica costituendo il tramite ideale e grafico tra le due ripartizioni dell'immagine stessa.

⁷⁶⁰ Rata Langa (G. Galantara), *Gli assassini cristianissimi*, ivi, XXIII (49), 6 dicembre 1914, p.8.

⁷⁶¹ A tali iconografie parrebbe appartenere anche un manifesto cinematografico del 1917, conservato presso la Raccolta Salce e attribuibile da chi scrive a Galantara. V. MANZATO E. (a cura di), *L'Italia al cinema. manifesti della Raccolta Salce 1911 – 1961*, [Catalogo della mostra, Treviso, Museo Civico Luigi Bailo, 8 maggio – 1 novembre 1992], Venezia, Marsilio, 1992 e MORGANTI E., *Appuntamento al cinema. Gabriele Galantara e l'industria cinematografica in Italia negli anni Venti*, Roma, Gangemi, di prossima pubblicazione.

pensi ai ritratti pubblicati dal periodico torinese «Numero» in apertura di ciascuna uscita⁷⁶² – la fisionomia dei militari venne indagata in relazione al contenuto dell'immagine. Ciò non significa che l'artista evitò puntualmente la ripetizione iconica, bensì che vi ricorse non come standardizzazione di un soggetto ma come spersonalizzazione dell'individualità. Tale procedimento appare evidente ne *Il nuovo padrone: Avanti! March!*⁷⁶³, copertina de il «Signor Sì»⁷⁶⁴ (**fig. 232**), sulla quale la caricatura tratteggiata ma ben evocativa del feldmaresciallo Paul von Hindenburg si staglia su uno stuolo di figure anonime, abbozzate ed ammassate come automi. La pubblicazione su di un periodico appartenente alla particolare tipologia editoriale del giornale di trincea accresce il significato della scelta operata. Prendendo in prestito le riflessioni di Wanda Wilcox sulla difficoltà dei soldati di elaborare le proprie emozioni in maniera consapevole⁷⁶⁵, la figurazione di sé e la pubblicazione di lettere e di scritti personali su questi periodici possedevano un risvolto terapeutico: nel momento della realizzazione esse consentivano di canalizzare un sentimento (seppur filtrato dalla censura); in seguito la loro lettura permetteva un ritorno psicologico tramite l'orgoglio e la condivisione. Rivolgendosi ad un pubblico di matrice così settoriale, ritrarre il soldato come una impersonale vittima di soprusi e di violenze ben note⁷⁶⁶ consentiva tanto di empatizzare con la sofferenza altrui, quanto di focalizzarsi sul *nemico comune*:

⁷⁶² In merito alle pubblicazioni periodiche italiane a carattere satirico negli anni del conflitto si segnalano, tra gli altri, ALOI D., *Matite di Guerra. Satira e propaganda in Europa (1914 – 1918)*, Torino, Il Pennino, 2014 e DE ANGELIS L., *Da Sarajevo al Piave*, in SANTILLI F. (a cura di), *Segni di guerra*, cit., pp.151-209.

⁷⁶³ Galant (G. Galantara), *Il nuovo padrone: Avanti! March!*, «Signor sì», I (3), 25 luglio 1918, p.1.

⁷⁶⁴ A seguito della disfatta di Caporetto l'importanza dei giornali nei luoghi di guerra spinse il Comando Supremo italiano a legiferare in materia. Il 29 marzo 1918 venne emanata la circolare dal titolo *Scambio reciproco dei giornaletti satirico-umoristici e delle pubblicazioni per la propaganda patriottica fra le truppe*, la quale ne approvava la compilazione e la diffusione al fine di sollevare il morale dei soldati. Grazie ai mezzi e ai fondi stanziati quasi ogni divisione militare diede origine a una propria testata, dai nomi evocativi e celebrativi allo stesso tempo: «La Trincea», «La Tradotta», «La Giberna», «L'Astico», «La Ghirba» e «Signor sì». Quest'ultimo fu il periodico di riferimento dell'Armata degli altipiani, venne pubblicato a partire dal 27 giugno 1918 e presenta una collaborazione puntuale di Gabriele Galantara. Mario Isnenghi vi ha rintracciato un destinatario privilegiato «collettivo, socialmente selezionato e politicamente orientato [...] non propriamente soldati, ma i lavoratori, o i soldati in quanto lavoratori», v. ISNENGHI M., *Giornali di trincea 1915 - 1918*, Torino, Einaudi, 1977, pp.192-201. Cfr. GOZZI F., PALLOTTINO P., SCARDINO L. (et. al), *Aroldo Bonzagni, Pittore e illustratore: 1887 - 1918. Ironia, satira e dolore*, Milano, Edizioni Charta, 1998; BARTOCCINI F., *I giornali di trincea*, in ID. (a cura di), *Da Caporetto a Vittorio Veneto*, Trento, Saturnia, 1970, pp.113-142; LANCELOTTI A., *Giornalismo eroico*, Roma, Edizioni di Fiamma, 1924.

⁷⁶⁵ «The letters analysed below represent one means through which soldiers processed difficult emotions» in WILCOX W., «Weeping tears of blood»: *Exploring Italian soldiers' emotions in the First World War*, «Modern Italy. Journal of the Association for the Study of Modern Italy», vol.XVII (2), maggio 2012, p.172.

⁷⁶⁶ L'illustrazione della realtà di trincea indagata da Galantara avvicinano l'autore alle opere di alcuni artisti soldati tra il 1916 ed il 1918, quali ad esempio i piemontesi Filippo Omegna e Giuseppe Manzone e il marchigiano Anselmo Bucci.

l'ufficiale di comando, il sovrano, la carica.

Le cartoline di propaganda e i manifesti per il prestito nazionale proponevano l'iconografia di un militare votato alla difesa delle donne e dei bambini⁷⁶⁷, in taluni casi (soprattutto nella grafica inglese) impegnato in combattimenti corpo a corpo. Di questo eroismo non vi è traccia nelle illustrazioni di Galantara, che per gli addotti motivi, salvo rari casi⁷⁶⁸, preferì non rappresentare lo scontro e le atrocità di cui si macchiarono i singoli. Le barbarie, le devastazioni e quella che in sintesi si può definire come la mancanza di umanità furono invece peculiarità dei rappresentanti del potere, a qualsiasi livello. Se in tempo di pace essi costituiscono i *contrari* e i *contrapposti* dell'*io*, essendo ricchi borghesi e nobili, durante la guerra tali differenze sociali e morali si acuiscono sino a renderli *nemici*, delle popolazioni, degli eserciti avversari e dei loro stessi uomini. Al fine di conseguire l'obiettivo l'artista fece ricorso a gruppi grafici antitetici, di cui i soldati e i civili costituiscono le vittime (**figg. 99 - 101**) e, in mancanza di una possibile immedesimazione da parte dei lettori, a *exempla* storici negativi e a ritratti caricaturali. Tra le personalità storicamente collegate e collegabili a episodi di barbarie, Attila costituisce fuori di dubbio uno dei paragoni più efficaci, in grado di suggellare e accentuare la critica istituita. L'immagine di copertina apparsa su «l'Asino» il 4 ottobre 1914 denuncia il bombardamento, da parte dell'esercito tedesco, della cattedrale di *Notre-Dame* di Reims, causa della perdita di buona parte della struttura e della

⁷⁶⁷ Cfr. RICKARDS M., *Manifesti della prima guerra mondiale*, Milano, Alfieri & Lacroix Editore, 1968. e TOMASONI G., NUVOLI C., *La grande guerra raccontata dalle cartoline*, Lavis, Arca, 2004.

⁷⁶⁸ Tra i rari esempi di crudeltà grafica cronachistica si segnala l'illustrazione *La calata dei barbari*, apparsa anonima in «l'Asino», XXIII (37), 13 settembre 1914, p.8. In primo piano un soldato tedesco trafugge con una baionetta il corpo di un neonato, mentre in secondo un plotone spara su un gruppo di donne e bambini indifesi. L'immagine fu causa di un processo, ravvisandovi la Questura di Roma «gli estremi del reato, di cui all'art.113 del Codice Penale, pel turbamento che essa può portare nelle buone relazioni del nostro Governo con quello Tedesco». Tuttavia in data 5 dicembre 1914 la Corte di Appello di Roma decretò il non luogo a procedere, non costituendo la medesima reato, come evidenziato dalla sentenza stessa: «In tempi tanto progrediti, in cui da tutti i governi civili si tollera ampia libertà di pensiero e di manifestazione di liberi sentimenti, e nelle odierne condizioni di rapporti internazionali, sarebbe sommamente a deplorare che un'allusione storica poco riguardosa verso uno stato estero, per parte di un giornale notoriamente anti governativo, e non suscettiva per sé medesima di pericolo o di danno, possa ritenersi atto a far sorgere pericolo di guerra o di rappresaglia, ovvero a turbare gli amichevoli rapporti tra il nostro ed altro governo!». V. ASR, Corte di Assise di Roma 1897 - 1931, Busta n. 249 e ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico Centrale, Busta nn. 4042 e 52206. Come si dirà in seguito, durante la prima guerra mondiale «l'Asino» fu oggetto di altri provvedimenti giudiziari per vignette considerate lesive ai rapporti internazionali o alle persone degli imperatori. Il cambio grafico in relazione ai contenuti delle immagini aventi come protagonisti i soldati non è dunque da imputarsi alle conseguenze giudiziarie a cui fu sottoposta la creazione qui descritta, ma piuttosto a una scelta grafica consapevole quale quella analizzata.

decorazione scultorea dell'edificio⁷⁶⁹ (**fig. 233**). Nel muovere l'accusa ai mandanti del crimine l'artista non si premurò unicamente di rappresentarli in primo piano (mentre gli esecutori materiali vengono accennati nel secondo, a fianco dei cannoni), ma fece ricorso a un confronto figurato con il sovrano degli Unni. Gli ufficiali sono paragonati ad Attila, la cui violenza saccheggiatrice era divenuta proverbiale, e in aggiunta questi si rivolge loro congratulandosi per le azioni e apostrofandoli come «cari maestri», ponendosi dunque in una posizione sottoposta rispetto a loro.

Nonostante lo scacchiere europeo vedesse l'Italia e le nazioni ad essa alleate schierate contro il blocco degli imperi centrali, austro-ungarico, bulgaro, ottomano e tedesco, fu nei confronti di quest'ultimo che Galantara concentrò la maggior parte delle proprie critiche, anche a livello di maschere caricaturali⁷⁷⁰. L'avversione speciale nutrita nei confronti dell'imperatore Guglielmo II e dei suoi ufficiali è testimoniata dal corredo illustrato de il «Signor Sì», de «l'Asino» e delle pubblicazioni annuali editate dal secondo durante gli anni del conflitto⁷⁷¹. La preziosa conferma allo spoglio e all'analisi storiografica condotte su dette fonti è costituita dalla selezione delle opere inviate dall'artista all'esposizione londinese *Italian artists and the War* nell'estate del 1916⁷⁷². Confrontando i titoli e le riproduzioni in catalogo con le equivalenti dei colleghi presenti emerge, non solo la già descritta preminenza quantitativa dell'artista (autore di ben quarantaquattro opere), ma soprattutto il diverso taglio iconografico operato rispetto ai contemporanei. Tra i soggetti proposti da ciascuno: Ludovico Pogliaghi descrisse la vita degli alpini; Luigi Bompard illustrò le realtà dei veterani richiamati e delle infermerie; Marcello Dudovich diede forma al lavoro di spionaggio operato dalle donne; Aroldo Bonzagni palesò le censure a cui era soggetta la stampa; Enrico Sacchetti denunciò la situazione dei civili in Belgio. Sotto al nome di Gabriele Galantara appare

⁷⁶⁹ Rata Langa (G. Galantara), s.t., «l'Asino», XXIII (43), 4 ottobre 1914, p.1. Presso l'Archivio CSAC è conservata la riproduzione, forse un ritaglio di giornale, di un'illustrazione della cattedrale in fiamme, a firma «G.». Cfr. CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media, inventario n.6326/134.

⁷⁷⁰ In merito alla ritrattistica caricaturale si segnala un mazzo di carte da gioco, di autore non identificato, avente come protagonisti i sovrani europei. Alcuni personaggi presentano stili e peculiarità prossime a Galantara (Guglielmo II e il *Kronprinz* Guglielmo di Prussia su tutti), altri se ne discostano. Cfr. G.C.D.A. (Autore non identificato), *I figuri delle carte da giuoco* (mazzo di carte), 1917 (Milano, Collezione Crippa), in BIANCHI A., FOGLIA P., «...e vincere bisogna!». *L'immagine per il consenso nella Grande Guerra*, in SANDRI S., TAMASSIA P. (a cura di), *op. cit.*, p.34, fig.1.

⁷⁷¹ Cfr. [s. a.], *Deutsche Sballingrossen Almanak* [sic], Roma, Amministrazione dell' «Asino», 1915 e ID., *La guerra dell'Asino*, Roma, Editrice Società Periodici, 1916.

⁷⁷² Cfr. ERNEST BROWN & PHILIPS (a cura di), *Italian artists and the war*, London, The Leicester Galleries, 1916 e § II.1. Le riflessioni a seguire si originano dallo studio del catalogo stesso. Riferimenti inerenti la partecipazione ad un'esposizione a Londra durante gli anni del conflitto si rintracciano all'interno della storiografia, tuttavia si tratta di accenni privi della corretta denominazione e cronologia. Il catalogo e il novero di opere presentate dall'artista sono qui analizzati, seppure in maniera sintetica, per la prima volta.

un elenco assai nutrito di riferimenti alla Germania e al suo imperatore, e i curatori ritennero opportuno pubblicare ben tre sue stampe (su dodici totali in catalogo): *The Embarrassment*, satira sugli ufficiali tedeschi; *The Prop*, apparsa l'anno precedente su «l'Asino» come *L'ultimo appoggio* (**fig. 234**); *The latest portrait*, caricatura del sovrano tedesco (**fig. 235**)⁷⁷³.

La convergenza nei confronti del *Kaiser*, quale radicalizzazione estrema del nemico d'ambito bellico e *personificazione del diverso* nella declinazione più negativa del termine, trova riscontro non solo nella produzione illustrata degli anni 1914 – 1918, ma anche nelle cause legali intentate contro l'autore nei medesimi anni. Nel novembre 1914 su richiesta dell'ambasciatore tedesco in Italia, Hans von Flotow, si procedette penalmente contro il direttore, l'illustratore e il gerente de «l'Asino» per la pubblicazione di articoli e di vignette considerati lesivi all'imperatore⁷⁷⁴. Sottoposto ad interrogatorio l'artista dichiarò:

Assumo quindi io completamente la responsabilità delle caricature pubblicate nel periodico “L'Asino” che mi vengono contestate. Sono consapevole dell'offesa che io ho arrecato all'Imperatore di Germania, e tale offesa io l'ho voluta arrecare per destare contro di lui quale personificazione del militarismo, il pubblico disprezzo e la pubblica ribellione. “L'Asino” è giornale socialista, anticlericale e antimilitarista, ed è naturale che io come uomo di parte ho creduto con le caricature incriminate di esplicitare il mio pensiero politico⁷⁷⁵.

Risulta anzitutto evidente la sottigliezza nel voler dichiarare oggetto di satira non la persona stessa dell'imperatore, ma la sua rappresentazione come metafora di un atteggiamento generale, combattuto dalla rivista per vocazione e utilizzato come artificio retorico. Tuttavia il ricorso alla definizione di militarismo come *personificazione* rimanda anche, e in questo contesto soprattutto, all'estremizzazione dell'evoluzione del concetto di *alterità*, sottoponendo il nemico ad un processo di personificazione consapevole di sé stesso.

⁷⁷³ Galantara, *The latest portrait*, *The Prop* e *Embarrassment* in ERNEST BROWN & PHILIPS, *cit.*, no.128; 135; 138 e Rata Langa (ID.), *L'ultimo appoggio*, «l'Asino», XXIV (44), 31 ottobre 1915, p.8. L'elenco delle opere di Gabriele Galantara copre i numeri di catalogo compresi tra il 108 e il 151, ai quali corrispondono unicamente titoli in inglese, privi di qualsiasi altra informazione (anno, tecnica, dimensioni). Tuttavia la presenza di alcuni sottotitoli in forma dialogica o didascalica, il confronto con le copertine apparse su «l'Asino», l'esempio citato, nonché alcuni originali conservati presso l'archivio CSAC dell'Università degli Studi di Parma, portano a presupporre che si trattasse quasi esclusivamente di reinterpretazioni e interventi postumi a tempera operati sulle copertine del settimanale socialista.

⁷⁷⁴ Cfr. ASR. Corte di Assise di Roma 1897 – 1931. Nel faldone sono conservati gli atti processuali, gli esemplari de «l'Asino» incriminati e le testimonianze autografe degli imputati. La comune accusa fu prescritta per decorrenza dei termini il 4 gennaio 1916.

⁷⁷⁵ Verbale autografo dell'interrogatorio del 12 dicembre 1914, accluso nel fascicolo del Tribunale Penale di Roma n.55. Cfr. *Ibidem*. Si veda anche Appendice, Documenti, 2.8.

Oltre al catalogo citato si reputa opportuno segnalare, quali confronti più pertinenti del periodo bellico, i due album *Gli unni....e gli altri!*⁷⁷⁶ e in ambito internazionale l'opera dell'illustratore Louis Raemaekers⁷⁷⁷. Le due raccolte ideate da Giannino Antona Traversi riunirono dodici dei migliori artisti italiani, caricaturisti e satirici ma non solo; nonostante ciò Galantara non appare nel novero dei convocati. La causa può forse imputarsi al luogo di edizione, Milano, città nella quale era convogliata per ragioni differenti la maggior parte degli artisti chiamati a collaborare; o forse i precedenti giudiziari a cui l'autore era stato sottoposto *proprio* a causa di opere dalle intenzioni assai simili a quelle del progetto milanese. Quale che fosse la ragione risulta interessante notare da una parte l'adozione di modelli comuni, dall'altra l'attenzione per la realtà civile, i famigliari e le donne (**fig. 236**), che come sfumatura del concetto di *nemico* venne di rado esaminata dall'artista di Montelupone. Durante il conflitto l'*avversario* non fu quasi mai la società, la quale invece apparve piuttosto come *altro io*, aspetto che lo accomuna proprio a Raemaekers. In rapporto all'artista olandese emergono infatti alcune analogie stilistiche ed iconografiche: non solo l'espressionismo caricaturale adottato nel tratteggiare i caratteri dei militari e degli ufficiali tedeschi, ma anche il realismo utilizzato nel descrivere la società come vittima, più evidente nel caso belga. In opere come *Le vedove del Belgio* e *La vera guerra* (**figg. 237 - 238**), databili tra il 1914 e il 1916, si ritrovano le medesime trasfigurazioni che avevano animato negli anni precedenti alcune copertine de l' «Avanti della Domenica» (**figg. 81 - 82**), e le contemporanee illustrazioni dedicate alle violenze perpetrate ai danni dei civili durante la guerra⁷⁷⁸ (**figg. 98 - 100**).

⁷⁷⁶ ANTONA TRAVERSI G., ARDY G., BONZAGNI B. [et al.], *Gli Unni... e gli altri!*, Milano, Rava & C. Editori, 1915 e ANTONA TRAVERSI G., BONZAGNI A., BUCCI A. [et. al.], *Gli Unni... e gli altri! Nuova Serie*, Milano, Rava & C. Editori, 1915.

⁷⁷⁷ Louis Raemaekers (1869 – 1956) è stato un illustratore olandese, autore di una feroce propaganda illustrata antitedesca durante la prima guerra mondiale, a seguito della quale nel 1916 fu costretto ad emigrare in Inghilterra, dove divenne collaboratore anche del quotidiano *Daily Mail*. Durante la permanenza inglese venne pubblicato un catalogo di disegni antibellici diffuso anche in Italia con il titolo *I disegni di Raemaekers*. Nel 1917 la Società Editoriale Milanese diede alla stampe una serie di 100 cartoline in bianco e nero dedicate allo stesso tema, alla quale seguì un'esposizione itinerante in alcune città italiane. Una copia dell'album di cartoline è conservato presso la collezione Enrico Baldini di Lugo (Album 6, inventario nn.2294.06 – 2393.0), ed è stato interamente riprodotto in S. SANDRI, P. TAMASSIA (a cura di), *op. cit.*, pp.159-168. In merito all'autore si vedano anche: RAEMAEKERS L., *I disegni di Raemaekers*, Londra, National Press Agency, 1916; VAN AMMERS-KÜLLER J., *A young lion of Flanders. A tale of the terror of war (with four illustrations by Louis Raemaekers)*, London, Headley bros., 1916; RAEMAEKERS L., *Esposizione. Luigi Raemaekers. Giro di propaganda in Italia, anno santo di guerra 1917*, Genova, Stab. d'arti grafiche Caimo & C., 1917.

⁷⁷⁸ La conoscenza di Galantara dell'autore può essere avvenuta sia grazie ai numerosi soggiorni effettuati dall'artista in Belgio e in Olanda, sia in seguito alle pubblicazioni circolanti in Italia e all'esposizione di cui alla nota precedente. Inoltre, nel testo *I disegni di Raemaekers* è presente la riproduzione dell'opera

Concluso il decorso dell'iconografia dell'*altro*, nel periodo postbellico immanente Galantara tentò di convertire alcune declinazioni nate durante la guerra alla situazione antecedente o, a distanza di anni, di recuperarne fortunate soluzioni. Tuttavia né la convergenza di antiche contrapposizioni e nuove identità, riunite nell'emblematica antitesi soldato-capitalista (**fig. 239**), né la riproposizione di avversari "storici" (**fig. 18**) costituirono una soluzione vincente. Negli anni Venti si rese necessario da parte dell'autore un ripensamento totale del concetto di alterità, avviatosi da una nuova interpretazione della definizione primigenia di *alter* attuata, come descritto, nei confronti di Benito Mussolini.

La terza ed ultima categoria di alterità, inseribile nel processo filosofico di derivazione platonica dal quale questa riflessione si è originata, è costituita dall'idea di *alter* come *essere diverso da sé*. Le particolarità fisiche sino ad ora analizzate rappresentavano le concause o le conseguenze della declinazione di altro come contrapposto e nemico, esasperate o create ma pur sempre in parte innaturali. Nel contempo però la definizione è applicabile anche a tematiche e a vicende a sfondo *etnico*; in questi casi la diversità assume il valore di particolarità autonoma e naturale, presentata attraverso la resa fisiognomica ed antropologica dei personaggi. La diversità come diretto oggetto di satira è rintracciabile nella produzione dell'artista sin dagli esordi del periodo romano. La sua trattazione è ascrivibile in tre fasi di un processo virato progressivamente al razziale: dapprima la diversità come tramite neutrale della denuncia, in seguito come sintomo visivo di opposizione e infine quale significante o oggetto diretto della critica.

Il diverso da sé come mezzo attraverso il quale inoltrare una critica a terzi è lo *status* iniziale dell'evoluzione descritta e, allo stesso tempo, la prima modalità ad essere stata abbandonata dall'autore, dopo un uso per la verità piuttosto ridotto. Ciò accadde in conseguenza della presunta neutralità di tali figurazioni, le quali furono inserite in contesti ambigui o che ne minavano l'imparzialità. *L'istantanea del giorno* dedicata nel 1907 alla questione dell'influenza europea sul Marocco⁷⁷⁹ (**fig. 240**) ben esemplifica quanto enunciato: la vignetta ha un significato critico nei confronti delle potenze che avevano ottenuto il controllo sullo stato africano⁷⁸⁰, ma la denuncia viene affidata solo

Le pietre gridano vendetta, dedicata alla distruzione della cattedrale di Notre Dame di Reims, evento riproposto anche da Galantara, v. *op. cit.*, p.21.

⁷⁷⁹ R. L. (G. Galantara), *La civiltà nel Marocco*, «Avanti!», XI (3672), 7 settembre 1907, p.1.

⁷⁸⁰ Il 7 aprile 1906 con la Conferenza di Algeiras venne stabilito il controllo francese e spagnolo sul Marocco, a discapito della Germania.

allo scambio di battute in didascalia. Al contrario le due figure protagoniste sono rappresentate prive di un filtro caricaturale inerente la loro appartenenza etnica; la barba del padre, i calzari del figlio e i capi di vestiario di entrambi sono un esempio obiettivo degli usi e dei costumi locali. Anche se l'uomo pare nascondere alla sue spalle un fucile, questa eventualità pervade l'immagine come un'allusione, senza influire sull'aspetto dei personaggi.

Negli stessi anni la diversità divenne anche il veicolo del giudizio sull'altro, sia come semplice esagerazione grafica sia come indicatore di quella contrapposizione. Nel primo caso Galantara sottopose il diverso alla caricatura, calcando sulle particolarità come con un qualsiasi altro opposto. Una *strip* de «L'Illustrazione italiana» chiarisce con puntualità il concetto (**fig. 164**): nel susseguirsi dei riquadri l'autore indugia allo stesso modo sui dettagli comici di ciascun personaggio. Se esagerati, il taglio di capelli, la barba, i copricapi, le posture e il vestiario causano il sorriso al lettore, tanto sul pittore moderno quanto sul sovrano turco. In seguito i caratteri distintivi divennero invece indicatori di una contrapposizione; come dimostrato, durante la Prima Guerra Mondiale all'avversario vennero riconosciute alcune peculiarità fisiche rintracciabili sia nel soldato semplice sia nell'ufficiale (**figg. 230 e 232 - 233**). Da questa standardizzazione fisiognomica ed antropologica l'autore faticò a distaccarsi anche a conflitto terminato, come dimostrato dall'illustrazione *La "contravvenzione" rivela il carattere dei popoli*, pubblicata su «Humor» nel 1926⁷⁸¹ (**fig. 241**). I protagonisti delle nove situazioni proposte costituiscono per la maggior parte oggetto di umorismo; tuttavia nel caso tedesco il poliziotto è raffigurato più come un graduato dell'esercito (addirittura con l'*Helm mit Spitze* da guerra) mentre, nel riquadro conclusivo, le accuse mosse al popolo turco si distaccano da qualsiasi peculiarità fisica per approdare a una generalizzazione razziale.

L'ultima tipologia di *alter* come *diverso* è costituita da quella porzione di produzione nella quale il significante stesso di alterità diviene l'oggetto di satira, effetto di un'acredine manifestata dall'artista in special modo negli anni Trenta. Secondo Irene Guerrini e Marco Pluviano durante il primo anno del conflitto mondiale si diffuse in Europa un processo di tipizzazione razziale del nemico, che nei decenni successivi

⁷⁸¹ R. L. (G. Galantara), *La "contravvenzione" rivela il carattere dei popoli*, «Humor», I (2), 14 aprile 1926, p.9

sfociò in un vero e proprio razzismo figurato⁷⁸². La prova grafica di questo condiviso postulato è rintracciabile nelle illustrazioni di Galantara aventi come protagonisti abissini, eritrei ed etiopi. A questo proposito si propone una breve filogenesi al fine di dimostrare come la loro trattazione su «Marc'Aurelio» non sia da considerarsi l'epilogo di un'inclinazione personale, ma piuttosto la diretta conseguenza di questo processo sociologico condiviso su scala nazionale ed europea. Nel 1893 apparve su «L'Epoca» un'illustrazione dedicata al delicato contesto etiope seguito al trattato di Ucciali⁷⁸³ (**fig. 242**). Nonostante la critica mossa al *negus* Menelik II, reo secondo gli italiani di aver deliberatamente imposto una traduzione sibillina del patto, l'imperatore e il suo ministro furono raffigurati con il linguaggio caricaturale consueto. Seppure alcuni particolari fisiognomici - i capelli, i piedi scalzi, le labbra - appaiano esagerati, si tratta di una scelta conforme allo stile e dunque una esasperazione delle sembianze e delle tradizioni locali. La stessa venne adottata alcuni anni dopo su l'«Avanti!», quando l'artista raffigurò la situazione seguita alla sconfitta di Adua⁷⁸⁴ (**fig. 243**): la critica in didascalia è, ancora una volta, esclusiva del governo e dell'esercito italiani. Va inoltre sottolineato come l'immagine appartenga alle piccole illustrazioni apparse sul quotidiano socialista prima dell'istituzione della rubrica *L'istantanea del giorno*, quando cioè l'autore realizzava figurazioni più simili a *pupazzetti* che a vere e proprie vignette. L'esagerazione di alcuni dettagli fisici venne dunque operata anche in conseguenza di questa estrema e imposta ricerca di sintesi satirica figurata.

L'epilogo della filogenesi e del processo di alterità è costituito dalla produzione illustrata per «Marc'Aurelio» e in particolare da quanto realizzato tra l'autunno del 1935 e la primavera del 1936, in concomitanza con la Guerra d'Etiopia. Il popolo etiope, i *ras* e i *negus* divennero i significanti dello stesso procedimento caricaturale, l'oggetto di una satira e di un umorismo che da etnici divennero razziali. Bozzetti come *L'agenzia Reuters comunica* e *Note storiche*⁷⁸⁵ esemplificano quest'ultimo passaggio

⁷⁸² V. GUERRINI I., PLUVIANO M., *Cartoline della Grande Guerra: un'importante fonte storica*, in SANDRI S., TAMASSIA P., *op. cit.*, p.48.

⁷⁸³ Il trattato di Ucciali venne stipulato il 2 maggio 1889 fra l'Italia e l'Impero di Etiopia. Nella versione italiana esso prevedeva l'intercessione del governo di Roma in tutte le trattazioni fra lo stato africano e le altre potenze; nella versione etiope il dovere di intercessione diveniva una possibilità. Tale discrepanza interpretativa fu la causa dei successivi scontri tra le due potenze, che portarono all'abrogazione del trattato nel 1896.

⁷⁸⁴ Il 1 marzo 1896 l'esercito italiano in Abissinia venne sconfitto dagli uomini del *negus* Menelik II durante la battaglia di Adua o di Abba Garima (nome con la quale vi si riferisce all'interno della vignetta in esame).

⁷⁸⁵ gala (G. Galantara), *L'agenzia Reuters comunica* e *Note storiche*, bozzetti per «Marc'Aurelio», china, matita e tempera su carta incollata su cartone, inventario nn.3662/16 e 6345/59, CSAC, Università degli

figurato (**figg. 244 – 245**): il rappresentante del potere viene dileggiato non attraverso la resa grottesca dei tratti – che pur vennero accentuati – ma tramite la sua presentazione in situazioni e condizioni ridicole. A questo processo di denigrazione concorrono tanto i dettagli più evidenti, come la sostituzione dei copricapi tradizionali con un annaffiatoio e un macinacaffè (riferimenti alle piantagioni di proprietà del medesimo), quanto l’inserimento di particolari non casuali, il parasole utilizzato come ombrello da pioggia o il ritratto femminile esposto alla parete. Il processo di razzismo fisiognomico iniziato durante la Grande Guerra, soprattutto nei confronti del nemico tedesco, tramite la figurazione dell’altro come *nemico opposto a sé* e in parte *diverso*, si riacutizzò negli anni Trenta, quando la *diversità etnica* indagata nei decenni precedenti si tramutò in *diversità razziale*, nell’accezione negativa dell’aggettivo. Come scritto da Angelo Ventrone in relazione al processo di disumanizzazione del nemico durante il primo conflitto «il legame tra elemento morale ed elemento fisico diventa essenziale: la bruttezza o la deformità fisica, infatti, servono a descrivere i segni di una più profonda e sostanziale bruttura morale»⁷⁸⁶. Se in passato l’artista aveva piegato in tal senso le particolarità somatiche dei regnanti - i baffi di Guglielmo II, la magrezza del *Kronprinz*, il naso di Ferdinando I di Bulgaria, la statura di Vittorio Emanuele III – in seguito unì questa componente di opposizione negativa all’indagine sul particolare *diverso* di inizio secolo. La figurazione degli etiopi costituisce la somma tra le alterità-diversità degli abissini, e più in generale degli africani, rappresentati agli esordi con le alterità-opposizioni morali e fisiche dei nemici⁷⁸⁷.

Le motivazioni che trasformarono l’alterità etnica (fisica e di costumi) in oggetto

Studi di Parma, Sezione Media. Su entrambi sono visibili le indicazioni di stampa, nel secondo caso si legge: «5 col. Raccomandazione per l’incisore. Mettere la grana su tutto poi togliere la squadratura. Poi se è possibile sulla parte segnata in bleu mettere una grana più forte per staccare i visi dal fondo. Per il resto solita grana». La cura per i dettagli era già presente anche nei bozzetti dei decenni precedenti, in uno di essi vi si legge: «Pel sig. Pantini Alleggerire colla rulletta i segni più grossi della figura del soldato del fondo. Specialmente sulla faccia. Deve figurare come una apparizione», v. originale, Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini, conservato presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano, album III, pag.44. In tarda età si giunse ad una precisione estrema, forse anche in conseguenza della lontananza dalla tipografia e dalla riduzione dei mezzi. L’adozione del bianco e nero impose all’autore uno studio maggiore dei tratteggi e del chiaroscuro al fine di raggiungere una qualità esecutiva soddisfacente, quasi al pari delle produzioni in quadricromia.

⁷⁸⁶ In VENTRONE A., *Il nemico interno, Immagini, parole e simboli della lotta politica nell’Italia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2005, p.4.

⁷⁸⁷ Come riconosciuto anche da Marchini: «Nelle vignette vengono aggiunti altri particolari che non hanno la funzione di sovraccaricare la figura ma di essere aggressivi nei suoi confronti. Ritrarre il capo di governo sempre a piedi nudi, con pantaloni attillati che coprono solo in parte le gambe e l’anello all’orecchio ha il chiaro intento di mettere in luce il carattere selvaggio e primitivo di questo sovrano [...]». In MARCHINI M. E., *Gabriele Galantara 1865 – 1937*, in PANNOCCHIA E. (a cura di), *Ratalanga. Gabriele Galantara, disegni*, Macerata, Grafica Maceratese, 2003., pp.30-31.

diretto di satira sono da rintracciarsi anche nell'identità della testata. «"Marc'Aurelio" – forse il periodico più venduto in Italia, in quel momento – non resta indietro a nessuno nell'esaltare l'impresa, negli insulti al *Negus*, nelle battute più pesanti e volgari nei confronti della gente di colore»⁷⁸⁸, con queste parole Adolfo Chiesa ha sintetizzato la politica abbracciata dal bisettimanale. Le illustrazioni di Galantara possono essere interpretate come un adeguamento alla linea editoriale (alla quale si ricorda l'autore dovette piegarsi a rischio dell'estromissione totale dalla redazione⁷⁸⁹), una comprova del non definito rapporto con Benito Mussolini e delle sibilline convinzioni personali nei confronti dell'ideologia e del regime fascista⁷⁹⁰. Oppure, ma si ritiene con meno probabilità, come una sottile satira sulle convinzioni tenute dalla redazione, avanzata per antitesi, portando cioè all'esagerazione grafica lo stesso atteggiamento che si andava criticando.

Quanto enunciato dimostra come Giovanni Giolitti, Pio X, Guglielmo II, Benito Mussolini, il *Negus* e gli altri non furono oggetto di una trattazione straordinaria da parte dell'autore. Non si è di fronte ad una visione differente da quella dei contemporanei illustratori socialisti e neppure ad *unicum* nell'attività dell'artista. L'analisi porta alla luce l'esistenza non di singoli bersagli e neanche di tipologie standardizzate e ripetute. Piuttosto pone l'accento sulle più ampie categorie sociali a cui essi sono ascrivibili, opposto, contrapposto, nemico e diverso, a loro volta appartenenti all'unica tipologia dell'*altro*. La disamina seguita alla ricerca e all'indagine storiografica ha permesso quindi di individuare anche in questa tematica un'iconografia di raccordo alla produzione di Galantara. Allo stesso modo l'utilizzo della caricatura nella rappresentazione dell'altro, rivelatosi la forma di linguaggio adottata con più frequenza nelle sue declinazioni satirica od umoristica, non è da considerarsi il fine, bensì il mezzo «di cui il disegnatore si serve per rendere visibili a noi le contorsioni che egli vede in natura»⁷⁹¹.

⁷⁸⁸ In CHIESA A. (a cura di), *Antologia del Marc'Aurelio 1931 - 1954*, Casa Editrice Roberto Napoleone, Roma, 1974, p.20.

⁷⁸⁹ V. § I.1.

⁷⁹⁰ V. § III.5.

⁷⁹¹ In CAMPARINI R., *op. cit.*, p.129.

III.5 Propaganda e pubblicità: dal manifesto alla grafica e ritorno

«Advertising is fundamentally persuasion
and persuasion happens to be not a science,
but an art.»

William “Bill” Bernbach, 1947

«Studio di arti grafiche – Gabriele Galantara – via Claudio Monteverdi, n.20» è l'intestazione ancora leggibile stampata sul retro di un lembo di carta riutilizzato come supporto al bozzetto di un orso mendicante⁷⁹². L'indirizzo dell'artista e i collegamenti con l'ambiente pubblicitario all'anno 1926 erano noti grazie alla lettera inviata da Giovanni Galantara a Benito Mussolini in occasione della condanna al confino del padre, nella quale il figlio dichiarava: «Trattava inoltre con la Ditta Mondadori e la Società Acme per pubblicazioni e manifesti di *réclame*»⁷⁹³. Il ritrovamento della carta intestata farebbe però presupporre che si trattasse di un'attività già avviata a quella data⁷⁹⁴ e forse dell'occupazione principale.

Fatta salva la trattazione di isolati e ripetuti esempi, la storiografia sull'autore non si è interrogata in merito alla produzione d'ambito pubblicitario⁷⁹⁵. Le ricerche inerenti gli anni compresi tra il 1892 e il 1937 hanno portato alla luce un nutrito *corpus* di documenti di tale natura grafica; si tratta di diversificate modalità espressive, ambiti di destinazione e supporti, che variano dalla propaganda all'*affiche*, passando per le inserzioni illustrate. Si è ritenuto opportuno analizzare i materiali che, in conseguenza

⁷⁹² Si veda Appendice, Documenti, 2.9b e inventario n.3661/179, CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma. Sezione Media.

⁷⁹³ In ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione servizi informativi e speciali, Confino Politico, Fascicolo n.444.

⁷⁹⁴ Si ricorda che «l'industria tipografia e della pubblicità» figurava tra gli oggetti di attività della *Società anonima editoriale Galileo Galilei* dichiarati nell'atto di costituzione della medesima. Cfr. MINISTERO DI AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO, *Bollettino Ufficiale delle Società per azioni. Parte 1., Atti costitutivi, modificativi, ecc.*, Roma, Stabilimento Tipografico Società Cartiere Centrali, XXXI (9), 27 febbraio 1913, pp.8-11. V. § I.4.

⁷⁹⁵ Al contrario viene fatto accenno all'attività cartellonistica di Galantara negli studi di settore; Picone Petrusa lo inserisce nel novero degli illustratori umoristi autori di manifesti pubblicitari. V. PICONE PETRUSA M., *op. cit.*, p.37. D'altra parte già Maindrom analizzando le *affiches* illustrate francesi tra il 1886 e il 1895 aveva riscontrato la stretta connessione tra la storia del manifesto e quella dei periodici satirici, V. MAINDROM E., *Les affiches illustrées. 1886 - 1895*, Bondet, Paris, 1896 in PICONE PETRUSA M., *op. cit.*, p.39 e p.75. (Dalle ricerche condotte presso gli archivi delle Officine Ricordi di Milano e della collezione dei Magazzini Mele di Napoli non è emersa una collaborazione di Galantara con tali realtà).

delle iconografie e dei *media* utilizzati, sono risultati ascrivibili ai processi creativi e alle realtà lavorative descritte in precedenza, al fine di presentare un ritratto il più completo possibile in riferimento alle tematiche oggetto del presente studio⁷⁹⁶. Seppure si denoti una mancanza di sistematicità, l'artista si dedicò alla pubblicità durante tutta la vita; prendendo avvio dalla fine del XIX secolo sino agli anni Trenta si rintracciano infatti esempi di tale attività in ogni decennio, ciascuno dei quali caratterizzato da soggetti e mezzi di comunicazione propri⁷⁹⁷.

Nell'ultimo ventennio del XIX secolo in Italia si verificò un aumento dell'arte cartellonistica, grazie alla diffusione di nuovi strumenti tecnici (dapprima la cromolitografia, in seguito la fotoincisione) e complice la presentazione di quest'arte di *marketing* in una visione estetico-sociale di riqualificazione dello spazio urbano, realizzata attraverso l'ingentilimento dell'animo e dello sguardo del pubblico⁷⁹⁸. Al manifesto venne dunque affidato il duplice compito di persuadere e di educare; a tali funzioni adempì anche Gabriele Galantara, il quale in taluni casi sostituì la componente pedagogica con una matrice ludica, affidando l'obiettivo ai tramiti del divertimento e del sorriso.

La propaganda editoriale fu la prima tipologia pubblicitaria con la quale l'autore si confrontò, adoperandosi in prima persona nella promozione delle testate che lo vedevano collaboratore. Antesignana dei manifesti degli anni romani è la locandina realizzata nel 1888 per «Bononia ridet»⁷⁹⁹ (**fig. 246**), sulla quale l'artista riepilogò la natura della rivista: una pubblicazione universitaria, bolognese, dalle velleità artistico-letterarie, realizzata in occasione dell'VIII Centenario dell'Esposizione felsinea. In parallelo grafico propose quindi: un susseguirsi di *pupazzetti* e di animate figurine affaccendate nelle più disparate attività, una veduta del capoluogo (con la cupola della Chiesa dei SS. Bartolomeo e Gaetano incorniciata dalle Torri Garisenda e degli

⁷⁹⁶ Per questa ragione la dissertazione che segue non costituisce un'analisi completa del materiale ritrovato e neppure una panoramica sulle differenti modalità grafiche in ambito pubblicitario. L'importanza dei ritrovamenti ne ha motivato l'analisi ma la corposità degli stessi ha reso necessario operare una selezione, a cui ci si augura possa seguire un'indagine più esaustiva in futuro.

⁷⁹⁷ Alla molteplice attività di Galantara e di alcuni suoi contemporanei in campo illustrato ben si addice il ritratto di Mino Maccari fatto da Roberto Longhi, il quale descriveva l'artista come «un disegnatore che, oltre a quella del disegno diretto, tocca altre corde, dal divertimento grafico, e fin tipografico, alla cenciata politica, alla satira di costume», in LONGHI R., *Maccari all' "Arcobaleno"*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1973, p.1083, già in ID., *Maccari all'Arcobaleno*, in «Arcobaleno», 7 - 8 novembre - dicembre 1938.

⁷⁹⁸ V. PIANTONI DE ANGELIS G., *Note per una lettura iconologica del manifesto italiano dal 1895 al 1914*, in *Mitologia e iconografia del XX secolo*, cit., pp.4-5.

⁷⁹⁹ V. Rata Langa (G. Galantara), *Bononia ridet*, 1888 ca., manifesto litografico a colori, inventario n.3663, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.

Asinelli), una natura morta di sintesi al mondo delle arti e i paramenti decorativi, sintomatici delle celebrazioni ufficiali. Nella ricchezza forse eccessiva dei dettagli, le informazioni essenziali, vale a dire il prezzo al pubblico, si mimetizzavano alla perfezione, ma d'altra parte la bizzarra della composizione⁸⁰⁰ catturava senza dubbio gli sguardi, consentendo loro di indugiare sul particolare di vendita. Tuttavia a distanza di cinque anni, quando cioè si occupò del lancio de «l'Asino» nella Capitale, Galantara dimostrò una diversa attenzione nel *layout*⁸⁰¹ (**fig. 247**). Nella parte superiore della locandina viene indicato il nome della testata, seguito dai dettagli tipografici, proposti come un essenziale documento identificativo; il restante spazio è occupato da un ritratto personificato e antropomorfo del periodico⁸⁰² e da una dichiarazione di intenti dello stesso. La ripetizione del nome della testata, differente per carattere, colore e dimensione dal resto del testo, unita alla sua rappresentazione grafica traduce in immagine il titolo e l'identità del giornale, a dimostrazione della tendenza di linguaggio diffusasi al tempo⁸⁰³. Sovente nei decenni successivi l'asino apparve o divenne protagonista delle immagini pubblicate dal settimanale (**figg. 48; 169; 184; 188; 223**); il bozzetto documenta come, ancor prima del debutto editoriale, fosse nelle intenzioni del suo creatore proporre ed elevare l'evocativa autorappresentazione del giornale a suo rappresentante ufficiale. Infine, già all'esordio l'animale venne presentato come un lavoratore⁸⁰⁴, esponente del proletariato e *contrapposto* ai rappresentati del potere militare, religioso, legislativo e politico raffigurati imprigionati in un paiolo.

Agli albori del 1903 non era infrequente notare «ai muri i manifesti dell'Asino, enormi pupazzetti che Galantara aveva immaginato per attirare l'attenzione del rispettabile pubblico» e i passanti ammiravano «con intensa curiosità quei nasoni e quei cilindri borghesi, dipinti in rosso e in nero»⁸⁰⁵. Simile ma lontana da questa istantanea e dall'esempio precedente, sintomatica di una fervida fantasia e di una maturazione raggiunta, risulta una seconda locandina relativa al settimanale socialista e databile

⁸⁰⁰ Il *layout* della locandina riprende in parte la testata illustrata del settimanale stesso.

⁸⁰¹ Il bozzetto, tecnica mista su carta, è parte della collezione privata di Giulio Polotti, donata alla Fondazione Anna Kuliscioff di Milano presso la cui sede l'originale è oggi conservato ed esposto.

⁸⁰² Come nel caso precedente, anche la figurazione antropomorfa de «l'Asino» affiancato dal paiolo riprende la testata illustrata del medesimo.

⁸⁰³ V. PIANTONI DE ANGELIS G., *op. cit.*, p.5.

⁸⁰⁴ Il dettaglio del pizzetto accentuato e umano rispetto alla morfologia animale rimanda all'uso dei patrioti e dei carbonari di fine Ottocento, nonché all'abitudine personale dell'autore.

⁸⁰⁵ In GRIMALDI E., *L'umorismo sovversivo (Uomo di Pietra – Bruscolo – Vero Monello – Asino)*, «La Strada», II (1), 1 gennaio 1903, p.10.

intorno al 1902⁸⁰⁶ (**fig. 248**). Protagonista dell'immagine è ancora una volta la rappresentazione antropomorfa del giornale, la quale regge e mostra alcune copie della rivista, in una ridondante autopromozione. A differenza dell'iniziale prototipo, l'esemplare si presenta quasi interamente grafico, strutturato in campiture di colori piatti e con gli estremi relativi all'abbonamento isolati nella parte inferiore. La consolidata notorietà si evince dalla mancanza di descrizione di propositi e dalla presenza di una già strutturata dicotomia di *alterità*. L'animale, nell'incedere verso lo spettatore, si distacca dalla folla di clericali e di capitalisti alle sue spalle; nello stesso tempo si identifica con il lavoratore, che sulla copertina esibita si confronta con il proprio *opposto*, ideale e figurato. La contrapposizione grafica raggiunse un livello superiore nell'illustrazione *L'Asino cresce* pubblicata dal settimanale nel dicembre 1902⁸⁰⁷ (**fig. 248b**): il manifesto appare nel suo *habitat* naturale, la parete urbana, ma non a caso il viandante soffermatosi ad osservarlo è un prete, al quale l'animale-giornale volge il proprio sguardo allusivo.

All'ottica di denuncia e di critica sociale appartiene anche la nota *affiche* realizzata per la campagna di abbonamenti de l' «Avanti» nell'autunno del 1900⁸⁰⁸ (**fig. 4**), inseribile in una più ampia riflessione a carattere storico e artistico. Come sottolineato da Lucio Villari, il XX secolo si aprì per l'Italia in maniera infausta: prima l'uccisione di Umberto I di Savoia da parte dell'anarchico Gaetano Bresci nel 1900, in seguito i terremoti che colpirono le regioni meridionali, a più riprese tra il 1905 e il 1908 (**figg. 175 - 176**). Questi eventi non gettarono un'aura di negatività né velarono di crudo realismo la cartellonistica italiana, che, al contrario, continuava a presentare una realtà edulcorata, sciolta dai legami semantici⁸⁰⁹, anche percorrendo l'onda di frenetico entusiasmo ed ottimismo di inizio secolo. Il manifesto dedicato al quotidiano socialista condivide in parte questa condizione nazionale: l'autore, pur alludendo

⁸⁰⁶ L'esemplare citato è conservato presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano. V. SALSI C. (a cura di), *Pubblicità & Arte. Grafica internazionale dall'affiche alla Pop Art*, Milano, Skira, 2007, pp.28 e 51. Nella pubblicazione viene indicata una cronologia compresa tra il 1900 e il 1911, tuttavia la citazione del manifesto in una IV di copertina de «l'Asino» risalente alla fine del 1902 fa presupporre una datazione più prossima a detto anno. Cfr. Rata Langa (G. Galantara), *L'Asino cresce*, «l'Asino», XI (52), 21 dicembre 1902, p.8 (fig. 248b). Si segnala per completezza un terzo bozzetto d'*affiche* relativo al settimanale avente come protagonista la personificazione dello stesso. Cfr. [G. Galantara], *l'Asino*, 1912 ca., matita, china e acquarello su cartoncino, 21,5 x 29,5 cm ca., Montelupone, Pinacoteca Civica Corrado Pellini.

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

⁸⁰⁸ V. § I.2 e CASELLA A., MORELLI P., CICOLINI M. (a cura di), *Catalogo Bolaffi del manifesto italiano. Dizionario degli illustratori, ad vocem*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1995, p.97.

⁸⁰⁹ V. VILLARI L., *Manifesto liberty e capitalismo: l'occhio specchiante della réclame*, in *Mitologia e iconografia del XX secolo nel manifesto italiano dal 1895 al 1914*, cit., p.12.

all'emancipazione del proletariato, non rappresenta le lotte di affermazione; i lavoratori sono ritratti in una dignitosa povertà, lontana dalla miseria raffigurata nelle illustrazioni dei periodici. L'opera dimostra come l'invito all'acquisto fosse in realtà imperniato su concetti più elevati, quali l'appartenenza e l'equità sociale; per questa ragione il pubblico, i cittadini, i lettori non sono visti come acquirenti. Di conseguenza il giornale non è presente, né fisicamente né come allusione, come accaduto invece nei precedenti, e le informazioni relative all'abbonamento vengono scisse dall'immagine. L'opera non ha solo una funzione di messaggio materiale, non è un mero invito all'acquisto, si tratta piuttosto di un'occasione di propaganda presso il popolo, o per meglio dire presso il proletariato⁸¹⁰.

Alla propaganda destinata all'affissione pubblica è legata anche la seconda tipologia pubblicitaria indagata da Galantara, il quale durante la Prima Guerra Mondiale si confrontò con le campagne illustrate del prestito nazionale, definite con acuta puntualità da Gian Paolo Cesari come parte «degli incunaboli della persuasione di massa italiana»⁸¹¹. A questa tematica appartiene un bozzetto conservato presso il centro CSAC dell'Università degli Studi di Parma⁸¹² (**fig. 249**): a difesa del soldato e dell'esercito alle sue spalle si erge una barricata di sacchi contenenti il denaro investito dagli italiani, come sottinteso dallo *slogan* “La miglior trincea è il prestito nazionale 5%”. L'interesse dell'opera non risiede nella sua effettiva realizzazione (non rintracciata) ma nell'esistenza della stessa, *in primis*, e nell'iconografica adottata. Così come operato in ambito editoriale durante il conflitto, l'artista non condivise le scelte tematiche di molti colleghi, non rappresentò slanci di eroismo, non fece ricorso alle allegorie femminili e non indugiò sullo scontro fisico. Al contrario si concentrò sull'identità dell'uomo, isolato nella *mise en page*, tanto dai propri commilitoni quanto dal nemico. L'identificazione dell'*alter* come avversario è anzitutto figurata, essa

⁸¹⁰ Come già enunciato da Mario De Micheli «il manifesto d'intenti sociali, anarchici o socialisti, non ha origini diverse; nasce proprio [...] dalla medesima matrice storica, ideologica e culturale», in DE MICHELI M., *Manifesti rivoluzionari. Europa 1900 – 1940*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1973, p.17. Conscio di quest'aspetto sociale fu anche il capo dirigente della polizia che il 17 dicembre 1900 inviò una copia del manifesto di Galantara al Prefetto di Roma per il visto di affissione. V. ASR, Prefettura di Roma. Gabinetto 1871 – 1900. Busta n. 477.

⁸¹¹ In CESERANI G. P., *Vetrina del Ventennio. 1923 – 1943*, Roma – Bari, Laterza, 1981, p.12.

⁸¹² [G. Galantara], *La migliore trincea è il prestito nazionale*, s.d. (post 1916), bozzetto china, matita e tempera su cartoncino, inventario n.6326/133, CSAC, Università degli Studi di Parma Sezione Media. La storiografia inerente l'autore non riferisce dell'opera e da un confronto con i manifesti del prestito nazionale di guerra e la bibliografia ad essi inerenti si ipotizza che il bozzetto non sia stato stampato e diffuso. Tuttavia l'iconografia utilizzata costituisce un interessante punto di raccordo con quanto analizzato in precedenza. Alla luce della precisazione “Prestito Nazionale 5%” si reputa che l'opera sia databile tra il 1916 e il 1918 (essendo i prestiti del primo anno di guerra fissati al 4,5% netto).

avviene tramite il mezzo di separazione, che allo stesso tempo ne indica la presenza. La trincea, oltre ad evocare ciò da cui si è divisi, pone l'accento sul mezzo di difesa, della cui consistenza ed efficacia era chiamato a rispondere il pubblico degli osservatori. Seppure in una forma abbozzata ed incompleta si tratta di una testimonianza peculiare, che dimostra la conoscenza delle capacità persuasive e attesta l'esistenza di linee comuni a tutta la produzione.

Negli anni Venti l'artista approfondì una diversa metodologia, unendo le competenze acquisite alle possibilità e ai *media* disponibili durante il regime. La situazione politica e i trascorsi personali portarono la sostituzione delle immagini di grandi dimensioni, affisse in uno spazio pubblico, con le pubblicità illustrate, inserite all'interno dei periodici. Il passaggio tra le due tipologie avvenne come ovvio gradualmente, ma il punto di incontro nonché snodo grafico può essere considerata la produzione illustrata per la rivista «Tutto». Sin dall'esordio nel 1919 il settimanale affidò la realizzazione delle copertine ad artisti differenti⁸¹³, declinando di volta in volta lo stile; l'immagine apparsa il 23 gennaio 1921 e attribuibile a Gabriele Galantara sfoggia un linguaggio caricaturale umoristico⁸¹⁴ (**fig. 250**). Come nelle antecedenti locandine editoriali l'autore ricorse a un'autorappresentazione antropomorfa della testata che, in riferimento alla denominazione, si presentava come un personaggio dalla testa a forma di globo, sulla quale il nome coincide con la capigliatura. Allo stesso modo de «l'Asino» la personificazione si rivolge direttamente all'osservatore, con lo sguardo, i gesti e con la frase «Qui c'è tutto». A quest'ultima è affidato il riuscito messaggio pubblicitario, poiché la figura indica il titolo, dunque sé stessa e il contenuto del periodico; si venne a creare un gioco di significati e significanti su più livelli, simile all'evocativo concetto di trincea descritto in precedenza. Sul numero successivo venne pubblicata a firma *gala* l'illustrazione *I medici d'Italia*⁸¹⁵ (**fig. 251**), nella quale diversi specialisti – il fascista, il comunista, il conservatore, il liberale, il popolare – si confrontano con il malessere del Paese; in ultimo la stessa rivista propone una propria soluzione. La promozione del prodotto venne inclusa in una delle immagini che di consueto componevano il corredo grafico dello stesso, sorprendendo il lettore che vi

⁸¹³ Tra gli illustratori della rivista diretta da Marano Attanasio si ricordano Angoletta, Argo, Crespi, Guasta, Interlandi, Marchetti, Sinopico, Rivalta e Trilussa.

⁸¹⁴ G. [G. Galantara], *Qui c'è tutto*, «Tutto», III (4), 23 gennaio 1921, copertina. Anche la copertina della rivista «Humor» del 10 ottobre 1926 attribuibile all'artista presenta un linguaggio caricaturale umoristico; in questo caso però è assente l'autopromozione del prodotto evidente invece nell'esempio analizzato. Cfr. G. (G. Galantara), s.t., «Humor», I (14), 10 ottobre 1926, copertina.

⁸¹⁵ *gala* (G. Galantara), *I medici d'Italia*, *ivi*, III (5), 30 gennaio 1921, s.n.

incappava senza averne presentimento. L'artista traghettò dunque la propaganda editoriale da una evidente e accattivante pubblicità a un colloquio ammiccante, nascosto tra le proposte di un'edicola o durante la lettura.

Le caratteristiche delle inserzioni anticipate su «Tutto» vennero in seguito sviluppate su «Il becco giallo», per il quale, a distanza di quattro anni, Galantara realizzò una vera e propria campagna pubblicitaria. A dispetto di quanto si sarebbe portati ad ipotizzare, l'oggetto della promozione non apparteneva all'ambito culturale, si trattava bensì di un bene di consumo: la pasta dentifricia *Salomè* (**fig. 252**). I prodotti editoriali già promossi possedevano un pubblico consolidato, o ipotetico da incitare all'acquisto ma allineato a un bacino d'appartenenza ben noto. Al contrario in questo nuovo caso i consumatori non erano identificabili socialmente o politicamente, rendendo necessaria un'impostazione diversa. Alla luce della propria identità e diffusione trasversale, l'articolo possedeva una certa concorrenza e necessitava pertanto di una *reale* promozione di massa. Inoltre il *medium* attraverso cui presentare il messaggio pubblicitario non era ad uso esclusivo di questo (come nel caso di manifesti, locandine o copertine) né la sua promozione risultava indispensabile per il *medium* stesso (come accaduto su «Tutto»). Catturare l'attenzione era indispensabile: l'autore vi riuscì attraverso il camuffamento dell'inserzione all'interno dell'usuale corredo grafico e grazie alla creazione di modalità espressive in grado di fidelizzare il lettore⁸¹⁶. La *réclame* firmata comparve sul settimanale dal febbraio all'ottobre 1925, venne pubblicata nelle pagine centrali e non nella consueta appendice pubblicitaria, con dimensioni variabili ma del tutto simili a quelle delle altre illustrazioni. Furono utilizzati linguaggi differenti e il dentifricio venne proposto come: rimedio medico - non solo odontoiatrico -, materia scolastica, indizio comprovante in processi giudiziari, aiuto a problematiche personali, famigliari nonché mondiali. Il tubetto occhieggia in citazioni letterarie (sostituisce Paolo nell'abbraccio di una moderna Francesca nella

⁸¹⁶ Nell'adozione di tali tecniche è rintracciabile una certa propensione al *marketing* anticipatrice di quanto messo in atto da Giuseppe Verzocchi su «Il Corriere della Sera» nel 1948 per pubblicizzare la propria azienda. Cfr. SEVERI K., *La Collezione Verzocchi e il suo carteggio*, Meldola, Accademia degli Imperfetti, 2008. La promozione del dentifricio Salomè non costituisce un *unicum* per l'autore, che nel 1926 su «L'attacabottoni» creò un'analoga campagna per i pneumatici Luigi Sola. Tuttavia in questo secondo caso al riscontro illustrato in fase di spoglio non è stato possibile affiancare né informazioni certe in merito all'azienda, né prove grafiche di altri autori. In considerazione di questo, del contenuto satirico della maggior parte delle immagini, del duplice significato attribuibile al nome del prodotto e all'omonimia con l'on. Luigi Lanfranconi (allora bersaglio prediletto dell'autore sul settimanale) si è optato per l'esclusione di tali illustrazioni dalla trattazione. Si segnalano infine alcuni bozzetti a tecnica mista dedicati al marchio *Michelin*, caratterizzati da *Bibendum*, l'omino di pneumatici simbolo della casa produttrice (post 1898, anno di creazione dell'emblema grafico).

reinterpretazione del canto V dell'Inferno dantesco) e si inserisce in tematiche e forme grafiche care all'autore (dalle problematiche sociali di matrice proletaria al racconto illustrato a *strips* qui proposto a puntate – **figg. 253a -253b**). Tra le soluzioni più originali si segnala un *corpus* di immagini testimonianza dell'attenzione costante alle modalità espressive coeve e, in alcuni casi, anticipatrici di tendenze nazionali successive. Il primo esempio trae origine dal nome del prodotto collegandosi alla biblica *Salomè*, protagonista del martirio di Giovanni Battista (**fig. 254a**). Già sulle copertine de «l'Asino» Galantara espresse un'inclinazione per i soggetti artistici legati alla storia dell'arte; si riprese qui in parte la medesima tipologia espressiva, inseribile all'interno di un'ampia tendenza cartellonistica, nella quale l'uomo e le necessità moderne venivano filtrate dal linguaggio e dalle forme delle iconografie classiche⁸¹⁷. In questo caso le immagini paiono però ispirarsi all'arte contemporanea piuttosto che al modello letterario primigenio: la figura femminile ricorda le interpretazioni del soggetto date da Gustave Moreau ne *L'Apparition*, Aubrey Beardsley per l'omonimo dramma di Oscar Wilde e la *Salomè Dansant* del belga Armand Rassenfosse⁸¹⁸. La declinazione del personaggio come una sensuale danzatrice, a seno scoperto, dalle movenze accentuate, dagli indumenti impalpabili e ammirata da un pubblico in esclusiva maschile (in aderenza con la generale trattazione dell'universo femminile da parte dell'artista), dovette risultare particolarmente riuscita agli occhi dell'autore, che traspose l'idea anche in un bozzetto d'*affiche*⁸¹⁹ (**fig. 254b**).

Le illustrazioni più insolite furono però pubblicate tra i mesi di aprile e di maggio, quando l'azienda produttrice lanciò un concorso grafico legato alla risoluzione di un cruciverba (**fig. 255**). Ciò che oggi può apparire banale costituiva una novità quasi assoluta per l'Italia, fonte di un inaspettato successo documentato con puntualità (**fig. 256**): mentre negli Stati Uniti il *cross-words puzzle* era comparso già nel decennio precedente, il primo esempio di questo gioco enigmistico venne pubblicato su «La

⁸¹⁷ V. PIANTONI DE ANGELISI G., *Mitologia e iconografia del XX secolo*, cit., p.7.

⁸¹⁸ Gustave Moreau, *L'Apparizione*, 1875, acquerello, 106x72,2 cm, Parigi, RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay). Armand Rassenfosse (1862 – 1934) è stato un artista belga, nel 1901 autore di un'edizione illustrata de *Les Fleurs du mal* di Charles Baudelaire. Una riproduzione della *Salomè Dansant* apparve nel 1904 in un articolo di Vittorio Pica dedicato a quattro illustratori di Liegi, v. PICA V., *Quattro disegnatori di Liegi. (Donnay, Berchmans, Rassenfosse, Maréchal)*, in ID., *Attraverso gli albi e le cartelle. Sensazioni d'arte*, Serie I, Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1904, pp.159-198.

⁸¹⁹ [G. Galantara], *Salomè*, s.d. (1925 ca.), bozzetto matita, china, tempera e acquarello su carta, inventario n. 6326\83,, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media. Del medesimo prodotto è nota un'*affiche* dell'artista Giuseppe Minozio, cfr. G. Minozio, *Dentifrici Salomè*, 1927, manifesto litografico a colori, inventario n. B 42, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano, già in BALBO T., *Salome*, Fusignano, Fondazione Ravenna Festival, 2004. Del soggetto furono realizzate anche due versioni pittoriche, oggi in collezioni private che non è stato possibile consultare.

Domenica del Corriere» nel febbraio 1925⁸²⁰. A distanza di due mesi l'artista non solo lo ripropose, intuendone le potenzialità, ma vi apportò varianti figurate e semantiche, inserendolo nelle illustrazioni e volgendolo ad un fine pubblicitario. L'adozione di quello che veniva ancora denominato *puzzle* permette anche di collegare questa produzione alla collaborazione con «L'Illustrazione italiana», la quale in tempi non sospetti pubblicò le *Note comiche di Fabio Serti* sulla stessa pagina dei passatempi e dei giochi di intelletto.

Negli anni Venti la conoscenza delle innovazioni internazionali a livello comunicativo è testimoniata anche dalla produzione per l'industria cinematografica. La storiografia sull'autore si è espressa in merito a questo rapporto indagando, o più spesso accennando, solo la stesura di soggetti e la creazione di marionette animate⁸²¹, viceversa in alcuni studi di settore è citato come autore di manifesti⁸²². L'impiego di Galantara nel cinema non stupisce, poiché l'applicazione in questo ambito di un illustratore satirico non rappresentava un'eccezione⁸²³, per l'interesse personale mostrato e soprattutto alla luce dei precedenti descritti. I contatti con l'ambiente furono forse agevolati o influenzati da Vera Podrecca Vergani, nipote di Vittorio e Guido, che ebbe un contratto triennale con l'Unione Cinematografica Italiana tra il 1916 e il 1921⁸²⁴. Numerose opere, conservate presso istituzioni pubbliche e collezioni private, appartengono a quest'attività grafica, sebbene sino ad ora non vi siano state ricondotte⁸²⁵. Tra gli esempi possibili, nonché unico già attribuito all'autore, si considera pertinente a questa sede l'analisi del manifesto realizzato nel 1921 per il lungometraggio americano *Quarta velocità*⁸²⁶ (**fig. 257**). Il film muto narra le vicende di un giovane milionario che, dopo

⁸²⁰ Lo stesso periodico enigmistico più noto in Italia, «La Settimana Enigmistica», venne fondata solo nel 1932 e la denominazione parole crociate apparve nel 1927.

⁸²¹ V. NERI G. D. *op. cit.*, pp.182-184; PELLEGRINO A., *op. cit.*, p.126.

⁸²² Cfr. VILLARI A. (a cura di), *L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920 - 1940*, [Catalogo della mostra, Forlì, Musei di San Domenico, 21 settembre – 30 novembre 2008], Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008; DELLA TORRE R., *Invito al cinema: le origini del manifesto cinematografico italiano (1895-1930)*, Milano, EDUCatt, 2014, p.56.

⁸²³ Si pensi all'attività di Tarquinio Sini, collaboratore a più livelli della torinese Savoia Films e in seguito della romana Cines. Cfr. PALLOTTINO P., *Tarquinio Sini*, cit.

⁸²⁴ Vera Podrecca Vergani approdò al cinema dopo saltuarie collaborazioni alle attività di famiglia e in seguito al debutto teatrale nel 1912, v. VERGANI G., *L'allegria epopea d'una famiglia: la mia*, in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/>, 13 gennaio 1990, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/01/13/allegria-epopea-una-famiglia-la.html>. Tramite alternativo può essere stato Filiberto Scarpelli, già collaboratore di Galantara a «l'Asino» e impegnato nel cinema come cartellonista dal 1915, v. DELLA TORRE R., *op. cit.*, p.91.

⁸²⁵ Si veda a questo proposito di chi scrive *Appuntamento al cinema*, cit.

⁸²⁶ [G. Galantara], *Quarta velocità*, 1921, stampa litografica a colori su carta, 136x195,5 cm, Massimo and Sonia Cirulli Archive, New York. Già in VILLARI A. (a cura di), *L'arte della pubblicità*, cit. Il film uscì nelle sale americane nel 1920 con il titolo *Double Speed*.

aver attraversato gli Stati Uniti alla guida, lavora sotto falso nome come autista della donna di cui è innamorato. Nella locandina non vi è traccia della storia d'amore o del viaggio di formazione: il *focus* dell'immagine è rappresentato dall'auto, che a tutta velocità irrompe in una tranquilla realtà portandovi scompiglio. Lo stile utilizzato è legato alla tradizione pittorica, ben visibile nelle pennellate che strutturano le figure e che evocano la sensazione di movimento e di velocità, evidenziate anche dalla scelta dei soli colori caldi, come emanazione delle emozioni connesse alla nuova passione adrenalinica. La generalizzazione della tematica e la cromia calda sono caratteristiche condivise dell'epoca, così come l'assenza della firma dell'autore, esclusa in luogo di informazioni più importanti, quali il titolo, il nome e il logo della casa di produzione⁸²⁷.

Nell'iconografia sviluppata si uniscono i due simboli della modernità, il cinematografo e la macchina, e allo stesso tempo essa aderisce a un filone della cartellonistica italiana⁸²⁸ che sposava il contenuto del soggetto con la mitologia moderna dell'automobile di derivazione futurista⁸²⁹, ponendo l'accento su alcune particolarità. Le automobili campeggiavano sulle locandine di promozione delle stesse, in occasione di gare e di competizioni, nelle pubblicità di olii, di lubrificanti e di prodotti specifici⁸³⁰. Da queste tipologie si riprese la *mise en page* con l'auto di scorcio da destra a sinistra, le ruote rombanti in visione laterale, la polvere e l'attrito sul terreno. Tali caratteristiche, le grandi dimensioni e il punto di vista ravvicinato tramutavano l'osservatore nello spettatore del film, valicando la barriera visiva delle informazioni legate alla produzione. Altri elementi costitutivi affiancano invece il manifesto alla

⁸²⁷ V. DELLA TORRE R., *op. cit.*, p.46. Probabilmente si tratta della tipologia di manifesto artistico di "prima classe", ovvero destinato a quelle sale che per prime noleggiavano il film e che dunque necessitavano di una pubblicità maggiore. Viceversa le sale di "seconda classe" potevano usufruire del traino delle prime e proporre manifesti tipografici recanti le informazioni essenziali. V. DELLA TORRE R., *Il manifesto tipografico: struttura e funzioni*, in ID., MOSCONI E. (a cura di), *I manifesti tipografici del cinema. La collezione della Fondazione Cineteca Italiana 1919 - 1939*, Milano, Editrice Il Castoro, 2001, p.37.

⁸²⁸ V. BASSO T., CASSON A., *Signor Salce. Un collezionista di manifesti, la sua città, la sua raccolta*, Treviso, Celio libri, 1997, p.75. e MENEGAZZI L., *Il manifesto italiano*, Milano, Electa, 1995.

⁸²⁹ Si tratta di uno dei rari casi nella produzione dell'autore in cui è rintracciabile un'influenza del movimento futurista, altrove satireggiato, ai cui proclami ideologici e dettami artistici il manifesto si avvicina complice sia il soggetto che il titolo del film.

⁸³⁰ Cfr. Aldo Mazza, *Circuito di Milano*, 1934, stampa litografica a colori su carta, 100x70 cm e An., *Fulgoroleo. Vola all'avanguardia*, 1938, stampa litografica a colori su carta, 133x97, Massimo and Sonia Cirulli Archive, in VILLARI A. (a cura di), *L'arte della pubblicità, cit.*, pp.120 e 122; An., *Lubrificanti Reinach*, «Il Secolo XX», IV (1), gennaio - febbraio 1926, copertina; M. Dudovich, *Dunlop, cerchioni smontabili*, 1907 e F. Scandellari, *Tudor accumulatori*, 1914 in VILLARI L., *Mitologia e iconografia del XX secolo, cit.*, pp. 25 e 83. Secondo Enzo Cassoni: «nella concezione dei primi cartellonisti cinematografici la dinamica dominava incontrastata» al fine di «richiamare l'attenzione del passante, colpirne la fantasia, suscitare l'interesse per l'argomento che illustra», in CASSONI E., *Il Cartellonismo e l'illustrazione in Italia dal 1875 al 1950*, Roma, Nuova Editrice Spada, 1984, pp.61-62.

produzione editoriale dell'autore: la posizione gerarchica degli elementi, la scala di piani, il linguaggio didascalico⁸³¹ agevolavano la comprensione al pubblico più popolare, proprio come nelle illustrazioni periodiche. Con più precisione *Quarta velocità* risulta il precedente figurato della vignetta *Cordialità* apparsa nel 1925 su «Il becco giallo»⁸³² (**fig. 258**): nella ricostruzione cronologica e genealogia le riprese che colpiscono maggiormente non sono quelle del soggetto, ma dei dettagli. La presenza e la disposizione dell'automobile come si è visto appartengono a una tradizione grafica diffusa, viceversa i particolari degli animali spaventati o in fuga e la smaterializzazione degli oggetti collegano in maniera evidente le due creazioni. L'analogia proposta permette di rintracciare un ulteriore esempio del processo di derivazione dal generale al particolare, cioè dalla locandina all'illustrazione, già emerso negli esempi grafici de «l'Asino» e dunque rimasto costante nel corso dei decenni.

L'ultima fase dell'attività grafica di Gabriele Galantara costituisce il naturale epilogo delle precedenti: negli anni Trenta operò infatti sia nell'ambito delle inserzioni pubblicitarie che della propaganda. Alla collaborazione con «Marc'Aurelio» risale l'immagine promozionale relativa a una liquidazione generale de *La Rinascente*⁸³³, (**fig. 259a**), la cui sede si erge come unica protagonista isolata della parte superiore dell'illustrazione, pubblicata a piena pagina. In contraltare la porzione inferiore è popolata da una miriade di personaggi, indaffarati nell'approssimarsi al negozio o appena usciti da questo; al centro si riconosce a fatica la sagoma dell'imperatore a cavallo, omonimo ed emblema della rivista, anch'egli rappresentato stipato di pacchi. La vignetta è ascrivibile alla campagna promozionale attuata dai grandi magazzini sin dall'inizio del secolo, concepita da autori di spicco come Gabriele D'Annunzio e Marcello Dudovich⁸³⁴ e promossa in seguito all'apertura delle filiali sul territorio nazionale tra il 1919 e il 1931. Quello raffigurato non è però un generico punto vendita, bensì la fedele riproduzione della sede romana di via del Corso: il riconoscimento dello stabile è stato possibile grazie ai dettagli ma, soprattutto, alla presenza presso l'Archivio CSAC di una riproduzione fotografica che ritrae l'edificio nel medesimo scorcio

⁸³¹ V. DELLA TORRE R., *Invito al cinema*, cit., pp.12-13.

⁸³² Rata Langa (G. Galantara), *Cordialità*, «Il becco giallo», II (59), 22 febbraio 1925, p.1.

⁸³³ [G. Galantara] s.t., «Marc'Aurelio», I (58), 3 ottobre 1931 – IX, p.8.

⁸³⁴ In seguito all'incendio accorso alla sede milanese di piazza Duomo, Gabriele D'Annunzio nel 1918 creò per i magazzini l'evocativo nome di *La Rinascente*; a Marcello Dudovich tra il 1921 e il 1925 venne affidata la campagna pubblicitaria illustrata. Cfr. SORGE P., *Pubblicità d'autore*, Roma, Rai – Eri, 2000; PAPADIA E., *La Rinascente*, Bologna, Il mulino, 2005.

replicato graficamente⁸³⁵ (**fig. 259b**). Sul verso del documento si conservano alcune brevi indicazioni inerenti una ristrutturazione con ampliamento dei locali e la relativa manutenzione, notizie a cui si allude anche nell'immagine come cause della svendita pubblicizzata. Le figure che animano la vignetta appartengono a una classe sociale agiata: gli uomini con gli immancabili cappellini, che contraddistinguono le creazioni dell'autore sul bisettimanale (**figg. 116 - 119**); le donne in quantità inferiore, floride in una profusione di accessori, mai sole ma sempre accompagnate dai mariti, a cui in alcuni casi si aggiungono i figli. Le clienti de *La Rinascente* sono mogli e madri, lontane da ogni forma di emancipazione e dunque rispondenti al canone femminile fascista, tanto nell'ideale quanto nella forma. L'illustrazione costituisce il connubio tra la campagna della pasta dentifricia *Salomè* su «Il becco giallo» e i manifesti de «l'Asino»: alla prima l'accomuna l'inserimento e una resa del prodotto non differenziata dal restante corredo grafico del giornale. Dalle locandine editoriali deriva la presenza del simbolo della rivista, l'imperatore Marc'Aurelio, raffigurato non in forma statica (eventualità che l'identità stessa della fonte – la statua equestre – avrebbe permesso con tranquillità) ma dinamica. Il personaggio appartiene alla quotidianità, si muove nella realtà dell'azione e perciò l'autore gli attribuisce i gesti sintomatici del messaggio promozionale (i pacchi), così come operato con l'animale che nel 1902 esibiva le copie del proprio settimanale. Il lettore era dunque persuaso a compiere la stessa azione del modello, l'acquisto del giornale prima e la spesa nel grande magazzino poi, in un gesto di (in)consapevole empatia.

Questa sintetica ricognizione in merito alle tecniche e ai linguaggi più diffusi nella produzione “da grafico” di Gabriele Galantara si conclude con l'analisi dell'attività dalla quale l'intero studio ha avuto avvio: la propaganda politica illustrata. All'ultimo decennio di vita dell'autore sono ascrivibili alcuni bozzetti, di diverso grado di compiutezza, riuniti da soggetti comuni: i simboli della retorica fascista. Si tratta con ogni probabilità di prove grafiche se non destinate almeno ideate per tessere, calendari e prodotti che, più in generale, necessitassero di un apparato decorativo. A fianco di alcuni studi in una fase ancora sperimentale⁸³⁶ spicca un esemplare che può considerarsi

⁸³⁵ V. *La Rinascente*, stampa fotografica, inventario n. D010601, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.

⁸³⁶ Si segnalano nello specifico tre opere: un disegno probabilmente destinato a logo grafico raffigurante l'aquila romana ad ali spiegate, il fascio littorio, la corona d'alloro, l'unione massonica di squadra e compasso e un cartiglio recante la parole “libertà, fratellanza, uguaglianza”; un bozzetto a china per il calendario fascista del 1934 con il profilo di Benito Mussolini e un fascio littorio piantato nell'emisfero; un bozzetto a matita ed acquarello recante la scritta “partito nazionale fascista” e al di sotto il busto di

a ragione concluso: un pannello di cartone dipinto su ambo i lati dedicato alla Cassa Nazionale malattie addetti al commercio⁸³⁷ (**figg. 260a - 260b**). I due soggetti seppur analoghi presentano alcune diversità; sul verso a matita e acquerello compaiono: in primo piano una donna (forse una madre) di spalle, un gruppo di piccoli balilla, e su un alto plinto una statua di Minerva, seduta, poggiata su quello che pare essere un fascio littorio in parte coperto da uno scudo recante la scritta S.P.Q.R.; in secondo piano un arco di trionfo sormontato dalla lettera “m”. Nella versione definitiva la divinità romana perde la propria connotazione femminile trasformandosi in un guerriero e il fascio littorio viene esibito con chiarezza; viceversa la donna in primo piano si configura con chiarezza come una madre, intenta ad allattare e circondata da tre bambini in abiti da balilla. Dietro di loro un corteo, dal quale occhieggiano bandiere, indirizzato verso l’arco di Costantino, sopra il quale si erge la “m”. Rispetto all’idea iniziale l’autore operò alcune evidenti scelte di significato: la divinità a tutto tondo trasfigura da un atteggiamento statico ad uno dinamico; il fascio littorio, simbolo del regime, da accennato diviene centrale; i bambini vengono ridotti in numero, ma proprio per questo mutano da anonimi fanciulli in figli della donna, che diviene quindi generatrice e fonte di vita, in aderenza con l’ideale fascista divulgato; il monumento abbozzato e parzialmente fuori quadro assurge in seguito a contraltare dell’azione e i tre fornici evidenziano, riprendendola nell’andamento dell’architettura, la lettera sovrastante. Infine, la figura femminile in modalità allegorica, il corteo e la sovrabbondanza di dettagli permettono di collegare l’opera all’iconografia effimera e di circostanza⁸³⁸ d’ambito socialista, con la quale l’autore si era confrontato agli albori della propria carriera artistica.

L’opera appartiene ed aderisce alle modalità intrinseche della produzione fascista a carattere propagandistico, rivolgendosi all’individuo *solo* come cittadino, ignorandone la dimensione personale e raggiungendolo attraverso la reiterazione del messaggio, compiuta attraverso ogni mezzo di comunicazione⁸³⁹, e nel caso in analisi

Mussolini reggente un ramoscello di ulivo e una spada. V. rispettivamente: PANNOCCHIA E. (a cura di), *Ratalanga, cit.*, p.79, fig.93 e inventario nn.3661/102 e 6326/58, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.

⁸³⁷ [G. Galantara], *Cassa Nazionale malattie addetti al commercio*, 1936, tempera (*recto*)/matita e acquerello (*verso*) su cartone, inventario n.6326/238, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione media. Allo stesso soggetto è legato anche una terza opera, presumibilmente l’avvio dello studio, a matita e china su cartone, inventario. n.3661/169, *ivi*. Presumibilmente si tratta della decorazione dei certificati di iscrizione alla cassa per il 1937; due anni dopo i medesimi furono realizzati da Mario Sironi.

⁸³⁸ V. PALLOTTINO P., *Radici dell’illustrazione e della caricatura socialista in Italia*, in BARILLI R. [et al.] (a cura di), *op. cit.*, p.95 e § I.2.

⁸³⁹ V. CESERANI G. P., *op. cit.*, pp.29-30.

anche tramite la moltiplicazione figurata dello stesso. Nel medesimo tempo la presenza della lettera “m” e lo sviluppo a tre fornici dell’arco che la ricordano rimandano al concetto di *mussolinismo* come contenuto del fascismo, secondo il quale Mussolini rese oggetto della propaganda, non l’ideologia generale, bensì la propria persona, giungendo sino a mitizzarla⁸⁴⁰.

Paola Pallottino ha definito *militanza perduta* l’atteggiamento di quei caricaturisti che, spiccatamente socialisti nei primi decenni del XX secolo, persero in seguito questo carattere così distintivo della propria arte⁸⁴¹. Se applicata a Gabriele Galantara la riflessione risulta ancora più evidente, tanto a confronto con il proprio passato, artistico e politico, quanto in relazione agli esempi appena descritti. Si è già detto del complesso ma nebuloso rapporto, personale e lavorativo, con Benito Mussolini e delle relative prese di posizione in merito al fascismo. Nei confronti dell’ideologia l’autore si esprime in maniera sibillina sia in occasione della condanna al confino sia, come si è proposto, nella produzione per «Marc’Aurelio» dedicata alle tematiche etnico-razziali. A una sua effettiva e più esplicita attività di propaganda può ricondursi uno scritto dell’amico Tomaso Smith, il quale ricordò l’artista con queste parole: «Per cinquant’anni egli rimase instancabilmente sulla breccia continuando a lavorare anche quando il lavoro cominciò a richiederli un superamento doloroso: poi ci fu un giorno, purtroppo, in cui dovette arrendersi [...]. Il male aveva preso a devastarlo»⁸⁴². La precisazione finale riguardo la malattia cardiorespiratoria permette di escludere come cause di quel *superamento doloroso* i motivi di salute; con quest’espressione forse Smith alludeva proprio allo scarto avvenuto tra gli ideali e l’attività artistica, una dolorosa necessità resasi inevitabile dalla contingenza durante gli ultimi anni di vita dell’autore.

Secondo Roland Barthes l’immagine pubblicitaria è per sua natura polisemica, essa è veicolo di differenti messaggi: linguistico, le didascalie o più semplicemente lo *slogan* che l’accompagna, e segnico. Quest’ultimo è a sua volta suddivisibile in due livelli: un primo iconico, codificato e di immediata identificazione e comprensione, vale a dire la rappresentazione reale del prodotto che si va promuovendo; un secondo iconico, non codificato ed estetico, legato cioè ai ricordi che le figure della composizione rievocano nella mente dello spettatore e alla loro interpretazione. La

⁸⁴⁰ Ivi, pp.76-77.

⁸⁴¹ V. PALLOTTINO P., *Radici dell’illustrazione*, cit., p.97.

⁸⁴² In SMITH T., *Mostra postuma di Galantara. Ricordo del grande artista*, «Avanti! Pettiroso», I (18), 26 novembre 1944, p.4.

ricezione delle prime due tipologie comunicative è possibile grazie ad un immediato approccio visivo e letterale, mentre per la terza è necessaria una partecipazione culturale consapevole del lettore, al fine di decodificarne il lessico⁸⁴³. Nelle opere proposte di Gabriele Galantara è possibile ritracciare tutti i messaggi: a fianco delle illustrazioni compaiono nomi, descrizioni in rima o definizioni di identità. Allo stesso tempo l'artista si dimostrò consapevole della necessità del livello letterale - le repliche dei prodotti (i giornali, il dentifricio, i grandi magazzini) e della possibilità del livello culturale - le allusioni agli stessi (Salomè, l'automobile, il soldato in trincea), ragione per cui le sue immagini pubblicitarie funzionano anche senza il secondo, sebbene sia presente, occhieggiando ad un'altra tipologia di pubblico. In conclusione le iconografie e le figure retoriche che l'artista utilizzò, o per meglio dire i *connotatori*, adattando in parte la definizione data da Barthes, «nell'immagine totale [...] costituiscono tratti discontinui o meglio ancora erratici»⁸⁴⁴. La loro lettura ed interpretazione non influisce sulla ricezione dell'immagine e del suo messaggio, i quali vengono trasmessi e sono ricevuti in qualsiasi modo, seppure con un'efficacia maggiore o minore. Ma gli stessi *connotatori*, accessori nella comprensione, divengono qui essenziali nella ricostruzione del processo creativo dell'autore, rappresentando il punto di incontro tra questa tipologia artistica e le precedenti, e dunque, come iconografie, lo snodo cruciale di tutta l'attività di Gabriele Galantara.

⁸⁴³ Cfr. BARTHES R., *Retorica dell'immagine*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp.22-41.

⁸⁴⁴ *Ivi*, pp.40-41.

CONCLUSIONI

«Lo studio della storia delle immagini è dunque uno dei grandi problemi che riguardano gli studiosi delle discipline umanistiche»⁸⁴⁵ affermava Fritz Saxl, sostenendo la necessità di un approfondimento delle indagini nell'ambito artistico ed evidenziandone l'importanza anche all'interno delle ricerche inerenti la storia politica⁸⁴⁶. L'interdisciplinarietà e la ricchezza dei documenti auspicata dallo storico austriaco si sono rivelate il bacino d'esordio e il risultato finale di questo studio.

Nell'intento di proporre un'analisi e una disamina critica delle attività italiane di Gabriele Galantara negli anni compresi tra il 1892 e il 1937 si è infatti effettuata una storicizzazione atta a ricostruire il contesto storico, politico, culturale, religioso e infine artistico all'interno del quale l'autore operò. In questa visione olistica, si è dapprima proposta una ricostruzione della partecipazione militante alla vita e alla formazione del Partito Socialista Italiano, e in seguito una speculazione delle diversificate esperienze editoriali connesse all'ideologia. In seconda istanza sono state indagate a livello formale le collaborazioni periodiche illustrate, considerate più pertinenti alla luce della consistenza e della singolarità delle medesime⁸⁴⁷. Da ultimo le iconografie e i linguaggi adottati con più frequenza sui differenti *media* sono stati analizzati a livello critico, proponendo letture semantiche, omogenee e trasversali.

L'intenzione primaria della ricerca è stata avviare un esame quanto più eterogeneo intorno all'autore, prendendo avvio dalla storiografia precedente e slegandosi da questa ogniqualevolta i documenti rintracciati contenessero, o risultassero essi stessi, indizi per ulteriori approfondimenti. Questo approccio ha permesso di valorizzare e talvolta individuare, tra gli altri: un cospicuo *corpus* di documenti ufficiali

⁸⁴⁵ In SAXL F., *La storia delle immagini*, Roma – Bari, Laterza, G. Laterza, 1990, p.4. L'autore lamentava come all'interno dell'insegnamento universitario lo studio della storia delle immagini occupasse un posto di scarsa importanza, condiviso sia in ambito storico artistico che politico.

⁸⁴⁶ Ernst Gombrich, pur concordando con Saxl, denunciava come gli storici prediligessero la ricerca d'archivio alla lettura di immagini, le quali divenivano oggetto di studio solo di «compilatori di libri illustrati di divulgazione storica». In GOMBRICH E. H., *Le armi del vignettista*, in ID., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, p.192.

⁸⁴⁷ Come già riconosciuto da Sandro Morachioli il *corpus* di immagini presente su differenti testate costituisce una galassia di modelli figurativi esterni, blocchi formali e semantici, correnti e linguaggi visivi la cui sintetizzazione storiografica risulta complessa in relazione alla natura dello stesso materiale. V. MORACHIOLI S., *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, pp.5-6.

custoditi presso gli archivi pubblici, numerose collaborazioni a periodici sul territorio nazionale, nutrite raccolte di originali conservate presso enti e collezionisti privati, singole creazioni già pubblicate in contesti avulsi dalla bibliografia personale, nonché riferimenti *ad personam* all'interno di trattazioni estranee al soggetto. Il prodotto della ricognizione si è rivelato essere una panoramica di materiali e di testimonianze estesa per quantità e per tipologia, la quale inoltre, pur nella focalizzazione geografica e cronologica, ha evidenziato anche interessanti produzioni precedenti all'avvento romano o successive ma destinate ai mercati esteri. Grazie alla documentazione rintracciata è stato possibile esplorare creazioni note, meno celebri o del tutto sconosciute. Tra le prime sono stati sottoposti ad analisi storiografiche e critiche: il manifesto realizzato per la campagna di abbonamento de l' «Avanti!» nel 1900, le tessere di riconoscimento del Partito Socialista Italiano degli anni 1905 e 1907, il corredo grafico per l'*Almanacco socialista per l'anno 1895* e i relativi de «l'Asino», l'opuscolo *Elettori non lasciatevi comprare!.. Aritmetica morale*, l'esperienza della *Libreria Editrice Podrecca e Galantara* (a cui si è aggiunta la complessa e ignota vicenda della *Società Anonima Editoriale Galileo Galilei*), le produzioni per le testate «Avanti!», «Avanti della Domenica», «Cuore», «Humor», «Il becco giallo», «L'Epoca», «Marc'Aurelio», «Signor sì» e «Tutto». Tra le collaborazioni inedite rintracciate spiccano: gli almanacchi socialisti editi negli anni 1923 e 1924 e i corrispettivi di «Marc'Aurelio» pubblicati negli anni Trenta, le copertine dei testi *I Tessitori*, *Il Riso Rosso*, *Il cavallo di Troia*, nonché le illustrazioni apparse sui periodici «Il Socialismo», «L'Illustrazione italiana», «La Strada» e «Sempre Avanti!». Infine, sulla base di raffronti grafici ed iconografici si sono avanzate proposte di attribuzione in merito, tra gli altri, a: il manifesto de l' «Avanti» del 1898, la tessera del PSI del 1925, le copertine di alcuni volumi della *Libreria Editrice Luigi Mongini* e un gruppo di illustrazioni apparse sui giornali «Il Seme» e «Il Torneo».

Il secondo fine proposto è stato dimostrare l'esistenza di un'attività più composita di quanto sino ad ora fosse stata tratteggiata, presentandone l'illustrazione satirica come porzione e come non totalità. A questo scopo si rimanda *in primis* alle esperienze estranee all'universo prettamente artistico, cioè la militanza attiva sino ai primi anni del secondo decennio del XX secolo e l'esperienza diretta come editore tra il 1910 e il 1914. A queste si aggiungono la grafica di propaganda e pubblicitaria: alla prima appartengono gli esempi di editoria effimera a carattere socialista (le tessere e i manifesti), il bozzetto *La migliore trincea è il prestito nazionale 5%* risalente al primo

conflitto bellico, e quello destinato alla *Cassa Nazionale malattie addetti al commercio* databile al 1936. La campagna dedicata alla pasta dentifricia *Salomè*, ai grandi magazzini *La Rinascente* e il manifesto del film *Quarta velocità* appartengono invece a una dinamica promozionale estranea alla politica e legata alla commercializzazione dei singoli prodotti di consumo.

Da ultimo ci si è posti l'obiettivo di evidenziare un'omogeneità tematica tramite l'individuazione di iconografie e di linguaggi utilizzati e riproposti lungo l'arco cronologico esaminato. Il proletariato, la figura femminile, i soggetti religiosi e l'applicazione grafica del concetto di *alterità* costituiscono le prove emblematiche della teorizzata trasversalità. La convergenza dei soggetti nei *media* editoriali, periodici e pubblicitario-propagandistici rappresenta la conferma di una costante fedeltà *non* ideale, cioè *politica*, *bensi* di metodo e dunque *artistica*. Attraverso la disamina di tali argomenti è stato inoltre possibile effettuare una rilettura critica di alcuni aspetti in precedenza enfatizzati (come l'anticlericalismo), contestualizzare la poetica artistica nelle tendenze nazionali e internazionali (grazie alla trattazione della rappresentazione dei lavoratori), o individuare e proporre punti di osservazione sino ad ora non considerati (l'universo femminile e il rapporto con il *non io*, il *contrapposto* e il *diverso*).

A fianco dei propositi intenzionali, la trattazione ha permesso di confutare non solo la diffusa interpretazione storiografica che leggeva in Gabriele Galantara-disegnatore una dedizione totale all'illustrazione satirica, ma anche alcuni altri postulati. Lo spoglio e lo studio delle informazioni raccolte hanno consentito la correzione del condiviso vuoto editoriale attribuito alla testata «l'Asino» tra gli anni 1919 e 1921, portando alla luce una periodicità a tratti deficitaria e frammentaria eppure tuttavia mai del tutto sospesa, traducendo la soppressione indicata in precedenza in una più semplice perdita di regolarità⁸⁴⁸. Allo stesso modo l'adozione dello pseudonimo *Fabio Serti*, sino ad ora ritenuto una falsa identità creata per necessità durante gli anni Trenta, si è

⁸⁴⁸ Si sottolinea come benché la testata «l'Asino» sia stata la fonte e l'argomento maggiormente indagato dalla storiografia inerente l'autore, i precedenti concordino sull'assenza di pubblicazioni all'interno dello scarto cronologico indicato. Cfr. DEL BUONO O., *Paziente e bastonato*, «Linus», VI (68), novembre 1970, pp.7-8; CANDELORE G., VALLINI E., *L'Asino è il popolo: utile, paziente e bastonato*, Milano, Feltrinelli, 1971, p.XVIII; CHIESA A., *La satira politica in Italia*, Roma – Bari, Laterza, 1990, p.24; FRANZINELLI M., *Galantara. L'asino anticlericale*, in MAZZOTTA G. (a cura di), *Seduzioni e miserie del potere, visto da sinistra – visto da destra. Galantara, Scaladini, Sironi, Guareschi, Altan*, Milano, Mazzotta Editore, 2003, p.28; PELLEGRINO A., *Gabriele Galantara padre della satira politica italiana*, in SANTILLI F., MELANTON [A. MELE] (a cura di), *La tentazione comica. Tre secoli di satira e caricatura tra le Marche e Roma*, Tolentino, Art&Co, 2006, pp.117-118.

dimostrato essere antecedente di circa tre decenni e riconducibile alla collaborazione con «L'Illustrazione italiana», avviata nel 1905 e protrattasi sino al 1909. Parimenti le firme *gal.* e *gala*, indicate in passato solo come artifici comparsi a protezione dell'autore durante il regime su «Il becco giallo» e «Marc'Aurelio», sono state rintracciate anche in corrispondenza dei periodici antecedenti «Humour» e «Tutto», che, non solo annoverano l'autore nella lista pubblicata dei propri collaboratori, ma spesso indicavano il cognome del medesimo in corrispondenza delle illustrazioni stesse.

La periodizzazione oggetto di analisi si è rivelata sovente percorsa e punteggiata dalla date e dagli eventi chiave della storia politica del Paese, prendendo avvio dalla nascita del Partito Socialista Italiano nel 1892 e giungendo alla piena maturità del ventennio fascista. Anche per questa ragione alcuni punti di indagine si intrecciano con la storia della politica e dell'editoria italiana. L'attività della *Libreria Editrice Luigi Mongini* e le vicende della *Podrecca e Galantara Editori* appaiono in questo senso emblematiche. Nonostante gli accenni alla figura di Luigi Mongini negli studi inerenti l'editoria socialista e la monografia di Emilio Gianni volta ad una ricostruzione filologica del catalogo delle opere pubblicate⁸⁴⁹, non è noto uno studio mirato ad approfondirne i contenuti. Ancora più estrema appare la considerazione negata alla *Libreria Editrice Podrecca e Galantara*, di rado segnalata in relazione ai fondatori e più spesso ignorata sia dalle ricerche di settore che in quelle monografiche. In aggiunta a ciò la connessione con gli ambiti politici, editoriali e letterari ha reso manifesta la vicinanza personale intercorsa con esponenti di spicco della cultura e della storia italiana ed europea dell'inizio del XX secolo, quali: Amilcare Cipriani, Enrico Ferri, Jean Juarès, Benito Mussolini e Ugo Ojetti.

L'orizzonte ontologico rivelatosi e la mappatura iconografica hanno evidenziato archetipi e modelli di confronto, in parte già segnalati dalla storiografia, in parte suggeriti per la prima volta. Tra i primi Honoré Daumier, Walter Crane e Giuseppe Pellizza da Volpedo costituiscono senza dubbio i paragoni evocati più di frequente, ai quali si è fatto riferimento in questo studio in merito a puntuali peculiarità o casistiche. All'artista francese rimandano soprattutto la rilevanza data alle mani, le quali si ergono a veri personaggi delle illustrazioni sino a divenirne le reali protagoniste (come nel caso della figurazione dei lavoratori, **figg. 23 – 30; 49; 91**), e la rappresentazione delle donne proletarie, sofferenti vittime della contingenza (**fig. 176**). Il rapporto con l'illustratore

⁸⁴⁹ Cfr. GIANNI E., *L'editore Luigi Mongini e la diffusione del marxismo in Italia (catalogo storico 1899 - 1911)*, Milano, Edizioni Pantarei, 2001.

inglese consta di omaggi evidenti e reinterpretazioni meno dirette (**figg. 6 - 9**), ma anche dell'adozione di un condiviso bacino di figure retoriche femminili e di emblemi del socialismo internazionale giunti ad una compiuta storicizzazione (bandiere, garofani rossi, soli raggianti). Nei confronti di Giuseppe Pellizza si sono invece avanzate proposte di un'eventuale conoscenza diretta in occasione del soggiorno di questi a Roma nel 1905, e in connessione dei soggetti protagonisti delle opere *Fiumana*, *Gli ambasciatori della fame* e *Il Quarto Stato* e di alcune coeve creazioni dell'artista di Montelupone (**figg. 4; 73**).

A fianco dei riferimenti condivisi con la bibliografia precedente, altri artisti e artisti-illustratori sono stati indicati come termini analogici. Tra i primi Umberto Boccioni, Achille D'Orsi, Julius Van Biesbroeck, Giuseppe Mentessi e Giuseppe Segantini. Essi sono stati accostati alle prese di posizione ideale e grafica di Gabriele Galantara emerse nella rappresentazione delle nuove periferie urbane e industriali (**figg. 11; 167**), della situazione dei lavoratori nelle campagne (**figg. 173 - 174b**), del proletariato in marcia e della maternità rurale (**fig. 180 - 182**).

Nel novero dei paragoni illustrati più pertinenti nell'ambito caricaturale e satirico italiano si sono imposti i nomi di *Dalsani* (Giorgio Ansaldo), Aroldo Bonzagni, *Renzo Ventura* (Lorenzo Contratti) e Tarquinio Sini. Le analogie, semantiche ancora prima che formali, emergono rispettivamente in relazione a: l'interesse sintomatico per il costume e le mode (**figg. 197 - 200**), il concetto di *alter* come avversario e nemico, declinato nel corso della prima guerra mondiale (**fig. 234 - 235**), l'attenzione alla società civile come vittima o carnefice (**fig. 236**) e infine la trattazione del malcostume femminile (**figg. 38 - 39; 95 - 96; 202**) e della religione musulmana (**fig. 229**). A livello europeo, fatta eccezione per alcune aderenze di segno e di contenuto con l'opera dell'inglese Aubrey Beardsley (**figg. 183; 254a - 254b**), appaiono come inediti bacini di riferimento soprattutto l'Olanda ed il Belgio, luoghi di soggiorno dell'autore in connessione alle parallele attività politiche ed editoriali. A queste nazioni si ascrivono infatti le denunce grafiche di Louis Raemaekers, durante il conflitto bellico (**figg. 237 - 238**), e di *Ashavérus* (Didier Dubucq) a carattere anticlericale (**fig. 213**), nonché le ricerche artistiche di Armand Rassenfosse intorno al soggetto della *Salomè Dansant*.

Quanto riportato non rappresenta il prodotto di un'indagine esaustiva dell'intera produzione dell'artista all'interno della cronologia proposta e neppure un'analisi completa dell'attività più feconda, l'illustrazione. Gli ambiti per i quali non è stato possibile proporre un adeguato approfondimento (fra tutti l'illustrazione editoriale e la

grafica propagandistico-pubblicitaria) hanno costituito comunque un'inedita casistica di indagine e una fonte di informazioni. Quest'ultime in futuro potrebbero portare a nuove interpretazioni e scoperte, alla luce di una ricerca più sistematica e focalizzata, della quale ci si augura possano essere oggetto di trattazione anche quelle porzioni di attività escluse dal presente studio: l'esperienza bolognese ed internazionale. In aggiunta a queste si reputa necessario un successivo perfezionamento intorno alle tecniche artistiche adottate, tanto in ambito tipografico (litografia e fotoincisione) quanto artistico (chine acquarellate, pastelli e tempere soprattutto). Proprio in relazione alle metodologie si è mostrata indispensabile questa prima ricognizione di base inerente i settori e le casistiche, al fine di costituire un archivio iconografico e tipologico da rendere in seguito oggetto di speculazione tecnica. Al contrario laddove è stato possibile effettuare un'indagine integrale delle attività ed uno spoglio preciso delle collaborazioni, esse si sono rivelate preziose e basilari per l'identificazione di nuove produzioni, nonché permeate delle peculiarità a sostegno delle teorie qui esposte.

Charles Baudelaire definiva l'artista del XIX secolo non più come «il rappresentante della categoria del bello, ma l'interprete del contingente, del caratteristico, del consueto e di tutto ciò che rientra nei diversi aspetti della realtà»⁸⁵⁰. Enzo Cassoni identificava il pittore-illustratore come colui il quale «crea immagini che dovranno essere stampate e che sono condizionate dal gusto dei lettori delle varie pubblicazioni sulle quali dovranno apparire»⁸⁵¹. Gabriele Galantara, pur vivendo attivamente il proprio tempo, si considerava prima di tutto un artista, e si adoprò per trasmettere questa immagine di sé anche ai familiari e ai collaboratori. A conferma di questo la totalità delle attività analizzate si connota di un aspetto metasemantico, che tuttavia risalta con maggiore evidenza proprio nella declinazione del linguaggio in conseguenza della destinazione delle stesse, dalla propaganda colta all'educazione, passando per l'informazione e persino alla lotta all'analfabetismo. In ciascuno di tali ambiti l'attenzione è rivolta al pubblico, sia esso acquirente di un volume, di un prodotto o lettore delle immagini (satiriche o umoristiche), poiché, come individuato da

⁸⁵⁰ In VENDRAMINI G., *La pubblicità è un'arte? Gli esordi del manifesto pubblicitario*, in AUTIZI M. B., CISOTTO NALON M. (a cura di), *Immagini femminili a confronto. Manifesti e fotografie fra Otto e Novecento*, Padova, Il poligrafo, 1999, p.17. Cfr. BAUDELAIRE C., *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992 e ID., *Il pittore della vita moderna*, Venezia, Marsilio, 1994. Alla realtà è collegata anche la definizione data da Baudelaire del comico e del riso come significati, legato cioè alla contingenza morale e di costume. Cfr. CHIODI S., *Il ridicolo sublime*, in BONITO OLIVA A. (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee*, Milano, Electa, 2010, p.143.

⁸⁵¹ In CASSONI E., *Il cartellonismo e l'illustrazione in Italia dal 1875 a 1950*, Roma, Nuova Editrice Spada, 1984, p.7.

Ernst Kris, queste si prefiggono un effetto non sul bersaglio o sul soggetto, bensì sullo spettatore⁸⁵². La riflessione risulta ancora più pertinente se all'ambito grafico viene applicata la teoria di Roland Barthes secondo cui «l'immagine senza parola è senza dubbio riscontrabile, ma a titolo paradossale, in certi disegni umoristici; l'assenza di parola ricopre sempre un intento enigmatico»⁸⁵³. Nella produzione illustrata di Gabriele Galantara questa scissione non avviene né a livello editoriale, né caricaturale, né propagandistico-pubblicitario: l'immagine viene costantemente accompagnata dalla parola, che negli anni della militanza politica e del *doloroso superamento* in epoca fascista trasfigura nell'ideale. Un ideale appunto per immagini.

In conclusione all'attività di Gabriele Galantara negli anni romani è applicabile la definizione data da Walter Benjamin di Eduard Fuchs, il quale fu legato all'artista italiano da un rapporto di collaborazione e di conoscenza personale. Il filosofo e critico tedesco descrivendo la passione che animava Fuchs come collezionista, come storico e come politico di impronta marxista sosteneva: «Nell'opera risulta mantenuta e insieme trasposta l'opera di una vita, nell'opera di una vita l'epoca e nell'epoca il corso della storia».⁸⁵⁴

⁸⁵² V. KRIS E., *Psicologia della caricatura*, in ID., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1977 (1967), p.180.

⁸⁵³ In BARTHES R., *Retorica dell'immagine*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, p.28, n.8.

⁸⁵⁴ In BENJAMIN W., *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Torino, Einaudi, 1991, p.83. La stessa Käthe Kollwitz in relazione alla sua produzione di inizio XX secolo dichiarò: «L'artista è figlio della sua epoca, specialmente se il periodo del suo sviluppo coincide con l'epoca del primo socialismo.», in DE MICHELI M., *Manifesti rivoluzionari. Europa 1900 – 1940*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1973, p.13 già in ID., *Käthe Kollwitz*, Milano, Hoepli, 1954, p.8.

APPARATO ICONOGRAFICO¹

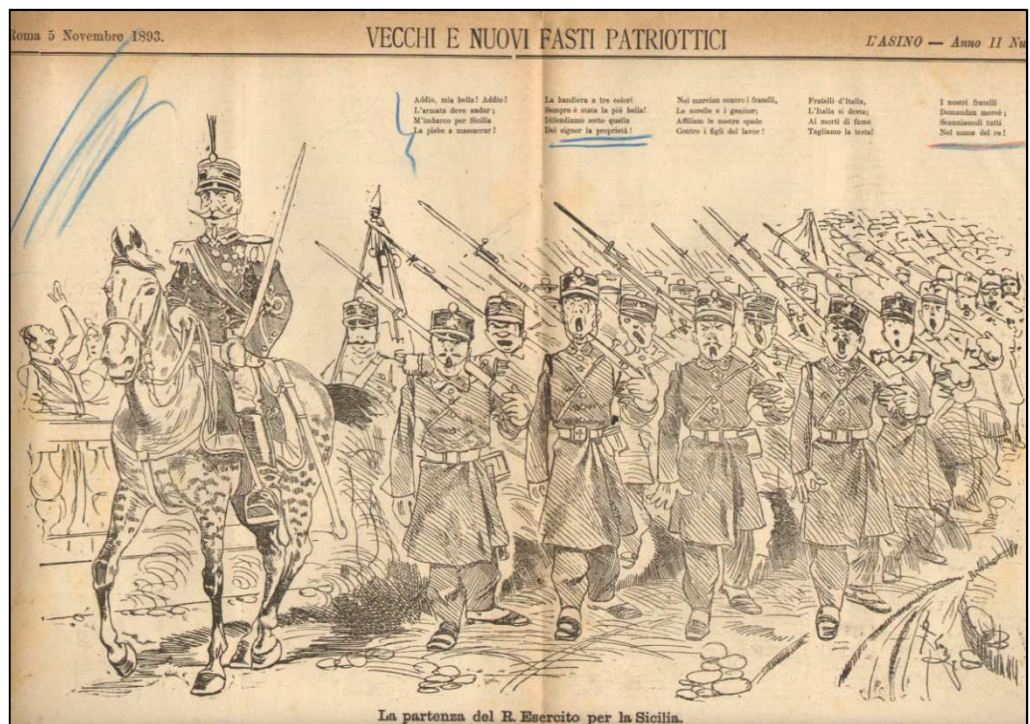


Fig. 1 Rata Langa (G. Galantara), *Vecchi e nuovi fasti patriottici*, «l'Asino», II (50), 5 novembre 1893, pp.4-5.

Fig. 2 Ritratto fotografico di gruppo della prima redazione de l' "Avanti!" nel 1896. In prima fila Gabriele Galantara, primo da sinistra, e Luigi Mongini, secondo da destra. In NERI G. D., *Gabriele Galantara. Il morso dell'Asino*, cit., p.34.

¹ Dove non altrimenti segnalato le riproduzioni sono state realizzate da chi scrive.



Fig. 3 G. Galantra, *Avanti!*, «Avanti!», I (1), 25 dicembre 1896, p.1.



4



5

Fig. 4 Rata Langa (G. Galantara), *Avanti! Giornale socialista*, 1900, litografia. In MOLAIOLI A. (a cura di), *Le immagini del socialismo*, cit., p.137.

Fig. 5 Rata Langa (G. Galantara), *Avanti! Giornale socialista*, 1900, (particolare dell'originale in ASR, Prefettura di Roma. Gabinetto 1871 – 1900. Busta n. 477).

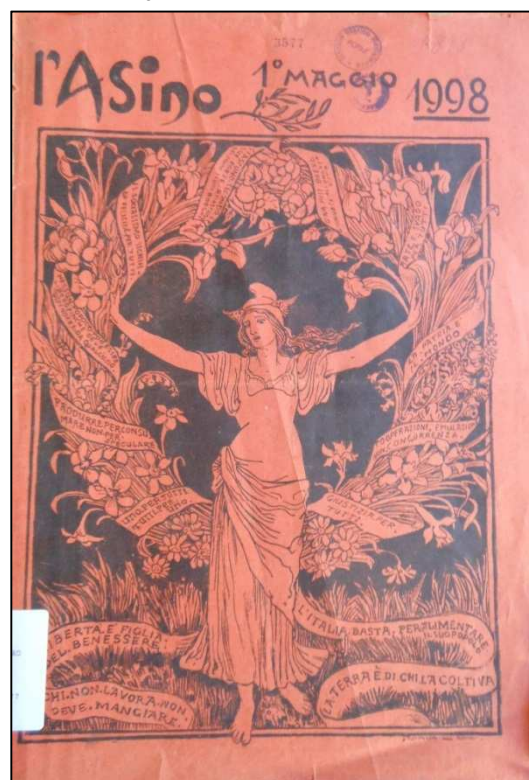
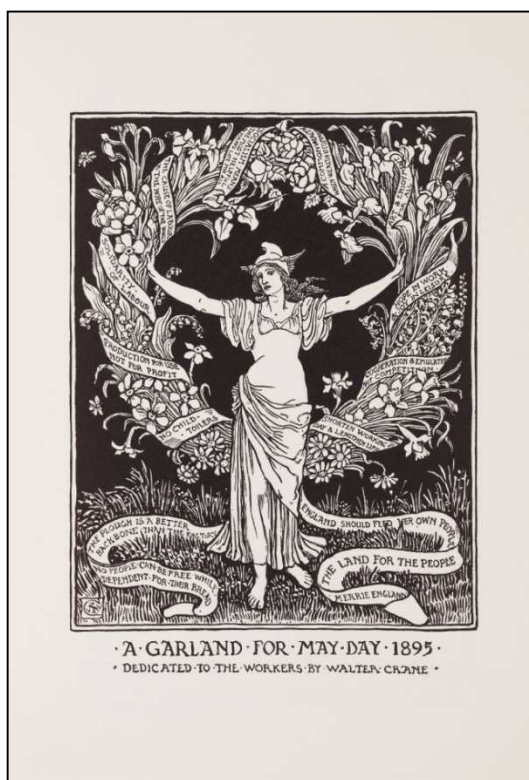


Fig. 6 [G. Galantara], *Avanti! Giornale socialista*, 1898, litografia, *ivi*, p.134.

Fig. 7 W. Crane, *Cartoons for the cause*, 1896, *ivi*, p.237.

Fig. 8 W. Crane, *A garland for May day* 1895, 1895, *ivi*, p.234.

Fig. 9 [G. Galantara da Crane], s.t., «l'Asino», 1 maggio 1898, p.1.



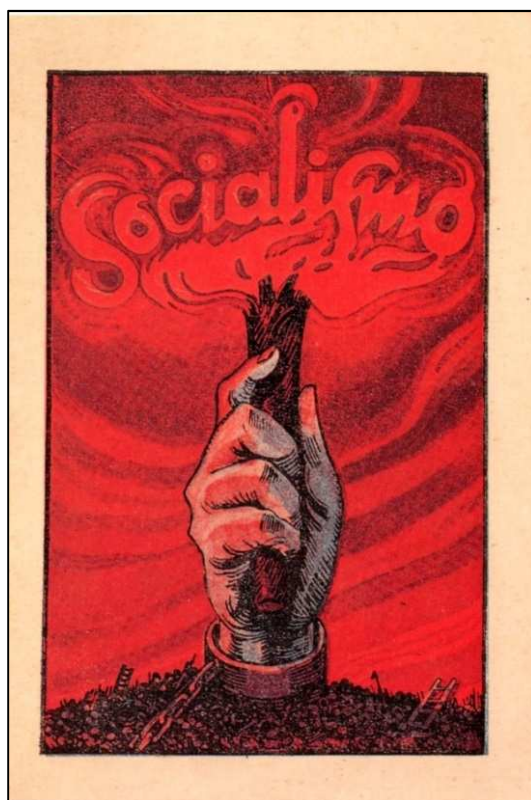
10



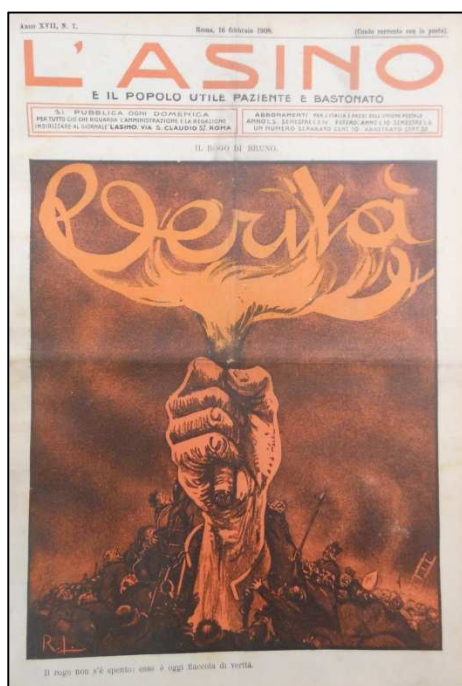
11

Fig. 10 Rata Langa (G. Galantara), tessera di riconoscimento del Partito Socialista Italiano, 1907, *reprint*, in MOLAIOLI A. (a cura di), *Cento anni di tessere socialiste*, *cit.*

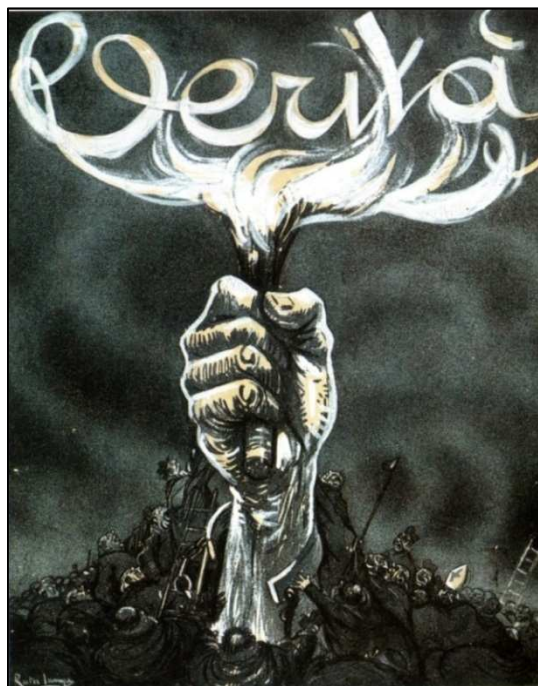
Fig. 11 Rata Langa (G. Galantara), tessera di riconoscimento del Partito Socialista Italiano, 1905, *reprint*, *ibidem*.



12



13



14

Fig. 12 [G. Galantara], *tessera di riconoscimento del Partito Socialista Italiano*, 1925, reprint, *ibidem*.

Fig. 13 R.L. (G. Galantara), *Il rogo di Bruno*, «l'Asino», XVII (7), 16 febbraio 1908, p.1.

Fig. 14 Rata Langa (G. Galantara), *Il rogo di Bruno*, originale, Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini, conservato presso la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano, già in MAZZOTTA G., *op. cit.*, p.68, fig. 81.



15



16



17

Fig. 15 [G. Galantara], tessera di riconoscimento del Partito Socialista Italiano, 1989, reprint, in MOLAIOLI A. (a cura di), *Cento anni di tessere socialiste*, cit.

Fig. 16 [G. Galantara], s.t., in *Almanacco socialista italiano 1923*, Milano, Società Editrice Avanti!, 1923.

Fig. 17 [G. Galantara], s.t., tecnica mista, inventario n. 6326\151, CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma. Sezione Media.



18



19



20

Fig. 18 [G. Galantara], *Un monumento che sarebbe degno di Niccolò II*, in *Almanacco socialista italiano 1923*, Milano, Società Editrice Avanti!, 1923, p.93.

Fig. 19 (G. Galantara) s.t., in *Almanacco socialista per l'anno 1895*, Milano, Tipografia Pietro Faverio, 1895, p.90.

Fig. 20 (G. Galantara), s.t., *ivi*, p.92



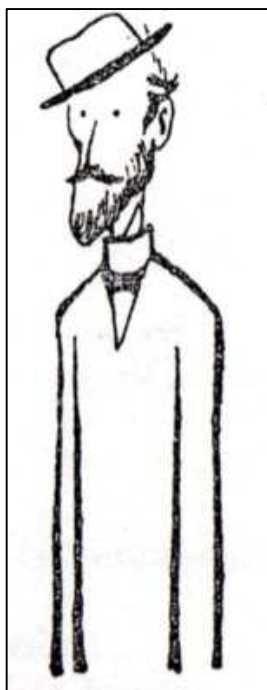
21



22

Fig. 21 g. (G. Galantara), s.t., in *Almanacco Socialista 1924*, Milano, Società Editrice Avanti!, 1924.

Fig. 22 [G. Galantara], bozzetto per la copertina de l' *Almanacco Socialista 1924*, china e pastelli su carta, inventario n. 3661\115, CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma. Sezione Media.



23



24



25



26

Fig. 23 (G. Galantara), *Ritratto caricaturale di Luigi Mongini*, in, CHIERICI A., *op. cit.*, p.269.

Fig. 24 RATA LANGA [GALANTARA G.], *Elettori, non lasciatevi comprare!... aritmetica morale di Rata Langa*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1900, p.1.

Figg. 25 - 26 (G. Galantara), s.t., *ivi*, pp.3 e 5.



27



28



29



30

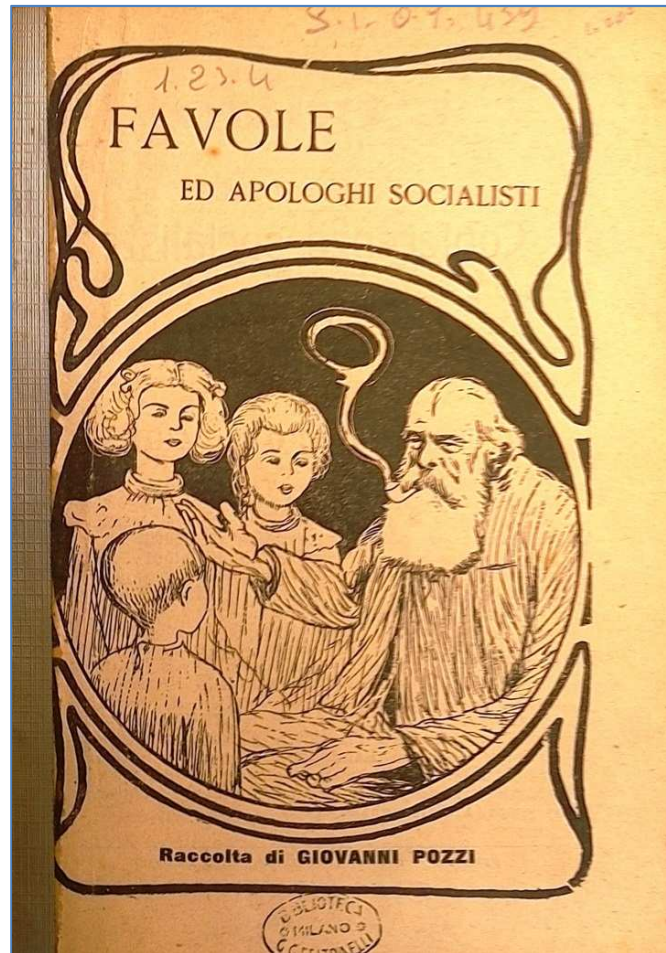


31

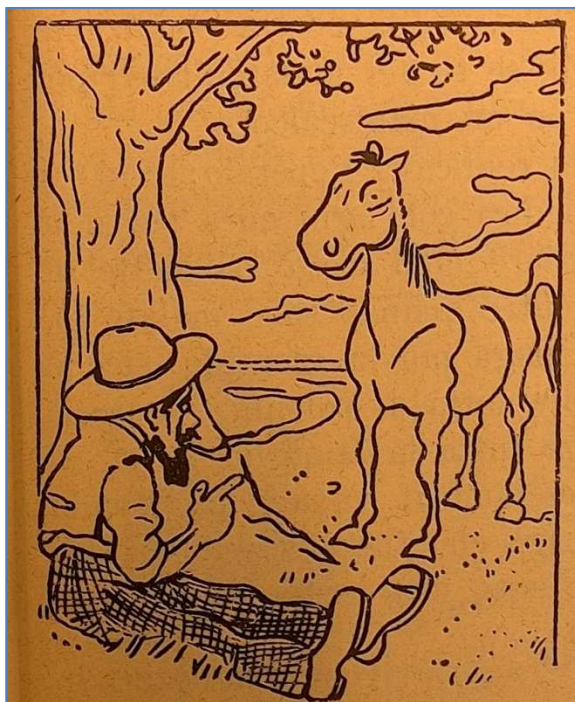
Figg. 27 - 29 (G. Galantara), s.t., *ivi*, pp.7-11.

Fig. 30 Rata Langa (G. Galantara), s.t., *ivi*, p.13.

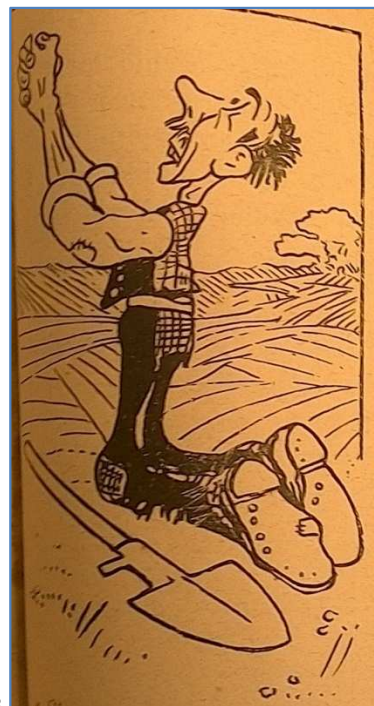
Fig. 31 (G. Galantara), s.t., *ivi*, p.16.



32



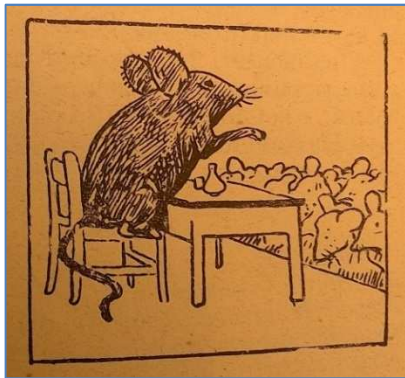
33



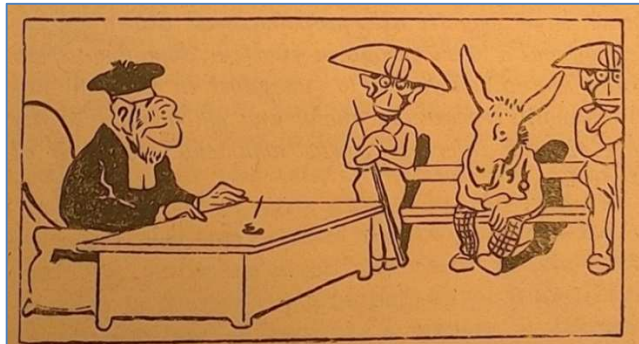
34

Fig. 32 [G. Galantara], s.t., in POZZI G., *Favole ed apologhi socialisti*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1902.

Figg. 33 -34 [G. Galantara], s.t., *ivi*, pp.7; 29.



35



36

— 21 —

La scala e l'uomo.

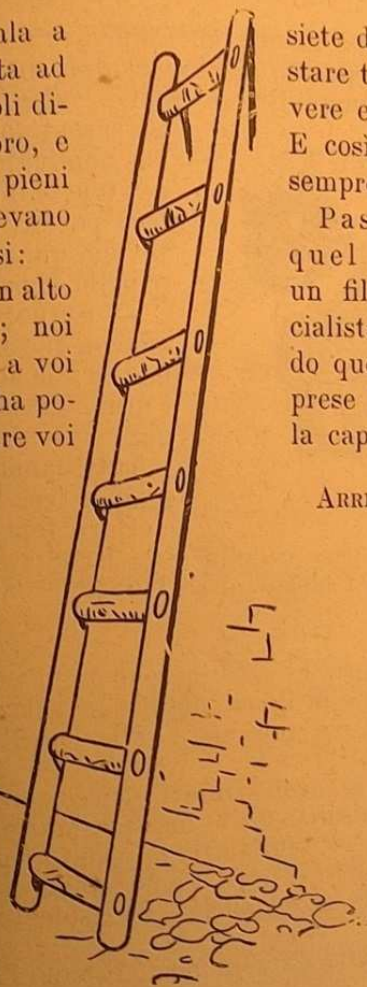
C'era una scala a piuoli appoggiata ad un muro. I piuoli scorrevano tra loro, e quelli più in alto, pieni di superbia, dicevano a quelli più bassi:

— Noi siamo in alto e voi in basso; noi siamo superiori a voi perchè Iddio ci ha posti quassù, mentre voi

siete destinati a stare tra la polvere e il fango. E così sarà per sempre...

Passava in quel momento un filosofo (socialista) e udendo quel discorso prese la scala e la capovolse.

ARRIGO HEINE.



37

Figg. 35 - 37 [G. Galantara], s.t., ivi, pp.22; 9; 21.



curiose di *Liana di Pougy*, la più strana e più capricciosa donna del mondo allegro parigino.

*
* *

In via della Vite, ad un lato della strada, degli operai scavavano. Sui piccoli mucchi di terra che correivano lungo il fosso stavan piantate una ventina di fiaccole. La strada quella sera era più illuminata.

E, come cacciate da quella luce in solita, dal rumore insolito di lavoro e di vita in una delle tante strade morte di Roma viva, venivano verso il Corso e verso via in Lucina, le sacrificate dell'amore; una parte dell'umanità ch'è fuori dell'umanità stessa mentre le dà tutto ciò che ha di meglio: la gioventù, la gioia, il sorriso, la vita!

A due, a tre, a quattro, trovavano il coraggio d'arrivare avanti all'*Olimpia*, e si cacciavano nell'ombra del vicolo accosto con le borsette di seta nera alle mani — i piccoli bagagli-*toilette* — che avrebbero dovuto accogliere il pane della giornata.

Le carrozze continuavano ad affluire: la ricchezza, il lusso, la fame mascherata a passare per l'ampia porta del caffè concerto, sotto le grandi lampade elettriche.

38

Fig 38 [G. Galantara], s.t., in DE NAVA G., *Tra ombre e luci. Bozzetti Sociali*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1902, p.7.



39

PRIMAVERA D'ITALIA



Ricorreva il primo maggio: arrivammo a Monticchio un paesello grazioso, in cima a una collina tutta verde e fiorita.

I socialisti di Fabriano avevano fissato quella località deliziosa per festeggiare il primo maggio, ma non eran tutti i lavoratori però, poichè nell'industrie cittadina, il Primo maggio veniva festeggiato da tutti gli operai sì, ma in siti diversi: nel giorno della festa del lavoro non cessava, non aveva tregua la politica infeconda. Arrivammo, adunque, a Monticchio.

Sul sacro della chiesa un prete giocava a bocce con dei contadini.

Il nostro arrivo, il nostro passaggio lì, avanti alla chiesa, avanti a lui, non lo impressionò; ci guardò in principio con una certa aria indifferente, soffermandosi, poi continuò il gioco e lanciò lontano le due bocce correndo appresso un po' impacciato nella tunica vecchia e corta da far vedere un pezzo di pantaloni rossastri, tessuti, probabilmente, dalla sua buona perpetua.

In un prato tutto ricco di fiorellini multicolori, abbellito da allegri mandorli fioriti e da alcuni pieppi altissimi, ricoverti d'edera, come a testimoniare che la terra non negava il nutrimento all'albero forte e alla piccola erba quasi nascosta tra i solchi scuri; in tutto quel prato, i socialisti riuniti bevevano ai loro ideali, all'Avvenire, al secolo loro. Eran brindisi gentili, eran canzoni generose che si elevavano

2

40

Fig. 39 A. A. Lagrant (G. Galantara), «l'Asino», XII (7), 13 febbraio 1903, p.4.

Fig. 40 [G. Galantara], s.t., *ivi*, p.14.



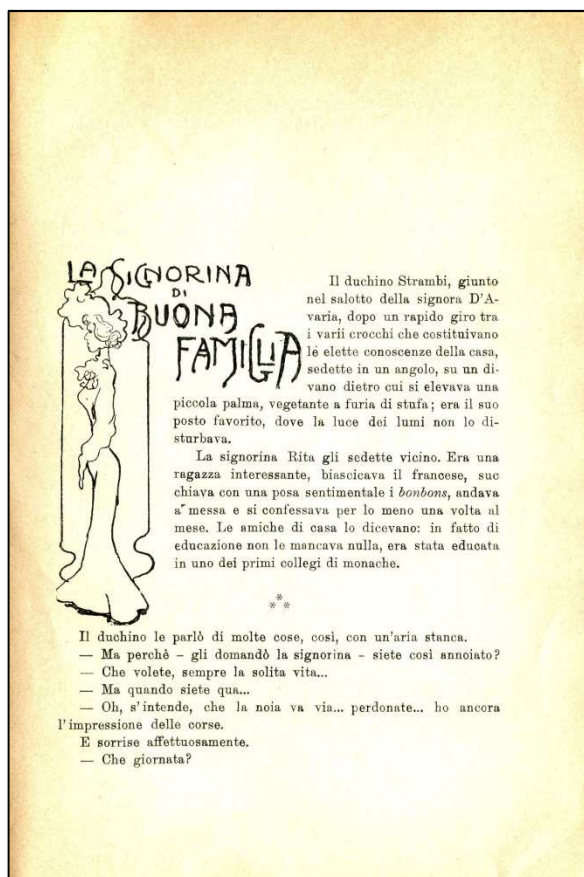
41



42

Fig. 41 [G. Galantara], s.t., *ivi*, p. 25.

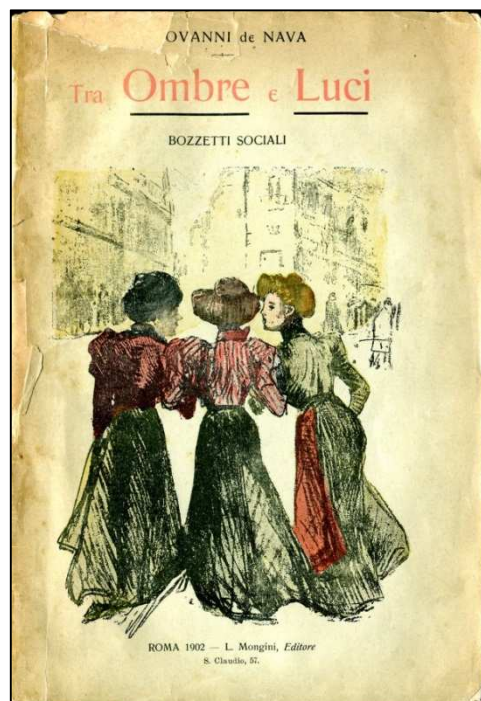
Fig. 42 [G. Galantara], *L'impresa Tripolitana*, «l'Asino», XI (13), 28 marzo 1902, p.6.



43



44



45

Fig. 43 [G. Galantara], s.t., in G. DE NAVA, *op. cit.*, p.33.

Fig. 44 [G. Galantara], *Dottrinella*, «l'Asino», XII (1), 2 gennaio 1903, p.2.

Fig. 45 [G. Galantara], s.t., in DE NAVA G., *op. cit.*, p.1.

Si separarono. Lui andava avanti, lei lo seguiva. Vicino a un caffè il tenente fu salutato da un giovane elegantissimo: era un baratore di professione.

Alla prima stazione, montarono su un *tramway*, lei sedette, lui restò in piedi sulla piattaforma in compagnia di un signore attempato: Gigi Rovi, uno dei più noti e più crudeli strozzini della città.

All'ultima fermata del *tramway*, lei scese da una parte, lui dall'altra fuggendo subito la luce dell'ampia strada imboccando un vicoletto scuro dove si fermò nell'ombra aspettando. La ragazza lo raggiunse lentamente, egli la carezzò, le passò il braccio gallonato attorno alla piccola vita e così, come all'inizio di un dolce idillio, sparirono nell'ombra più densa del vicolo, dove salvavasi l'onore... delle spalline.

La mattina dopo in *sala di convegno*, gli ufficiali radunati per leggere l'articolo del colonnello sull'*Esercito italiano*, trovarono pallido e stanco il figlio di papà! Il compagno più affettuoso gli si avvicinò:

— Ma, cos'hai? sei tanto pallido!
 — Niente di strano, caro... iersera conobbi alla mia pensione una giovane russa... una principessa... Che notte deliziosa...
 — Ti sarà costata cara...
 — Mi mostrò il desiderio di comprare una cavalla. Le regalerò la mia Linda.
 — Sei pazzo?
 — In fondo non mi costa molto, tre mila franchi... E si arriacciò i baffi.

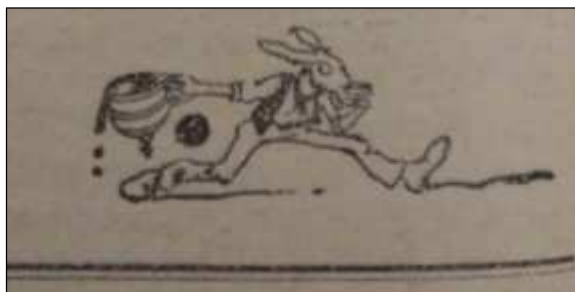
Quel giorno stesso il suo attendente lasciava Linda, nella stalla di Gigi Rovi lo strozzino.



46



47

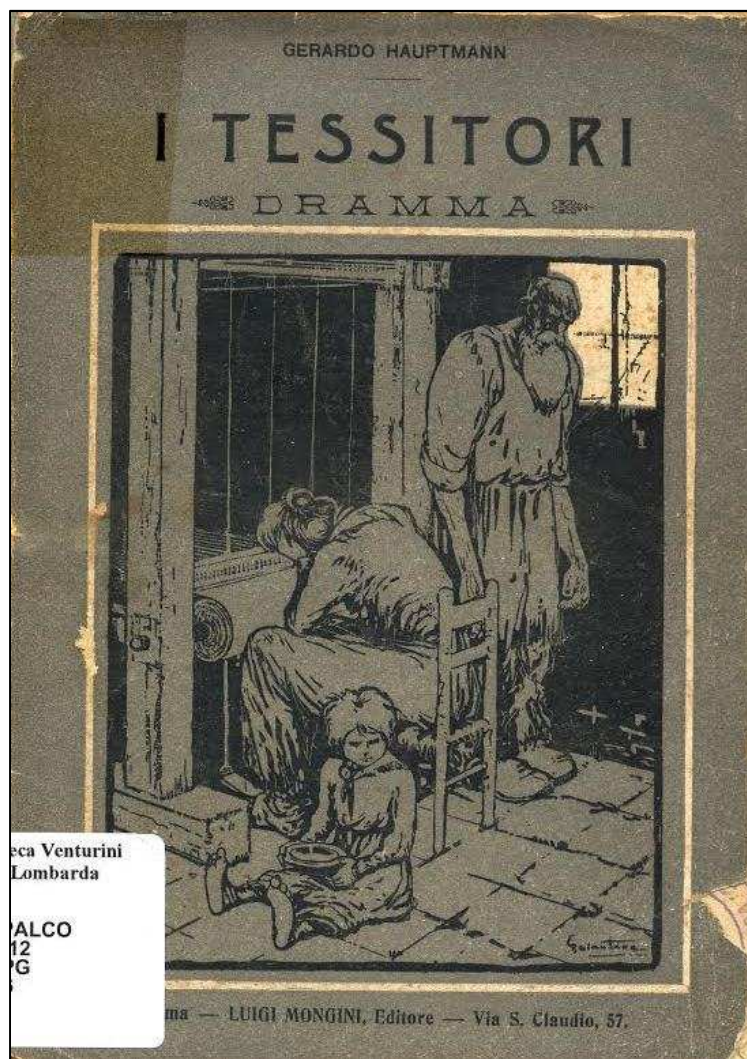


48

Fig. 46 [G. Galantara], s.t., *ivi*, p.26.

Fig. 47 [G. Galantara], s.t., «Il Seme», X (1), 1^a quindicina di gennaio 1911, p.1.

Fig. 48 [G. Galantara], s.t., «l'Asino», XII (2), 12 gennaio 1913, p.2.



49



50

Fig. 49 G. Galantara, s.t., in HAUPTMANN G., *I Tessitori. Dramma in cinque atti*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1906.

Fig. 50 G. Galantara, *Dai Tessitori di Gerardo Hauptmann*, «Avanti della Domenica», IV (17), p.1.

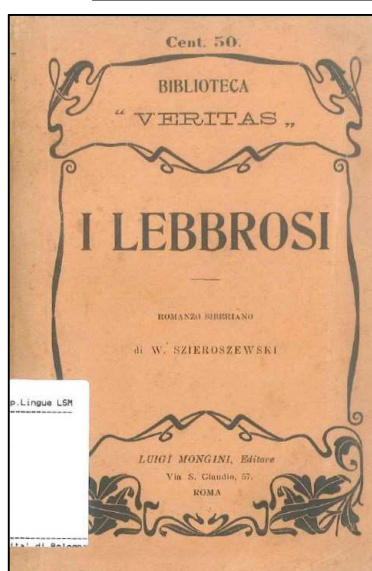


51

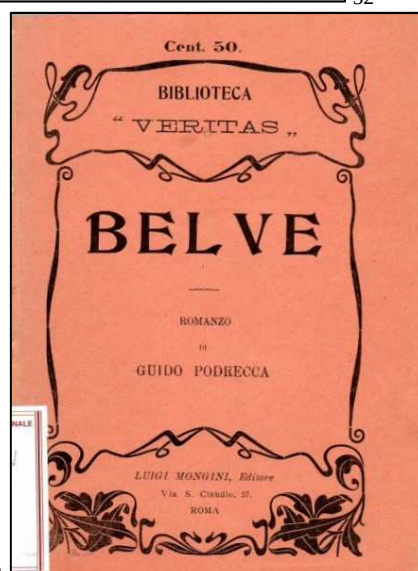
Fig. 51 Galan-tara (G. Galantara), s.t., in ANDREEV L., *Il riso rosso*, Roma, Luigi Mongini editore, s.d. [1906].



52



53

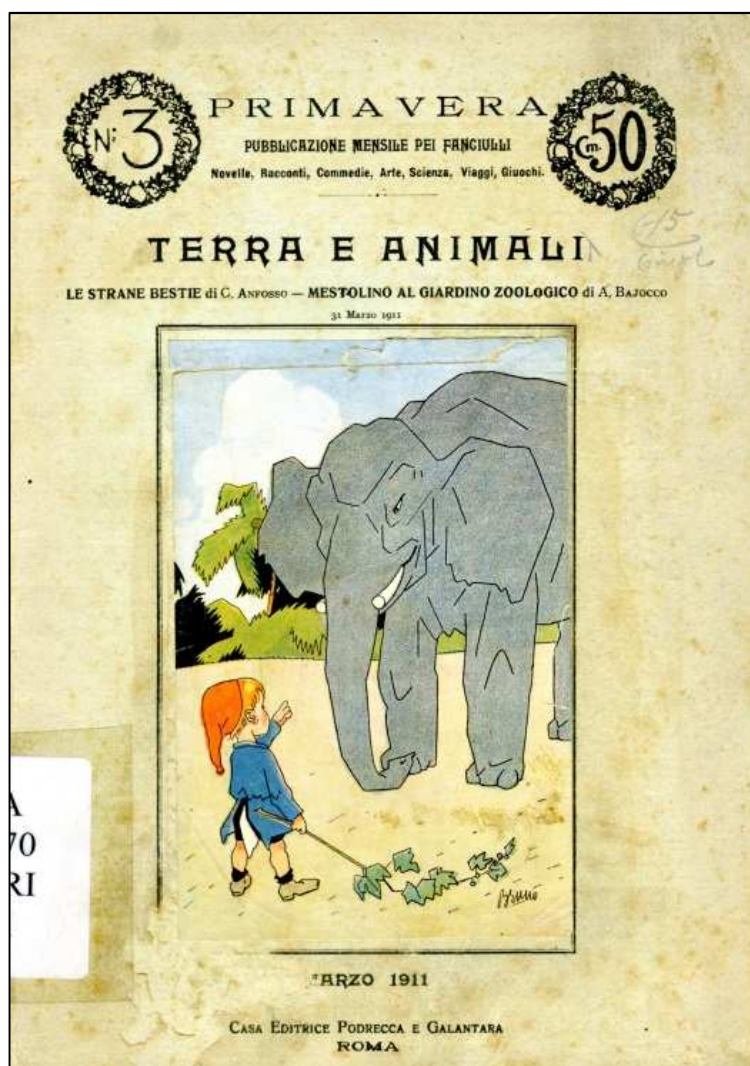


54

Fig. 52 Rata L. (G. Galantara), s.t., in GORKI M., *Interviste*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1906.

Fig. 53 SIEROSZEWSKI W., *I lebbrosi*, Roma, Luigi Mongini Editore, s.d. [1906].

Fig. 54 PODRECCA G., *Belve. Romanzo*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1906.



55



56a

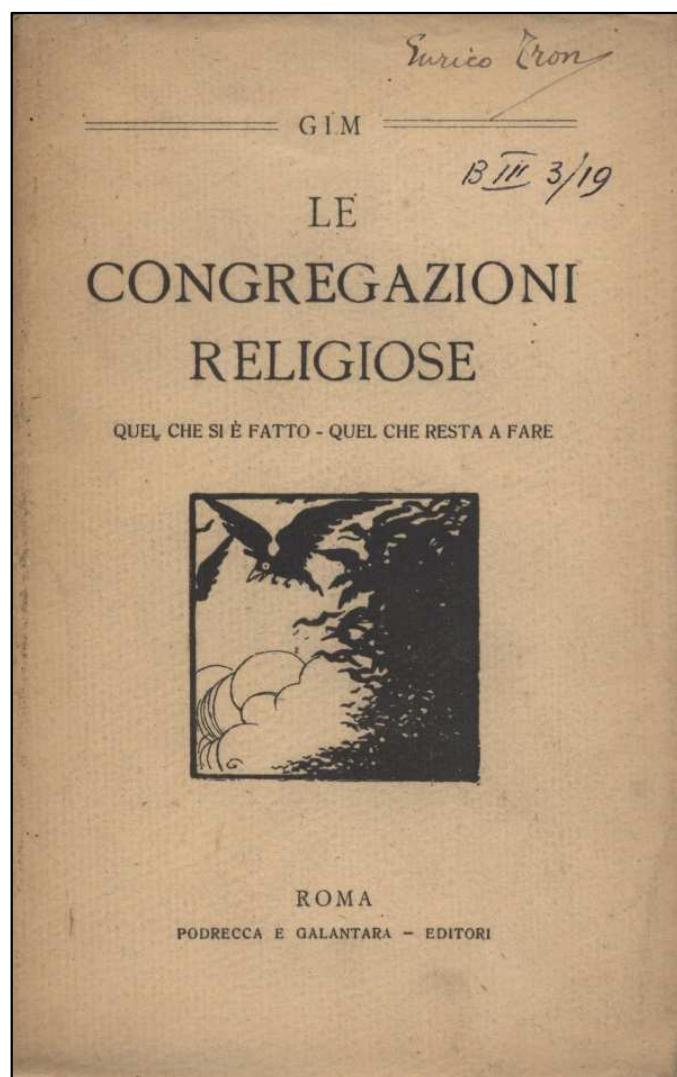


56b

Fig. 55 Bruno (B. Angoletta), s.t., «Primavera», II (3), marzo 1911, p.1.

Fig. 56a Logo tipografico dei volumi editi dalla *Libreria Editrice Podrecca & Galantara* tra il 1910 e il 1913.

Fig. 56b Logo tipografico dei volumi editi dalla *Società anonima editoriale Galileo Galilei* nel 1914.



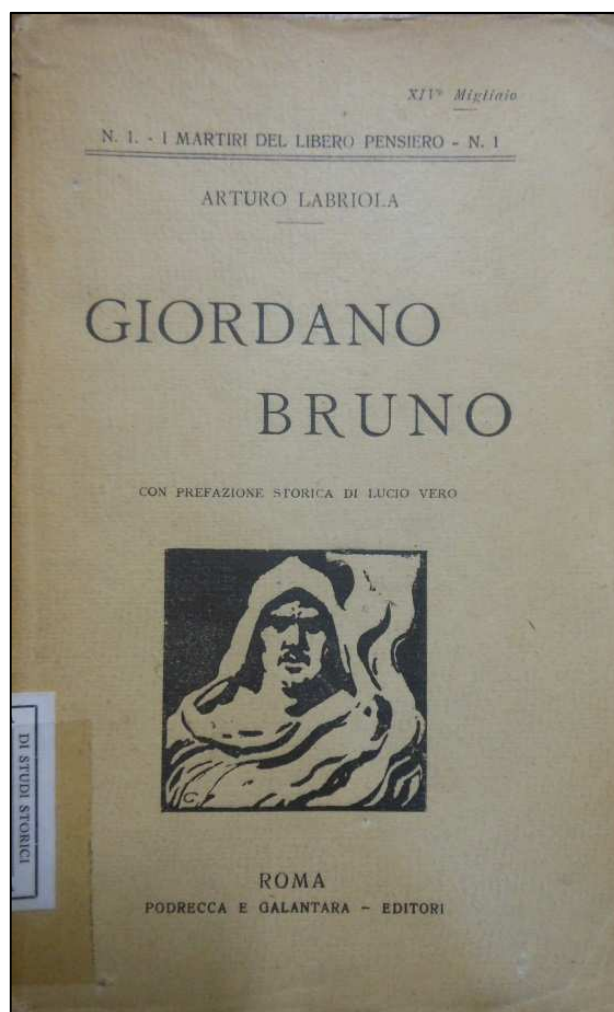
57



58

Fig. 57 G. (G. Galantara), s.t., in GIM [MERLONI G.], *Le congregazioni religiose*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.

Fig. 58 R.L. (G. Galantara), *Le congregazioni religiose contro Pantalone*, «l'Asino», XIX (44), 30 ottobre 1910, p.8



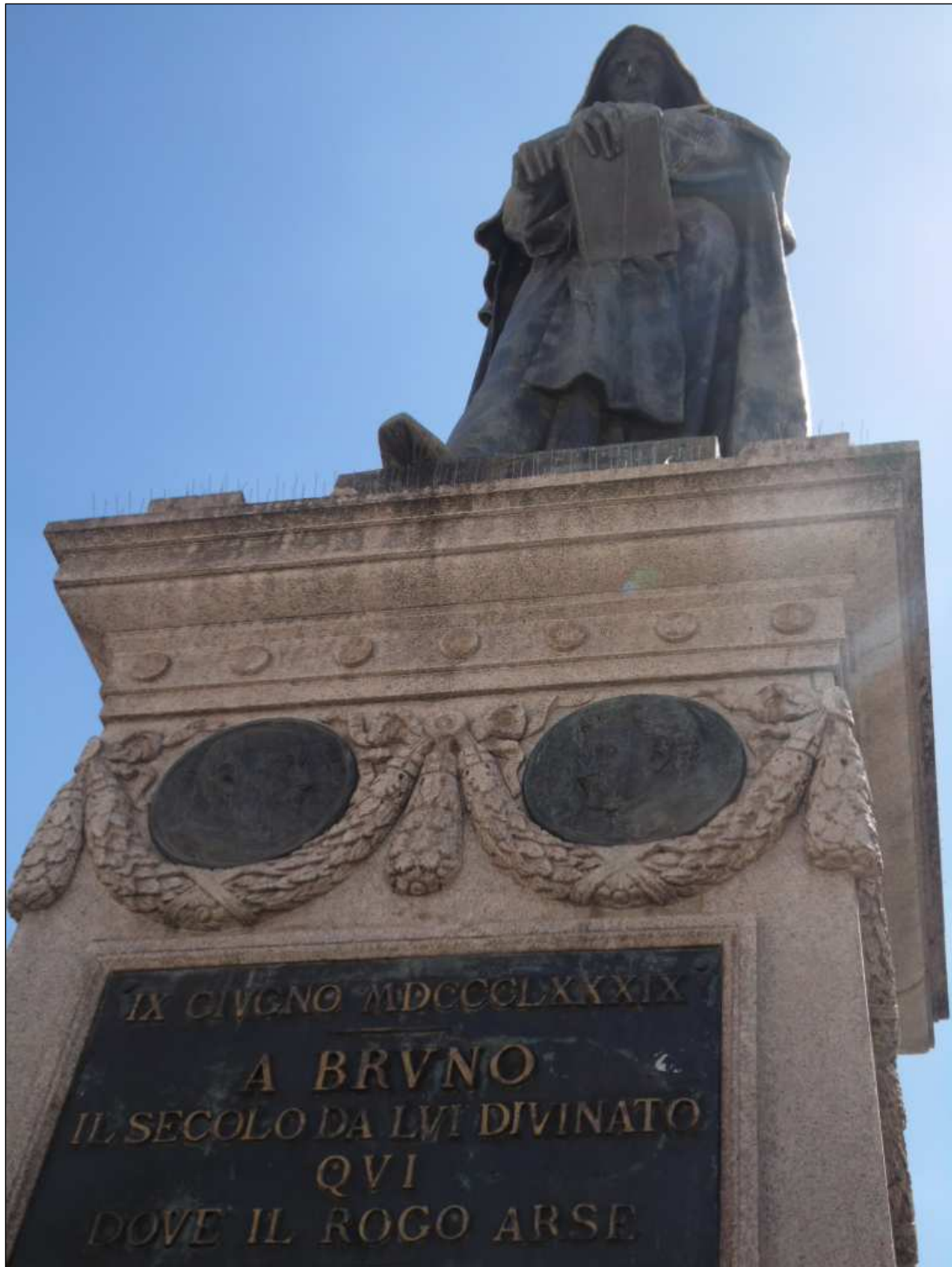
59



60

Fig. 59 G (G. Galantara), s.t., in LABRIOLA A., *Giordano Bruno*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.

Fig. 60 R.L. (G. Galantara), *Giordano Bruno*, «l'Asino», XVI (7), 17 febbraio 1910, p.1.

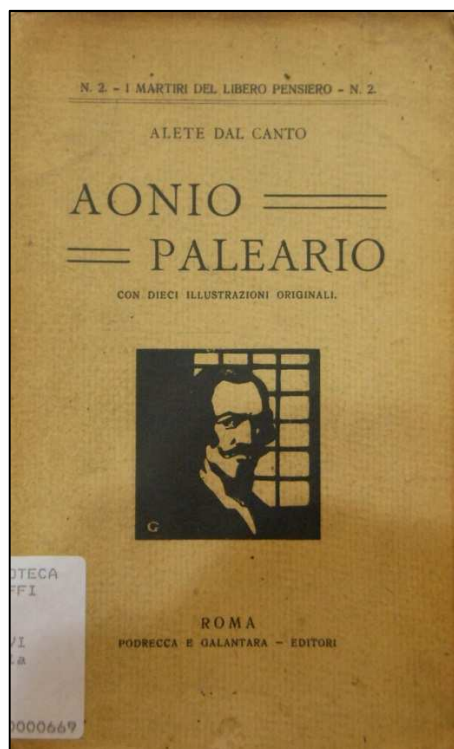


61a

Fig. 61a E. Ferrari, *Monumento a Giordano Bruno*, 1887 - 1889, bronzo e granito di Baveno, Roma, Piazza Campo de' Fiori.



61b



62



63

Fig. 61b E. Ferrari, *Aonio Paleario*, 1887 - 1889, bronzo, Roma, Piazza Campo de' Fiori, Roma.

Fig. 62 G. (G. Galantara), s.t., in DAL CANTO A., *Aonio Paleario*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.

Fig. 63 G. (G. Galantara), s.t., in PODRECCA G., *Monologhi*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.



64



65

Fig. 64 GORKI M., *La spia*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.

Fig. 65 [G. Galantara], bozzetto per la copertina di *La spia*, matita e china su carta, inventario n. 23661\144, CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma. Sezione Media.



66



67

Fig. 66 R.L. (G. Galantara), *Il Laocoonte moderno*, «l'Asino», XVI (1), 6 gennaio 1907, p.1.

Fig. 67 Rata L. (G. Galantara), *Un modernismo in Vaticano*, ivi, XVII (15), 12 aprile 1908, p.1.



68



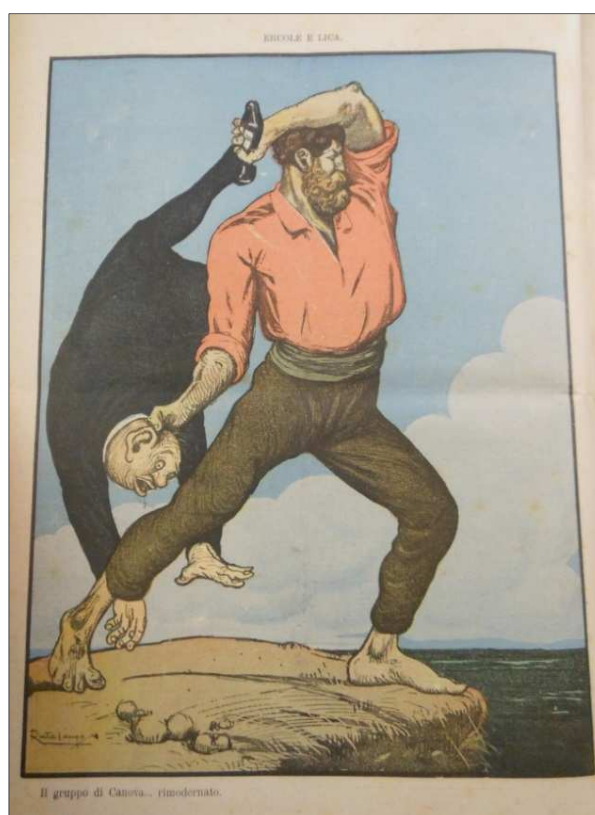
69

Fig. 68 Rata Langa (G. Galantara), *Il terremoto in Vaticano*, *ivi*, XVIII (5), 31 gennaio 1909, p.1.

Fig. 69 Rata Langa (G. Galantara), *Il nuovo Arcangelo*, *ivi*, X (50), 20 dicembre 1901, p.8.



70



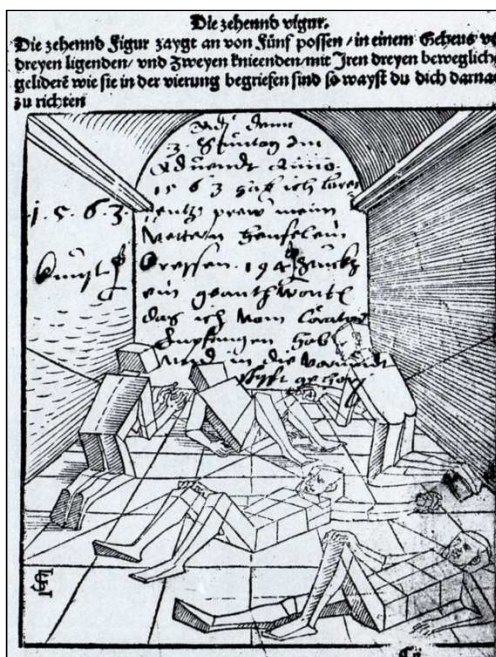
71

Fig. 70 [G. Galantara], *Fino alla ...fine!*, *ivi*, XXVI (42), 21 ottobre 1917, p.1.

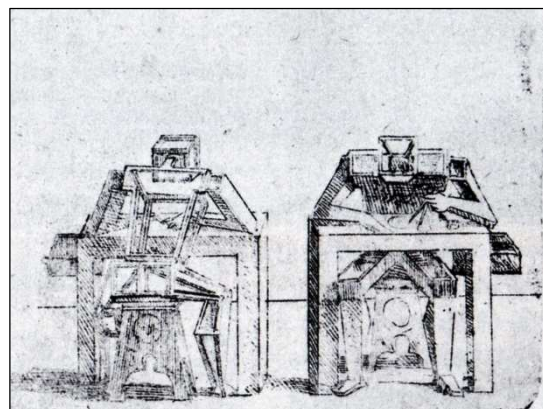
Fig. 71 Rata Langa (G. Galantara), *Ercole e Lica*, *ivi*, XVII (5), 2 febbraio 1908, p.8.



72



72a



72b

Fig. 72 R.L. (G. Galantara), *La situazione dello czarismo*, ivi, XIV (44), 29 ottobre 1905, p.1.

Fig. 72a E. Schön, *Figure reclinate*, in *Unterweisung der Proportion und Stellung der Bosse*, già in VARNEDOE K., GOPNIK A., *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, New York, The Museum of Modern Art, 1990, p.110, fig. 26.

Fig. 72b G. B. Braccelli, *Due geometri*, in *Bizzarrie*, già ibidem, fig. 27.



73



74

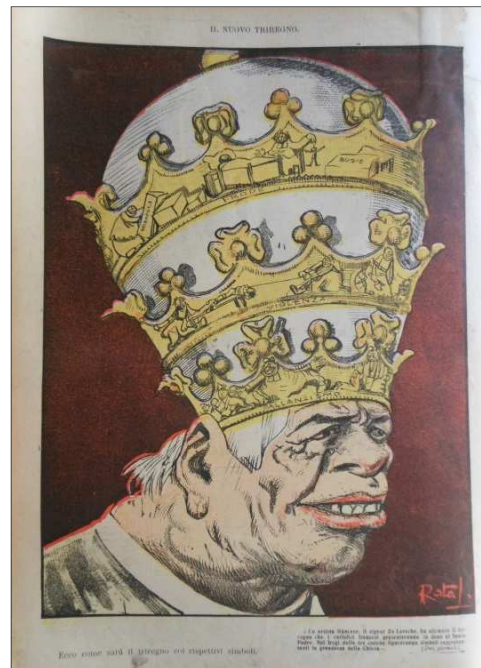


74a

Fig. 73 R. Langa (G. Galantara), *Alleanza tardiva*, «l'Asino», VI (14), 4 aprile 1897, pp.4-5.

Fig. 74 Rata L. (G. Galantara), *I sette peccati capitali*, ivi, XIV (51), 17 dicembre 1905, p.8.

Fig. 74a [s. a.], *L'Abbé Marie*, in *Les Fouteries chantantes, ou Les récréations priapiques des aristocrates en vie. Par la muse libertine*, Couillardinos A., Sieur Flavigny, 1791, fig. 20.



75



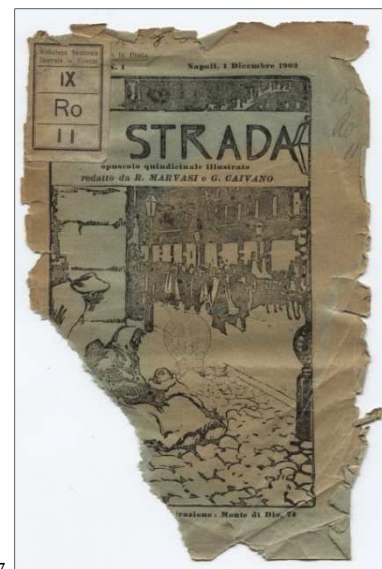
76

Fig. 75 Rata L. (G. Galantara), *Il nuovo triregno*, «l'Asino», XVII (22), 31 maggio 1908, p.8.

Fig. 76 Rata L. (G. Galantara), *Bepi visita l'esposizione*, *ivi*, XX (17), 23 aprile 1911, p.8.



77



78

Fig. 77 Rata Langa (G. Galantara), *La Strada*, «Il Socialismo»>, I (21), 25 dicembre 1902, p.353.

Fig. 78 Rata Langa (G. Galantara), s.t., «La Strada», I (1), 1 dicembre 1902, p.1.



79



80



80a

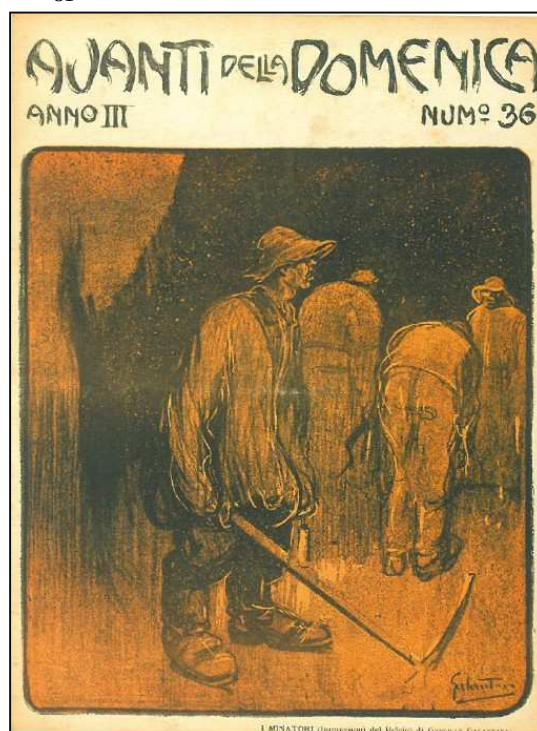
Fig. 79 Rata Langa G. (G. Galantara), *Il morto di fame*, «Avanti della Domenica», I nuova serie (10), 7 novembre 1903, p.1, in BOLPAGNI P., *L'arte nell' «Avanti della Domenica»*, cit., p.147.

Fig. 80 Rata Langa (Galantara), *Il pittore verista*, ivi, I nuova serie (15), 13 dicembre 1903, p.1, ivi, p.149.

Fig. 80a A. Pusterla, *Alle cucine economiche di Porta Nuova*, 1886-1887, olio su tela, Galleria d'Arte Moderna, Milano.



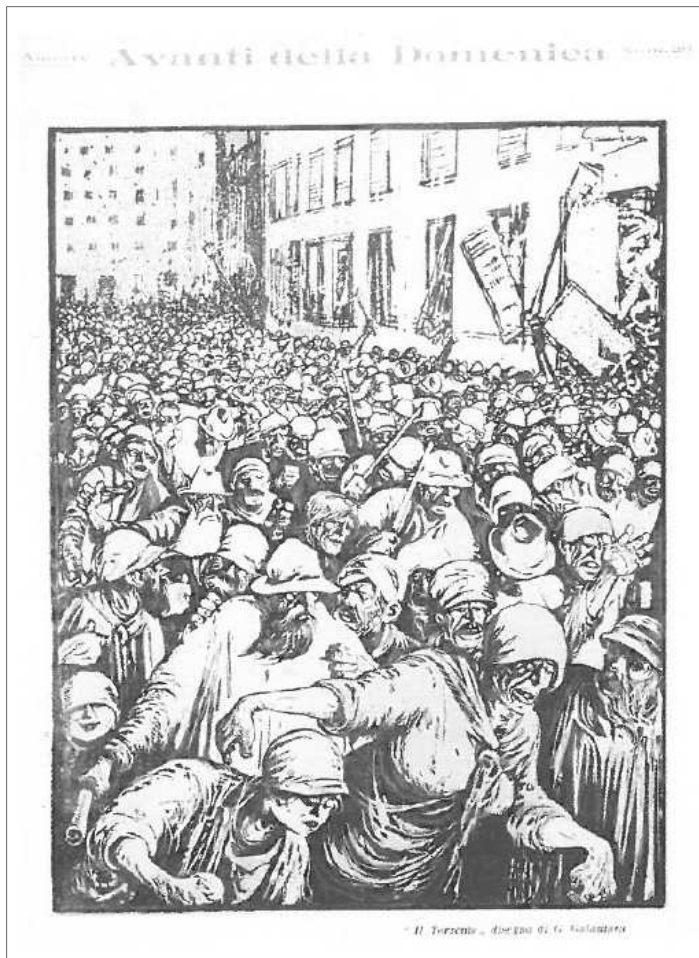
81



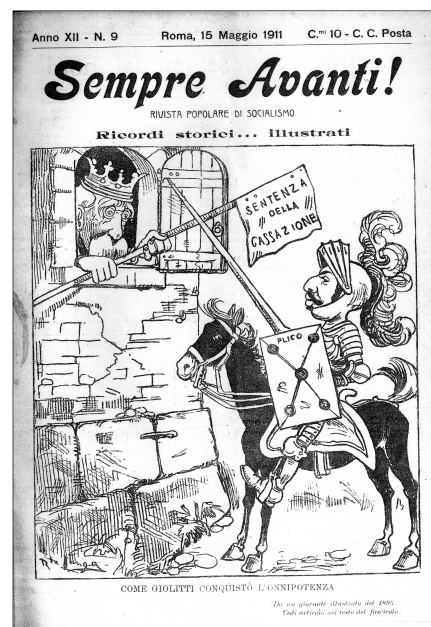
82

Fig. 81 Rata Langa (G. Galantara), *Verso la luce*, «Avanti della Domenica», II (40), 5 giugno 1904, p.1, in BOLPAGNI P., *L'arte nell' «Avanti della Domenica»*, cit., p.158.

Fig. 82 G. Galantara, *I minatori* (*Impressioni dal Belgio*), ivi, III (36), 17 settembre 1905, p.1, ivi, p.85.



83



84

Fig. 83 G. Galantara, *Il Torrente*, ivi, IV (23), 17 giugno 1906, p.1 e «Sempere Avanti!», XI (4), 28 febbraio 1910, p.1.

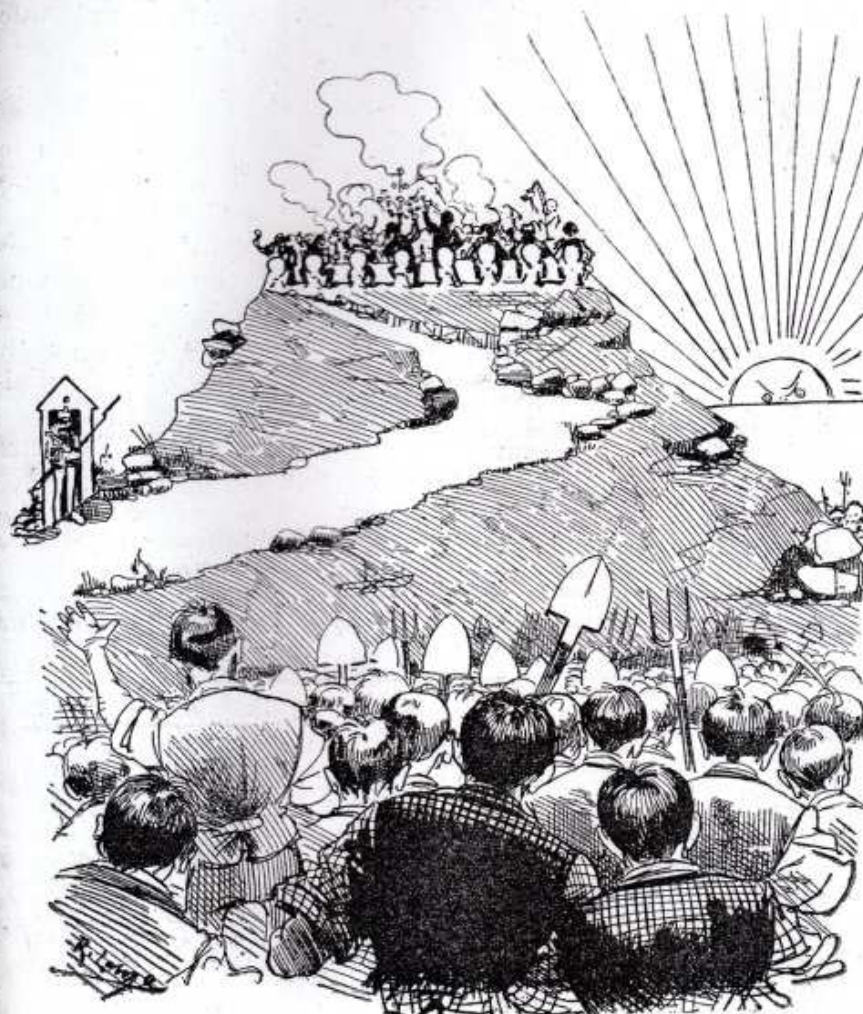
Fig. 84 Rata Langa (G. Galantara), *Ricordi storici...illustrati*, ivi, XII (9), 15 maggio 1911, p.1.

SEMPRE AVANTI!

RIVISTA POPOLARE DI SOCIALISMO

Esce il 10 e il 25 d'ogni mese

PASQUA

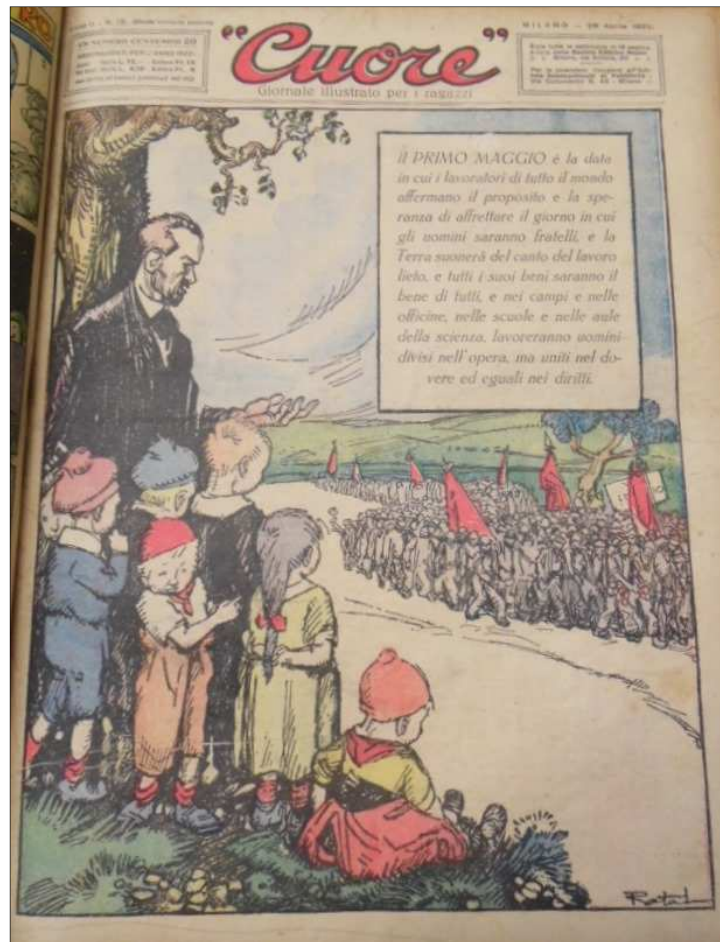


Festa simbolica dell'umanità redenta da Gesù.

Nell'interno leggere: Contro la trapanesizzazione del gruppo parlamentare socialista (di F. Paoloni) — La nostra inchiesta sull'insurrezionalismo — Contro il sindacalismo distruttore di sindacati (Sempre Avanti) — La pazzia progressiva degli armamenti e la nazione armata, ecc.

85

Fig. 85 R. Langa (G. Galantara), *Pasqua*, *ivi*, XIV (5), 10 marzo 1913, p.1.



86



87

Fig. 86 Rata L. (G. Galantara), *Il Primo Maggio*, «Cuore», II (18), 29 aprile 1922, p.1.
Fig. 87 [s. a.], *Come si fabbrica Cuore*, ivi, II (6), 4 - 11 febbraio 1922, p.8.



88



89



90

Fig. 88 [G. Galantara], *Il vero motivo della visita*, «Il Torneo», I (15), 19 maggio 1892, p.1.

Fig. 89 [G. Galantara], *L'esercizio provvisorio in famiglia*, *ivi*, I (36), 9 giugno 1892, p.1.

Fig. 90 [G. Galantara], *La lettera del Marchese (Nella solitudine dello studio)*, *ivi*, I (172), 24 ottobre 1892, p.1.

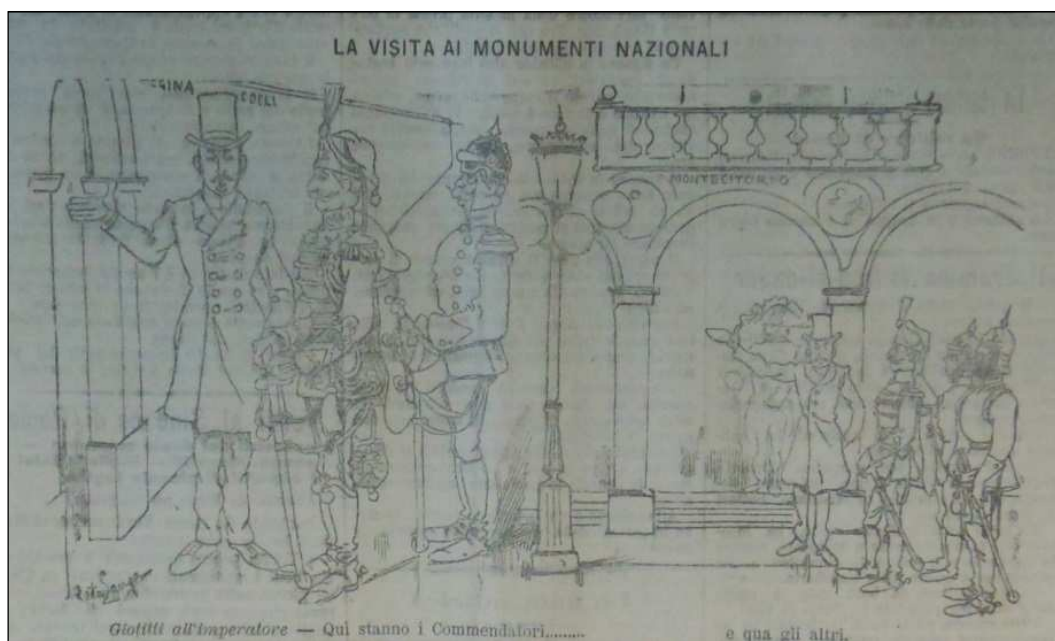


Fig. 91 Rata Langa Roma (G. Galantara), *Per restaurare l'edificio sociale*, «L'Epoca», XVIII (83), 24 - 25 marzo 1893, p.1.

Fig. 92 Rata Langa (G. Galantara), *La visita ai monumenti nazionali*, ivi, XVIII (115), 24 - 25 aprile 1893, p.1.

Fig. 93 Rata Langa (G. Galantara), *I lavori parlamentari*, ivi, XVIII (139), 19 - 20 maggio 1893, p.1.



Fig. 94 [G. Galantara], *La scuola del delitto*, «l'Asino», III (5), 18 gennaio 1894, p.1.



95



96

Fig. 95 Rata L. (G. Galantara), *Ricevimenti in Vaticano*, *ivi*, XIII (16), 18 aprile 1904, p.4.

Fig. 96 Rata Langa (G. Galantara), *Fra due "cocottes"*, *ivi*, XIII (31), 18 luglio 1904, p.5.



97



98

Fig. 97 [G. Galantara], *Fede, speranza e carità*, *ivi*, XXIII (5), 2 febbraio 1913, p.5.

Fig. 98 R.L. (G. Galantara), s.t., *ivi*, XXIII (36), 6 settembre 1914, p.5 riproposto in [s. a.], *La guerra dell'Asino*, Roma, Editrice Società Periodici, 1916, p.10.



99



100

Fig. 99 R.L. (G. Galantara), *Filosofia minima*, «l'Asino», XXIV (45), 7 novembre 1915, p.4.

Fig. 100 R.L. (G. Galantara), *Il cuore dei "boches"*, ivi, XXIV (46), 14 novembre 1915, p.5.



101



102



103

Fig. 101 F. Serti (G. Galantara), *Tentativi tedeschi*, *ivi*, XXV (6), 6 febbraio 1916, p.3.

Fig. 102 Gigi [G. Galantara], *Domande...sovversive*, *ivi*, XXXIII (40), 22 novembre 1924, p.4.

Fig. 103 bis [G. Galantara], *Zuccherineide*, *ivi*, XXXIV (8), 21 febbraio 1925, p.3.



104



105

Fig. 104 [G. Galantara], testata de «Il becco giallo. Dinamico di opinione pubblica», I (1), 20 gennaio 1924, p.1.

Fig. 105 R.L. (G. Galantara), *Scene di malavita politica*, ivi, I (6), 17-24 febbraio 1924, p.1.



106



107

Fig. 106 Rata Langa (G. Galantara), s.t., *ivi*, I (33), 24 agosto 1924, p.1.

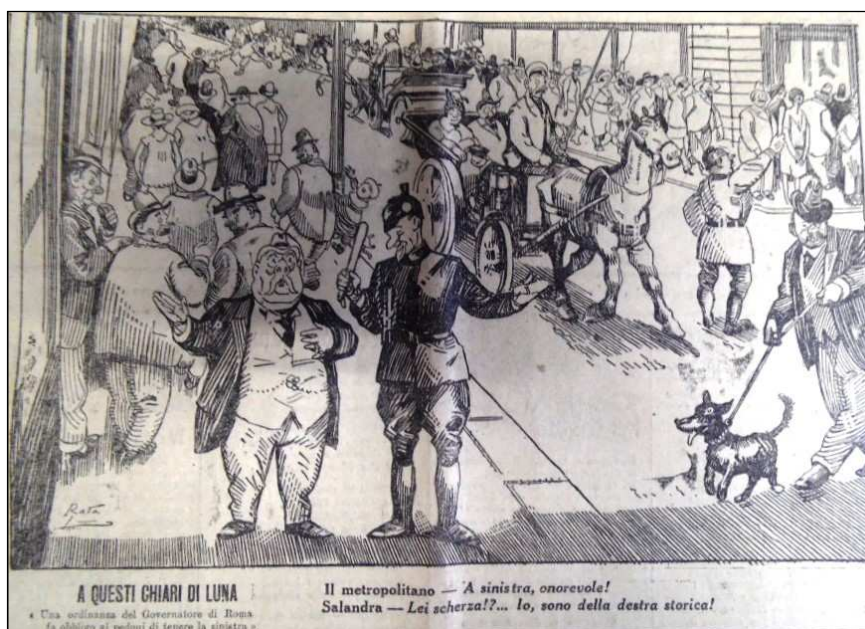
Fig. 107 Rata Langa (G. Galantara), *Il gabinetto sintetico*, *ivi*, II (67), 19 aprile 1925, p.1.



108



109



110

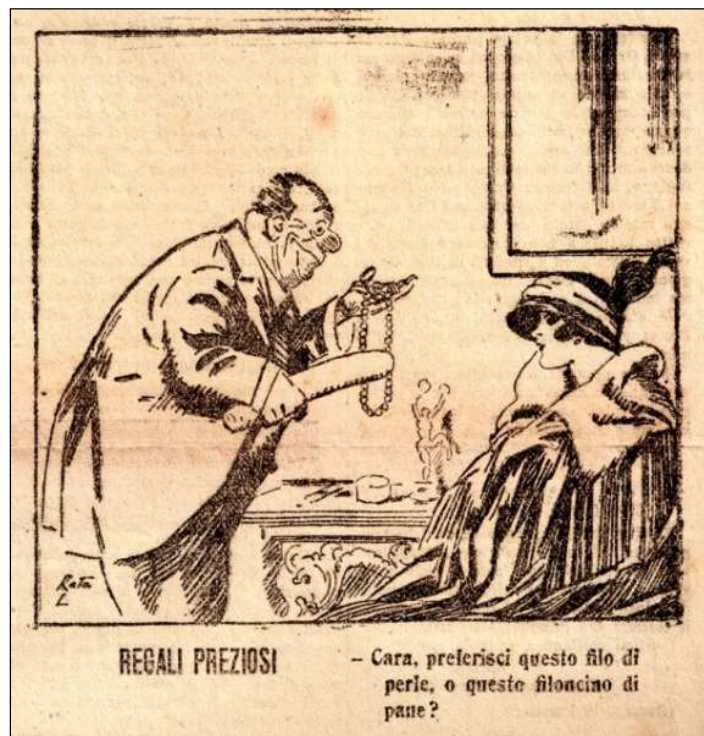
Fig. 108 Rata Langa (G. Galantara), *L'attualità fotografata*, ivi, II (80), 19 luglio 1925, p.1.

Fig. 109 [G. Galantara], testata de «L'attaccabottoni. scocciatore settimanale», I (8), 1 agosto 1926, p.1.

Fig. 110 Rata Langa (G. Galantara), *A questi chiari di luna*, ivi, I (1), 13 gennaio 1926, p.1



111



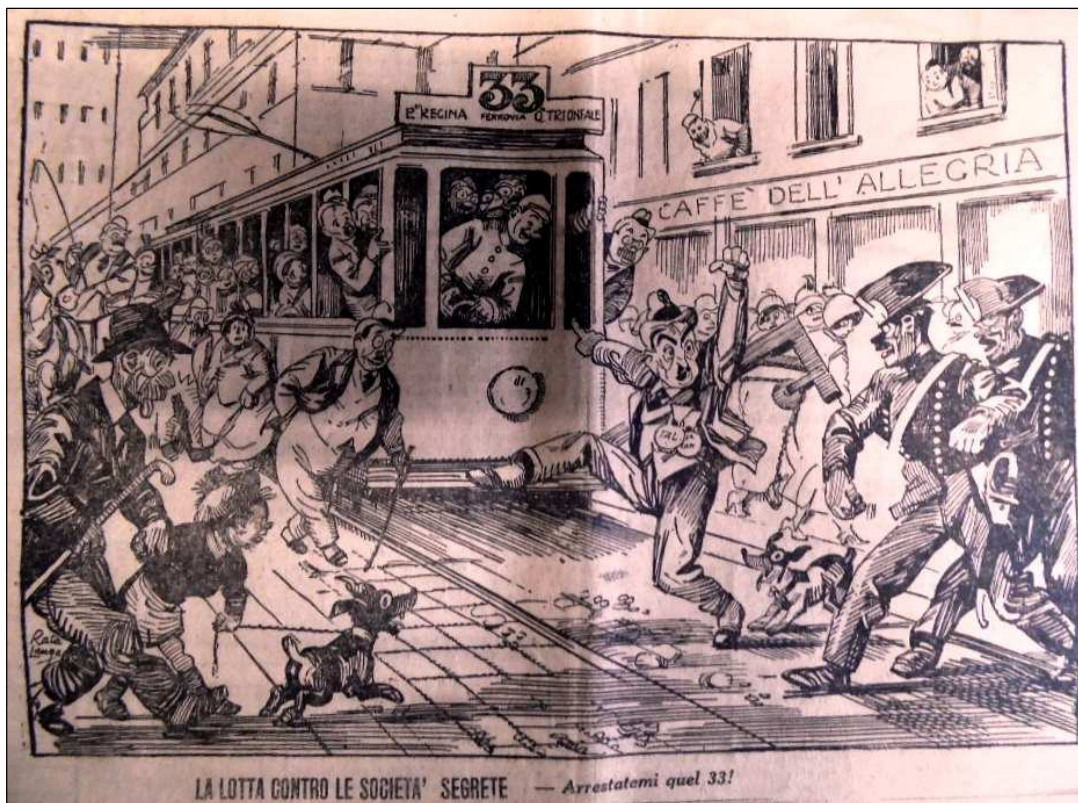
112

Fig. 111 Rata L. (G. Galantara), *Ottobrate imperiali*, «Il becco giallo», I (42), 26 ottobre 1924, p.3.

Fig. 112 Rata L. (G. Galantara), *Regali preziosi*, *ivi*, II (57), 8 febbraio 1925, p.3.



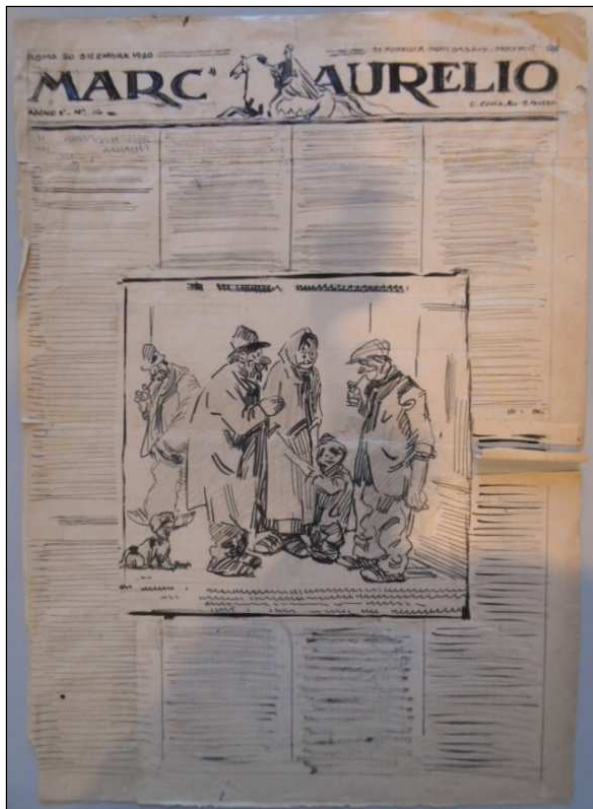
113



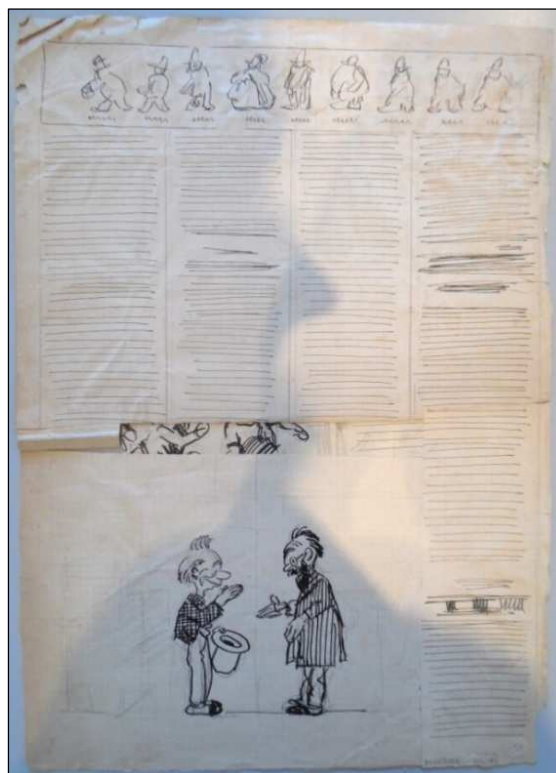
114

Fig. 113 Rata L. (G. Galantara), *Guerra al triangolo*, *ivi*, I (32). 5 ottobre 1924, p.2.

Fig. 114 Rata Langa (G. Galantara), *La lotta contro le società segrete*, *ivi*, II (73), 31 maggio 1925, p.1.



115



115a

Figg. 115 - 115a G. Galantara, bozzetto, china e matita su carta, *recto* e *verso*, inventario n. 3661\124, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.



116



117

Fig. 116 [G. Galantara], *Le speculazioni festive*, «Marc'Aurelio», I (78), 12 dicembre 1931, p.1.

Fig. 117 gala (G. Galantara), *Cose di Spagna*, *ivi*, VI (60), 25 luglio 1936, p.1.



118



119

Fig. 118 Fabio S. (G. Galantara), s. t., china e matita su carta, inventario n. 3661\325, CSAC.

Fig. 119 [G. Galantara], s. t., china, matita, tempera e collage su carta, inventario n. 3662\19, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.



120



121



122



123

Fig. 120 [G. Galantara], *Sul marciapiede*, «Avanti!», I (1), 25 dicembre 1896, p.3.

Fig. 121 [G. Galantara], *Una fatica risparmiata*, ivi, IV (257), 10 settembre 1897, p.3.

Fig. 122 [G. Galantara], *La carriera coloniale (tra due onorevoli)*, ivi, IV (328), 19 novembre 1897, p.3.

Fig. 123 [G. Galantara], *Al ministero della giustizia*, ivi, IV (286), 8 ottobre 1897, p.3.

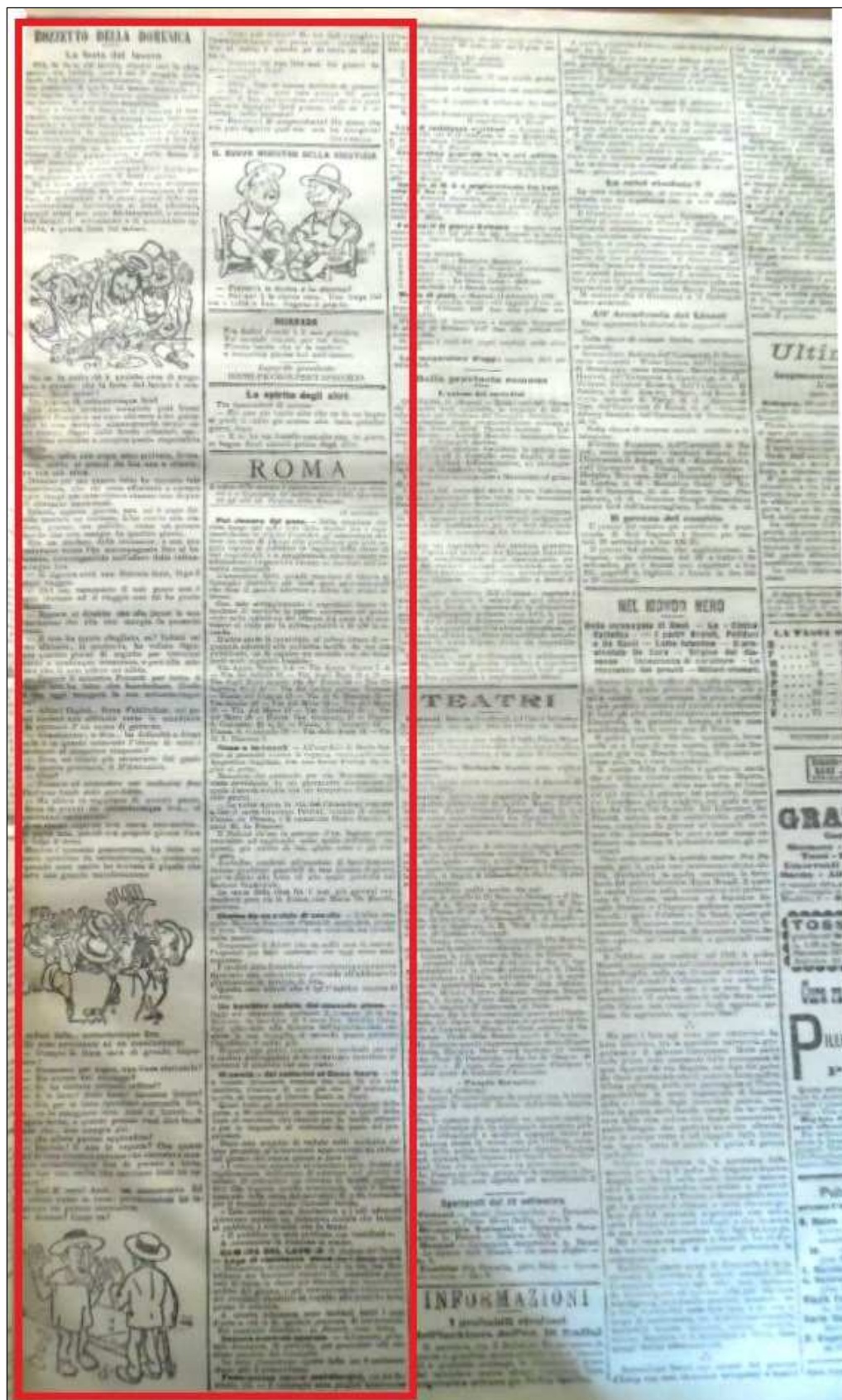


Fig. 124 COLUMELLA [disegni di G. Galantara], *Bozzetto della domenica. La festa del lavoro*, ivi, II (267), 19 settembre 1897, p.3.

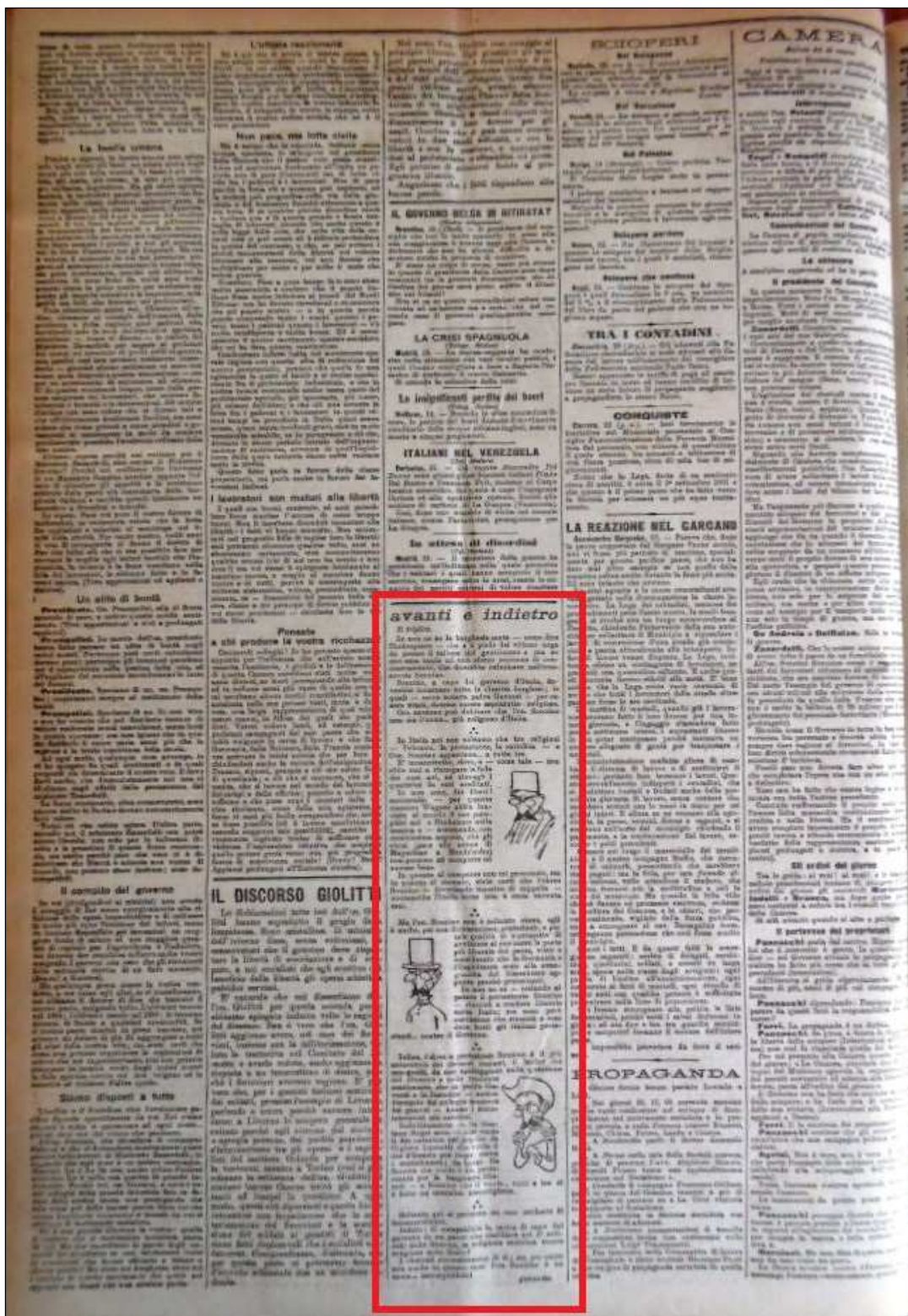
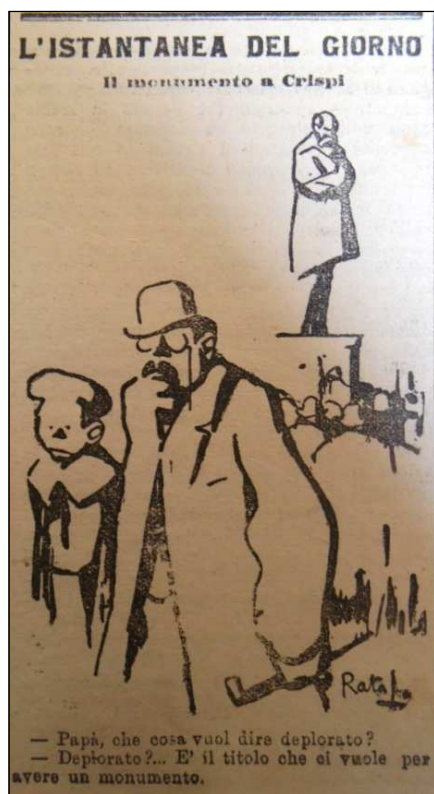


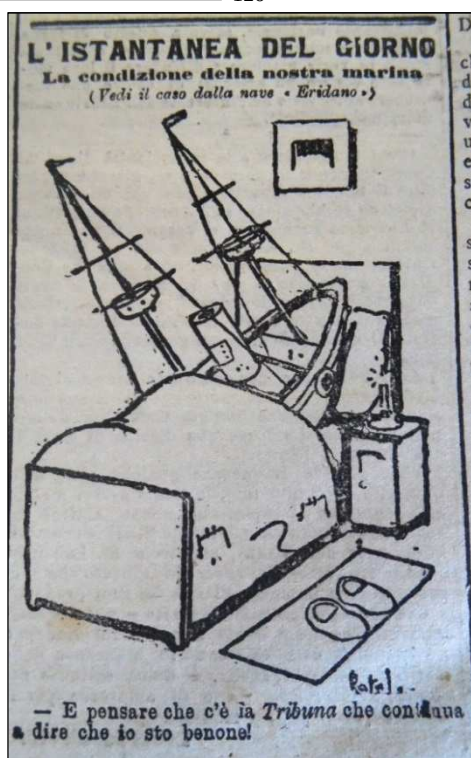
Fig. 125 GOLIARDO [Podrecca G.], [G. Galantara], *Avanti e indietro*, ivi, VI (1893), 16 marzo 1902, p.2.



126



127



128

Fig. 126 Rata L. (G. Galantara), *I disoccupati dall'on. Fortis*, ivi, IX (2293), 4 aprile 1905, p.1.

Fig. 127 Rata L. (G. Galantara), *Il monumento a Crispi*, ivi, IX (2915), 14 gennaio 1905, p.1.

Fig. 128 Rata L. (G. Galantara), *La condizione della nostra marina (vedi il caso della nave «Eridano»*, ivi, VIII (2475), 5 febbraio 1904, p.1.



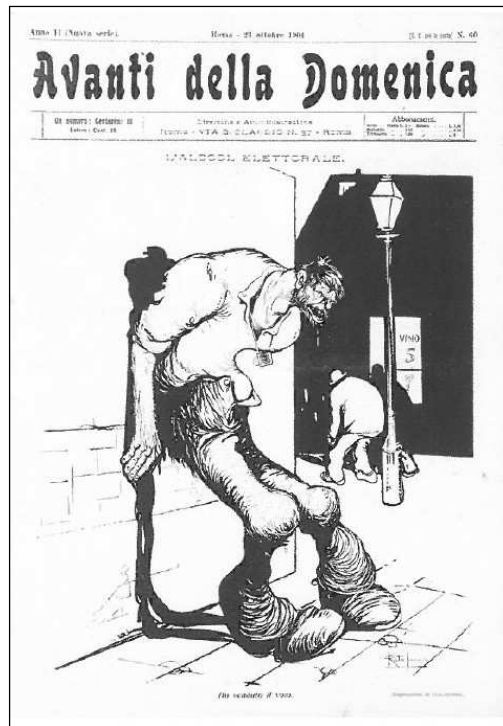
129



130

Fig. 129 [G. Galantara], *Il Congresso delle donne (tra operaie)*, *ivi*, XII (4100), 25 aprile 1908, p.1.

Fig. 130 Rata L. (G. Galantara), *Il misterioso delitto di Milano*, *ivi*, IX (2921), 20 gennaio 1905, p.1.



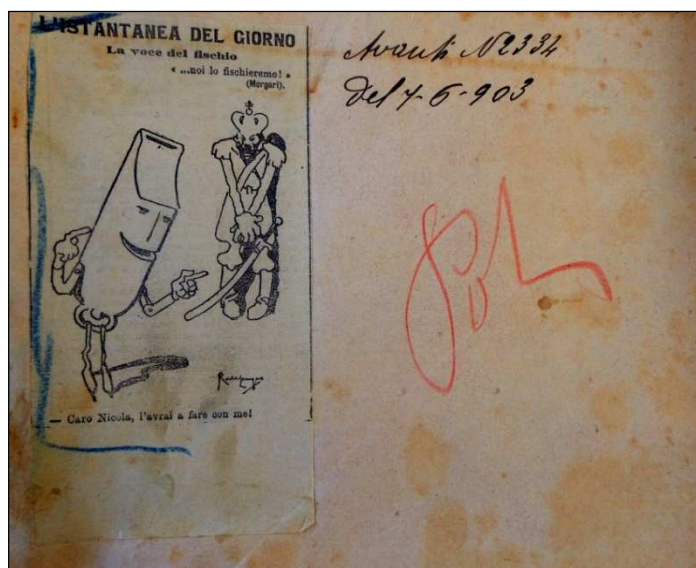
131



132

Fig. 131 Rata Langa (G. G. Galantara), *L'alcool elettorale*, «Avanti della Domenica», II (60), 23 ottobre 1904, p.1, in BOLPAGNI P., *L'arte nell' «Avanti della Domenica»*, cit., p.164.

Fig. 132 Rata Langa, (G. Galantara), *La Pace dello Czar*, ivi, III (5), 5 febbraio 1905, p.1, ivi, p.73.



133



134



135



136

Fig. 133 Rata Langa (G. Galantara), *La voce del fischio*, «Avanti!», VIII (2334), 1 giugno 1903, p.1.

Fig. 134 Rata Langa (G. Galantara), *In Russia od... in Italia*, *ivi*, VIII (2414), 27 agosto 1903, p.1.

Fig. 135 Rata Langa (G. Galantara), s.t., *ivi*, VIII (2449), 23 settembre 1903, p.1.

Fig. 136 Rata Langa (G. Galantara), *La parola d'incoraggiamento*, *ivi*, VIII (2459) 11 ottobre 1903, p.1.



137



138

Fig. 137 G. Galantara, *Le otto ore di lavoro*, ivi, X (3384), 1 maggio 1906, p.3.

Fig. 138 G. Galantara, *Per la visita dello Czar*, «Il Socialismo», II (16), 10 ottobre 1903, p.257.



Fig. 139 Ratalanga (G. Galantara), *Un sogno*, ivi, I (2), 10 marzo 1902, p.33.

Fig. 140 Ratalanga (G. Galantara), *La triplice*, ivi, I (5), 25 aprile 1902, p.81.

Fig. 141 Ratalanga (G. Galantara), *L'esodo delle congregazioni religiose in Francia*, ivi, I (16), 10 ottobre 1902, p.273.

Fig. 142 Ratalanga (G. Galantara), *L'inchiesta sulla marina militare*, *La nuova morale*, *La questione dell'acciaio alla camera*, ivi, II (8), 10 giugno 1903, p.129.



143



144



145



146

Fig. 143 [G. Galantara], s.t., «Il Seme», III (1), 1^a quindicina di gennaio 1904, p.2.

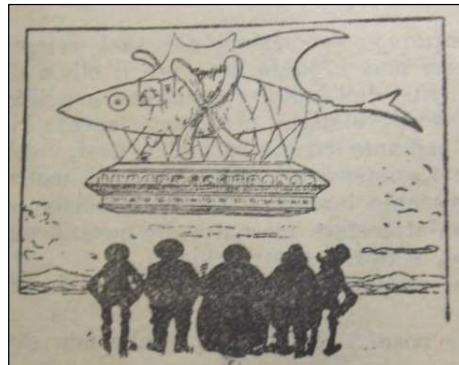
Fig. 144 [G. Galantara], s.t., ivi, X (1), 1^a quindicina di gennaio 1911, p.1.

Fig. 145 [G. Galantara], s.t., ivi, III (3), 2^a quindicina di febbraio 1904, p.1.

Fig. 146 [G. Galantara], s.t., ivi, III (14), 1^a quindicina di agosto 1904, p.3.



147



148



149



150

Fig. 147 [G. Galantara], s.t., ivi, III (4), 1^a quindicina di marzo, p.1.

Fig. 148 (G. Galantara), s.t., in GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino nella Luna*. cit., p.18.

Fig. 149 [G. Galantara], s.t., «Il Seme», VII (13), 1^a quindicina di luglio 1908, p.4.

Fig. 150 [G. Galantara], *Fra il consumatore e accaparratore*, ivi, VII (13), 1^a quindicina di luglio, p.3.



151



152



153

Fig. 151 [G. Galantara], *Ah! Rata-Langa!*, «l'Asino», V (20), 17 maggio 1896, p.3.

Fig. 152 [G. Galantara], *Le "lamentazioni" dei trombati*, *ivi*, XI (52), 21 dicembre 1902, p.4.

Fig. 153 A. A. Lagrant (G. Galantara), *Provvedimenti sociali*, *ivi*, XII (5), 30 gennaio 1903, p.6.



154



155

Fig. 154 GARDHABBA, *L'ancora di salvataggio*, ivi, IX (1), 17 gennaio 1900, p.4.
Fig. 155 GARDHABBA, *La commedia vissuta*, ivi, XVI (6), 10 febbraio 1907, p.3.



156



157



158

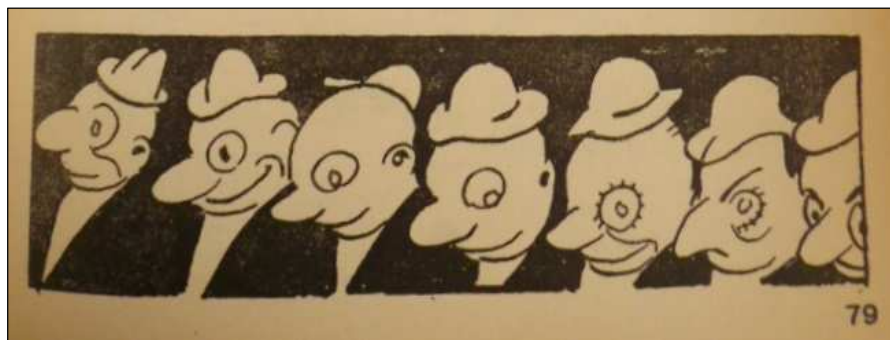
Fig. 156 R.L. (G. Galantara), s.t., «Il becco giallo», I (35), 7 settembre 1924, p.1.

Fig. 157 [G. Galantara], *Fra cretini*, «L'attaccabottoni», I (19), 17 ottobre 1926, p.1.

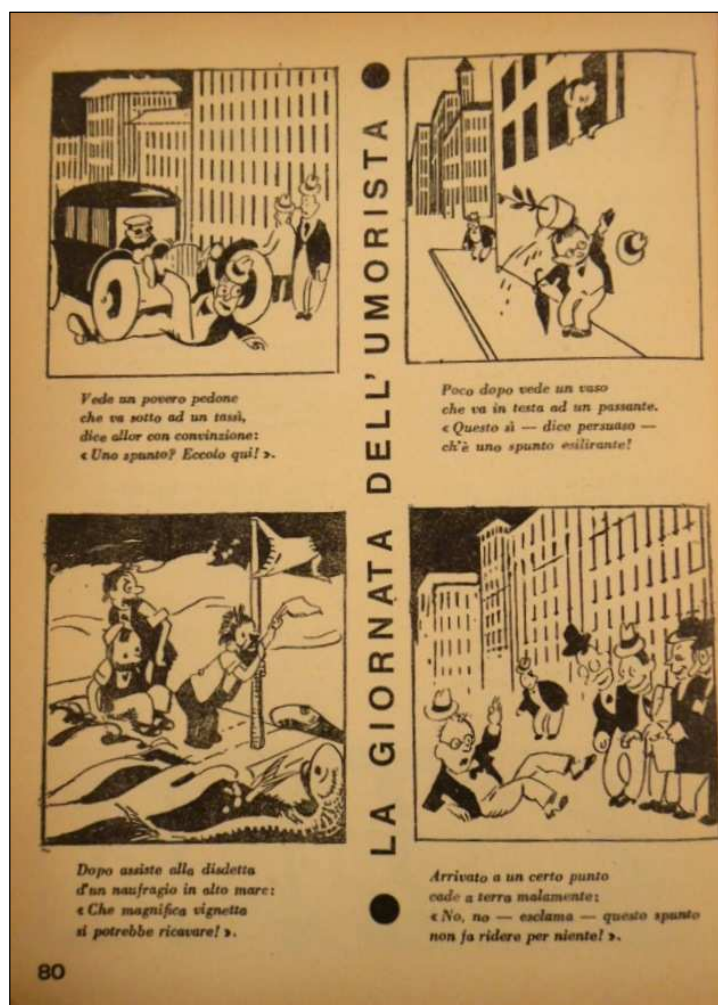
Fig. 158 [G. Galantara], *Nel gran mondo*, ivi, I (8), 1 agosto 1926, p.1.



159



160



161

Fig. 159 [G. Galantara], s.t., in *Marc'Aurelio. Guida al mondo. Almanacco*, cit., p.53.

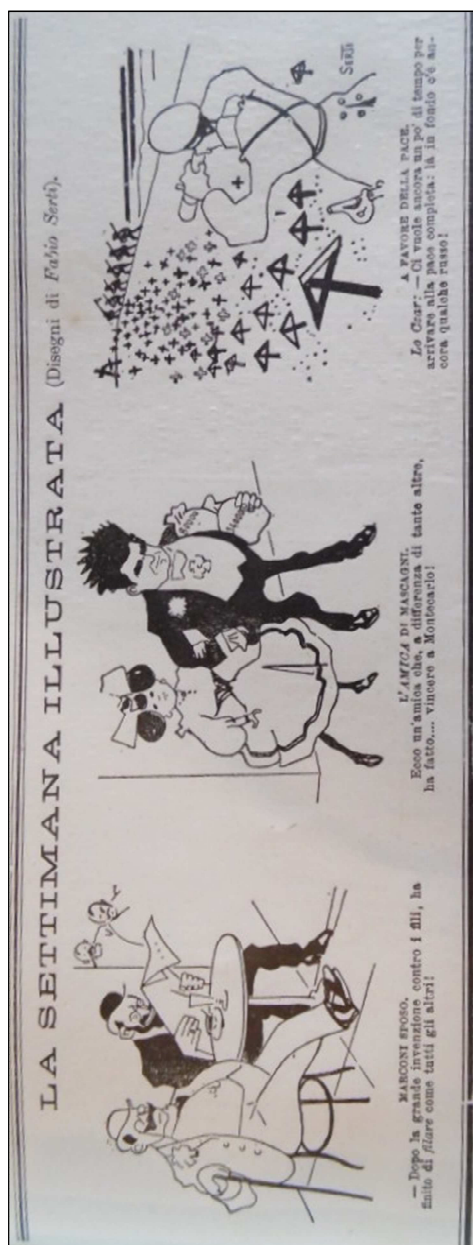
Fig. 160 [G. Galantara], s.t., *ivi*, p.79.

Fig. 161 [G. Galantara], *La giornata dell'umorista*, *ivi*, p.80.



162

Fig. 162 Rata Langa (G. Galantara), copertina a OJETTI U., *Il cavallo di Troia*, cit.



163



164

Fig. 163 Serti (G. Galantara), *La settimana illustrata*, «L'Illustrazione italiana», XXXII (13), 26 marzo 1905, p.III.

Fig. 164 Fabio Serti (G. Galantara), *Note comiche*, ivi, XXXII (50), 10 dicembre 1905, p.II.



165



165a

Fig. 165 Fabio Serti (G. Galantara), *Campagna e giornale*, ivi, XXXIV (37), 15 settembre 1907, p.III.

Fig. 165a Fabio Serti (G. Galantara), *Come si viaggia*, ivi, XXV (1), 5 gennaio 1908, p.II.



Fig. 166 R. L. (G. Galantara), *Come si porta il frak*, «Humor», I (4), 10 maggio 1926, p.11.



167



168

Fig. 167 Rata Langa (G. Galantara), *Primo Maggio*, «L'Epoca», XVIII (123), 2-3 maggio 1893, p.1.

Fig. 168 [G. Galantara], *Fra gli "umili"*, «Avanti!», III, (769), 7 febbraio 1899, p.3.



169

Fig. 169 Rata Langa (G. Galantara), *Ancora milioni per gli armamenti*, «l'Asino», XVIII (45), 8 novembre 1908, p.1.



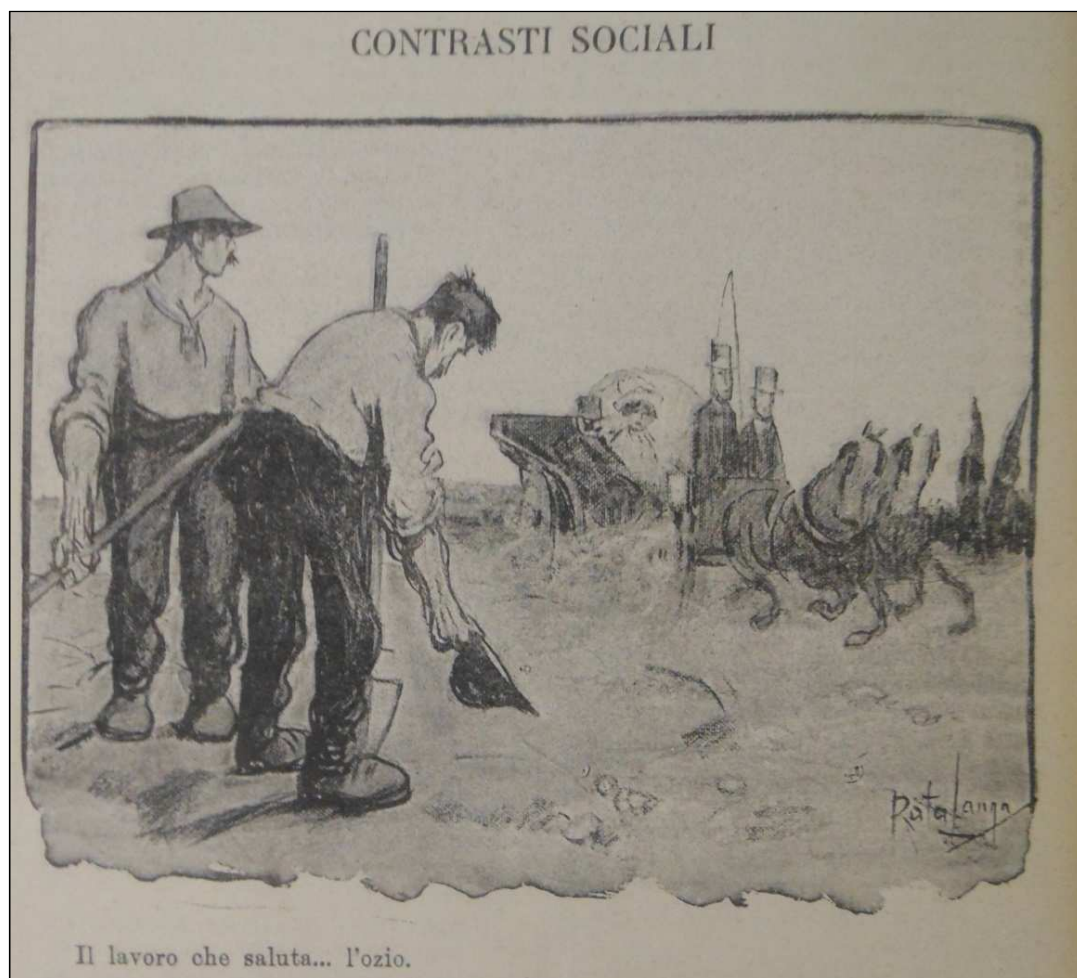
170



171

Fig. 170 F. S. (G. Galantara), *L'attesa del lavoratore*, ivi, XXIX (40-41), 3-10 ottobre 1920, p. 4.

Fig. 171 Rata L. (G. Galantara), *La voce della campagna*, ivi, XV (22), 3 giugno 1906, p.4.



172

Fig. 172 Rata Langa (G. Galantara), *Contrasti sociali*, ivi, VIII (41), 1 - 8 ottobre 1899, p.2.

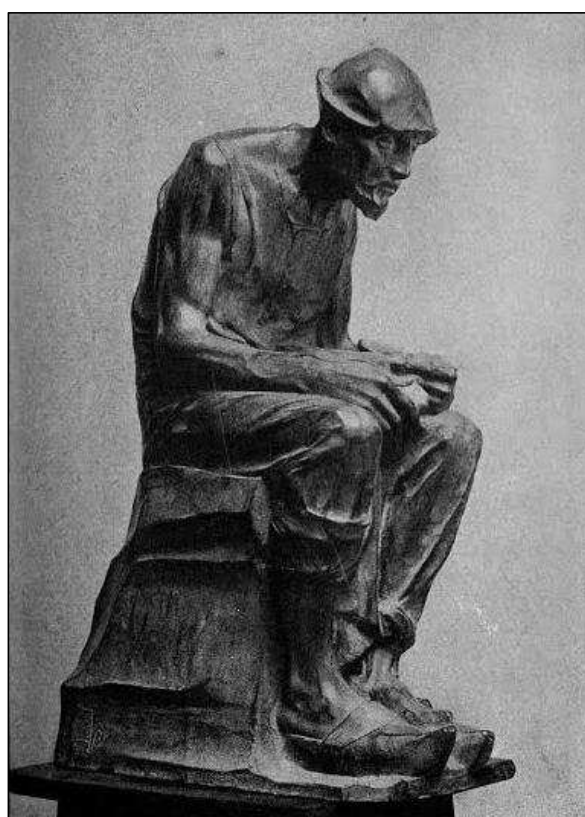


173

Fig. 173 Rata L. (G. Galantara), *I due metodi*, «l'Asino», XVII (49), 8 dicembre 1907, p.8



174



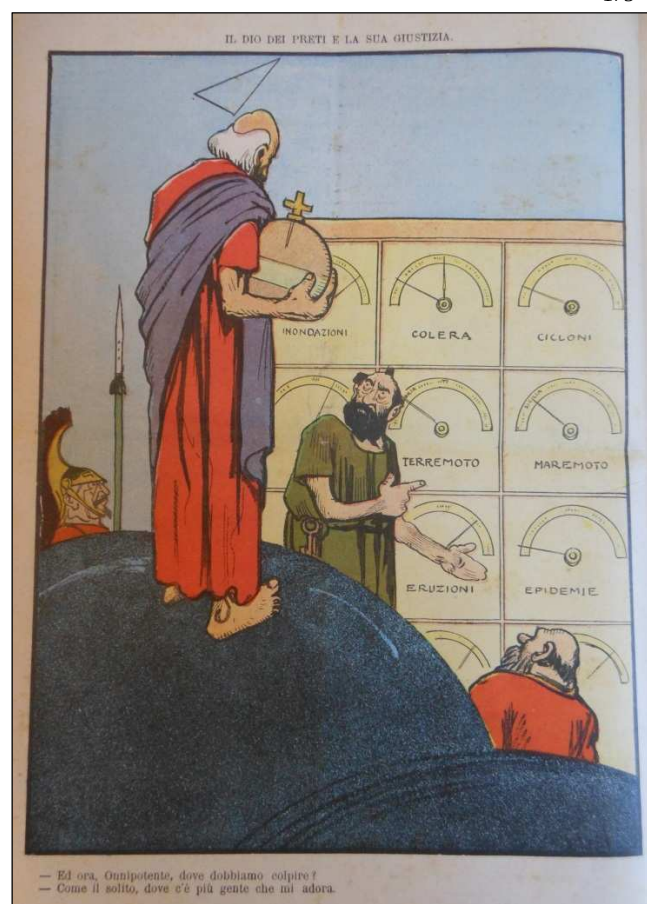
174b

Fig. 174 A. D'Orsi, *Proximus tuus*, bronzo, 106x120x135 cm, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Fig. 174b J. Van Biesbroeck, *Il pasto dell'operaio*, bronzo, in SOCIETÀ DEGLI AMATORI E CULTORI DI BELLE ARTI IN ROMA, *LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti. Catalogo Illustrato*, cit.



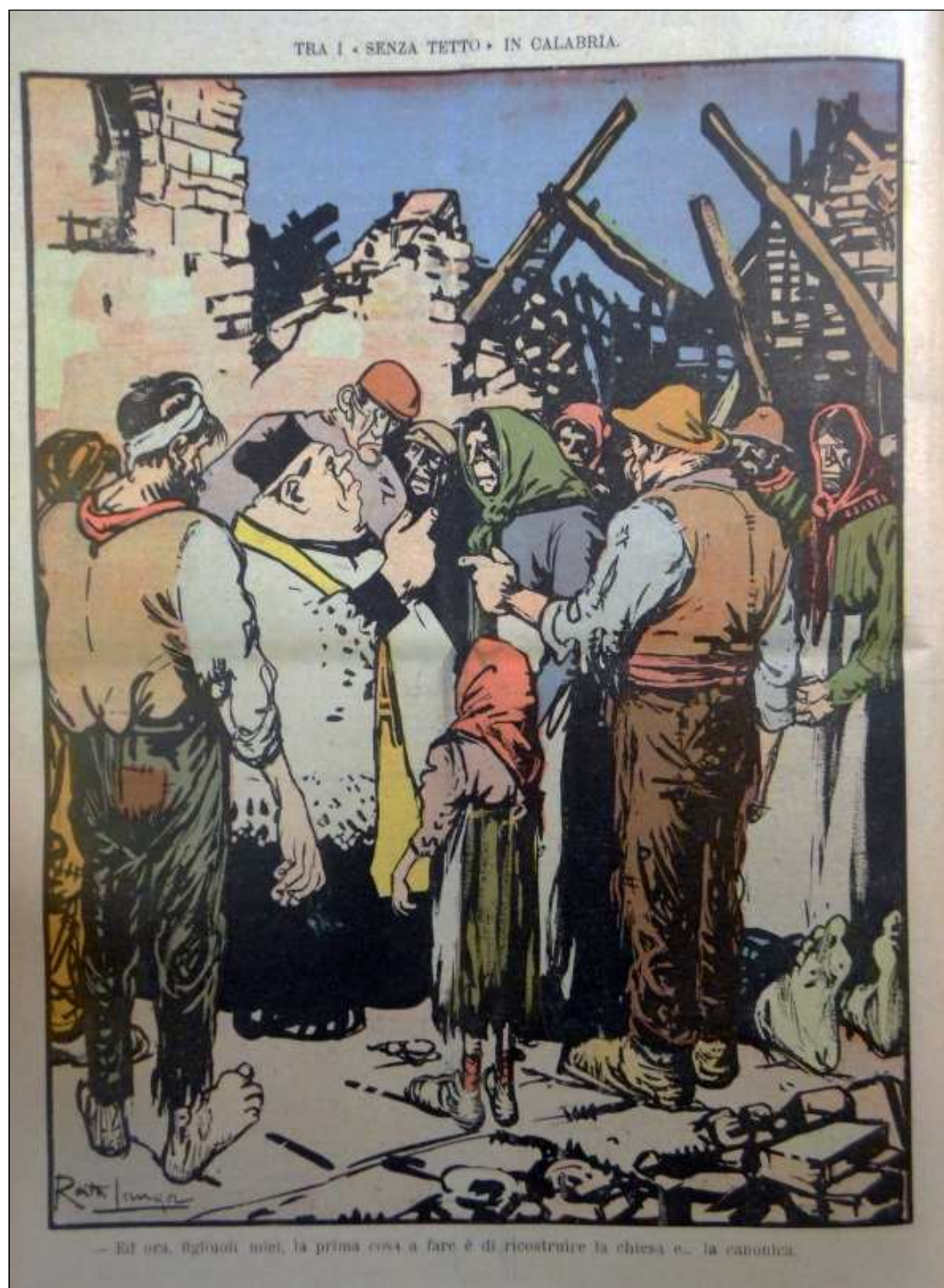
175



175b

Fig. 175 Rata Langa (G. Galantara), *I soccorsi governativi in Calabria*, ivi, XIV (41), 8 ottobre 1905, p.1.

Fig. 175b Rata L (G. Galantara), *Il dio dei preti e la sua giustizia*, ivi, XVIII (2), 10 gennaio 1909, p.8.



176

Fig. 176 Rata Langa (G. Galantara), *Tra i “senza tetto” in Calabria*, *ivi*, XVI (45), 10 novembre 1907, p.8.



177



178

Fig. 177 R. L. (G. Galantara), *Gli ispettori governativi in Calabria ancora studiano*, «Avanti!», IX (3171), 29 settembre 1905, p.1.

Fig. 178 [G. Galantara], *Le delizie della piccola proprietà*, «l'Asino», XIII (10), 6 marzo 1904, p.5.



179



180

Fig. 179 [G. Galantara], *Stadio acutissimo*, «Avanti!», I (337), 28 novembre 1897, p.3.

Fig. 180 [G. Galantara], *Fuoco spento!*, in GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Sant'Asino. Almanacco di devozione*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1904, p.18.



181

Fig. 181 Rata L. (G. Galantara), *Quaresima*, «Il becco giallo», I (9), 9 marzo 1924, p.1.



182



183

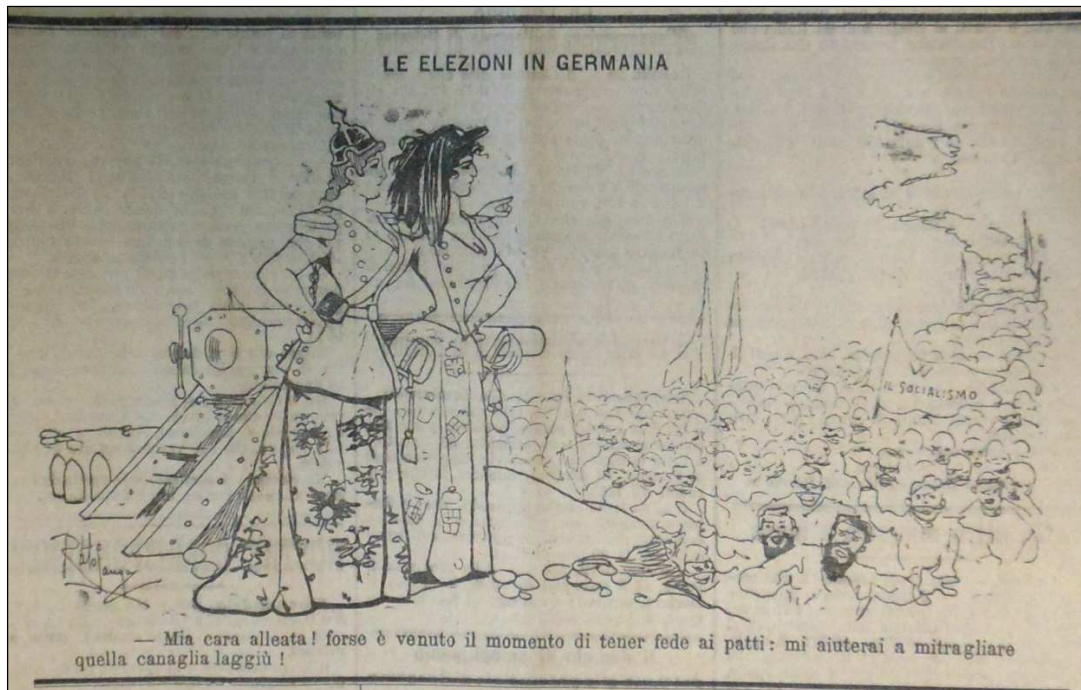
Fig. 182 Rata Langa (G. Galantara), *Quello che vogliono gli scioperanti*, «Avanti!», V (1587), 12 maggio 1901. p.1.

Fig. 183 Ratalanga (G. Galantara), *Le speculazioni borghesi*, «Il Socialismo», II (7), 25 maggio 1903, p.113.



184

Fig. 184 Rata L. (G. Galantara), *Il programma dell'Asino*, «l'Asino», XVII (1), 5 gennaio 1908, p.1.



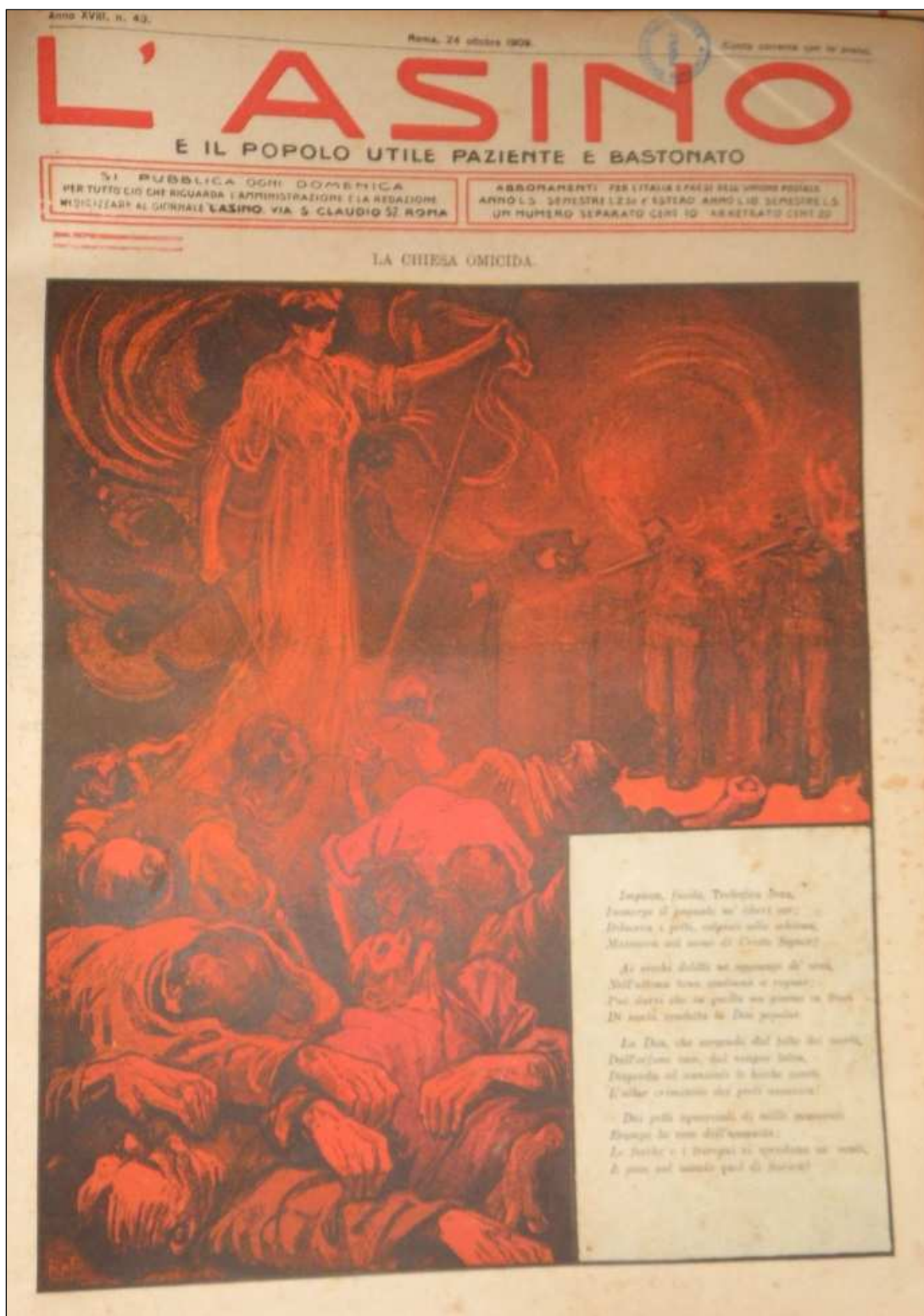
185



186

Fig. 185 Rata Langa (G. Galantara), *Le elezioni in Germania*, «L'Epoca», XVIII (140), 27-28 maggio 1893, p.1.

Fig. 186 R. L. (G. Galantara), *Le elezioni e il suffragio universale*, «l'Asino», XIX (18), 1 maggio 1910, p.8.



187

Fig. 187 Rata L. (G. Galantara), *La Chiesa omicida*, ivi, XVIII (43), 24 ottobre 1909, p.1.



Fig. 188 Rata Langa (G. Galantara), *Il patto che si prepara*, ivi, XXI (51), 21 dicembre 1913, p.1



188b

Fig. 188b A. S. Guarino, *Il mago di via Cintorinai*, 1910, olio su tela, 171x101,5 cm, Palermo, Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo".



189



190

Fig. 189 Rata Langa (G. Galantara), *La rivista*, «L'Epoca», I (116), 25 - 26 aprile 1893, p.1.

Fig. 190 [Gabriele Galantara], *La pace del Kaiser*, «l'Asino», XXV (25), 18 giugno 1916, p.1.



191



192

Fig. 191 gala (G. Galantara), *La lega delle Nazioni*, «Tutto», III (3), 16 gennaio 1921, s.n.

Fig. 192 Rata Langa (G. Galantara), *La sesta assemblea della Società delle Nazioni*, «Il becco giallo», II (88), 13 settembre 1925, p.1.



193

Fig. 193 [G. Galantara], *Contro la proporzionale*, «Tutto», III (25), 19 giugno 1921, s.n.



194

Fig. 194 Ra. (G. Galantara), *Ancora l'istituto agricolo internazionale*, «Avanti», IX (2946), 14 febbraio 1905, p.1.



195



196

Fig. 195 Rata Langa (G. Galantara), *Il voto alle donne*, «Il becco giallo», I (99), 29 novembre 1925, p.1.

Fig. 196 R.L. (G. Galantara), *Il voto alle donne*, ivi, I (70), 10 maggio 1925, p.1.



197



198



199

Fig. 197 Dalsani (G. Ansaldi), *Ragazza su velocipede*, fine XIX secolo, matita e acquerello su carta, 31,8x20,7 cm. Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino.

Fig. 198 [G. Galantara], *Dramma biciclistico*, «l'Asino», IX (4), 28 gennaio 1900, p.5.

Fig. 199 G. Galantara, *Figura femminile*, china su carta, 1895, in NERI G. D., *op. cit.*, p.11.

Anno V. Roma 13 Settembre 1896 N. 37

Arriva nelle provincie tutte le domeniche a mattina.

PER LE INSERZIONI e per tutto ciò che riguarda l'amministrazione, indirizzare lettere e vaglia a

LUIGI MONGINI
Viale d'Acuto, 11 - Roma

Per la redazione, inviare articoli, corrispondenze, telegrammi, ecc. semplicemente. Giornale l'Asino - Roma.

l'ASINO
Settimanale

Esce in Roma tutte le domeniche, al mattino.

ABBONAMENTI
all'ASINO settimanale illustrato a colori

Anno L. 5	—	Estero L. 10
Semes. » 3	—	» » 5
Trimes. » 1,50	—	» » —
Un numero separatocent.	10	
» » arretrato » 20		

Abbonamento cumulativo con la Lotta di Classe Anno L. 7.

CONTRADDIZIONI

— Come! Anche voi, conte, che avete tanti cavalli in scuderia, vi date alla bicicletta?

— Eh! che volete! Il moto, l'attività, la fatica, sono un bisogno del corpo umano, anche quando non sono una necessità della borsa.

— Oh bella! E l'altr'ieri dicevate che col socialismo nessuno vorrebbe più lavorare!....

200

Fig. 200 R. ta Langa (G. Galantara), *Contraddizioni*, «l'Asino», V (37), 13 settembre 1896, p.1.

Anno VI.

Roma, 18 Luglio 1897.

N. 29.

Arriva nelle provincie tutte le domeniche a mattina.

PER LE INSERZIONI

o per tutto ciò che riguarda l'amministrazione, indirizzare lettere e vaglia a

LUGI MONGINI

via della Colonnata n. 9

Per la redazione, inviare articoli corrispondenza, telegrammi, ecc. semplicemente:

Giornale l'ASINO, Roma



ASINO

Ecco in Roma tutte le domeniche al mattino.

ABBONAMENTI

all'ASINO settimanale ill. a colori

Anno L. 5 — Estero L. 10

Semestre » 3 — » » 5

Trimestre » 1 50 — » » 10

Un numero separato cent. 10

» arretrato » 20

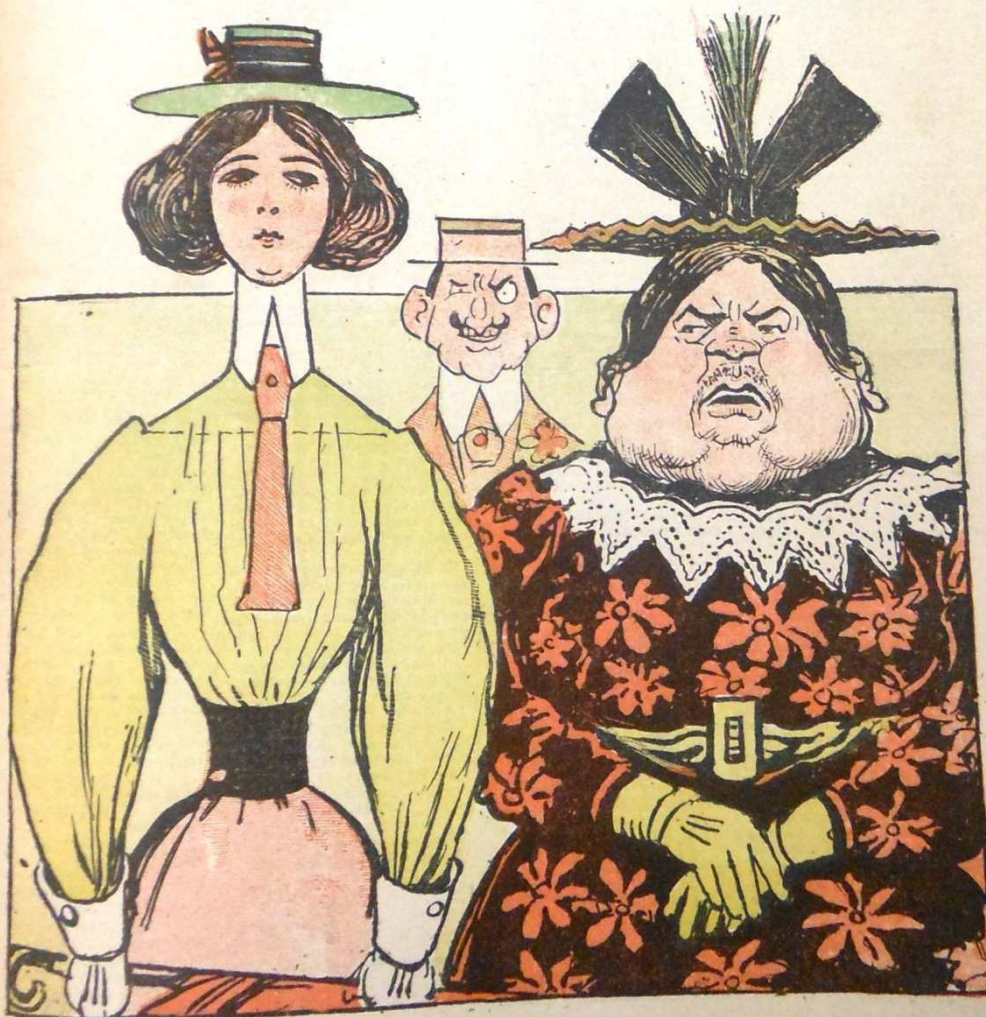
Abbonamento cumulativo con la

Lotta di Classe, anno L. 7.

Abbonamento cumulativo, con l'Asino, anno L. 18.

è il popolo : utile, paziente e bastonato.

Morale borghese



- Ecco il marchese Passatelli che ti segue e ti fa la corte. E' un buon partito ;
ma tu non sai fare, almeno fagli un sorriso.
- Oh ! mamma ! E' tanto brutto.... non mi piace !
- Eh ! Stupidella, quando avrai marito sceglierai l'uomo che ti piace, non ora.
Così fanno le signore dabbene.

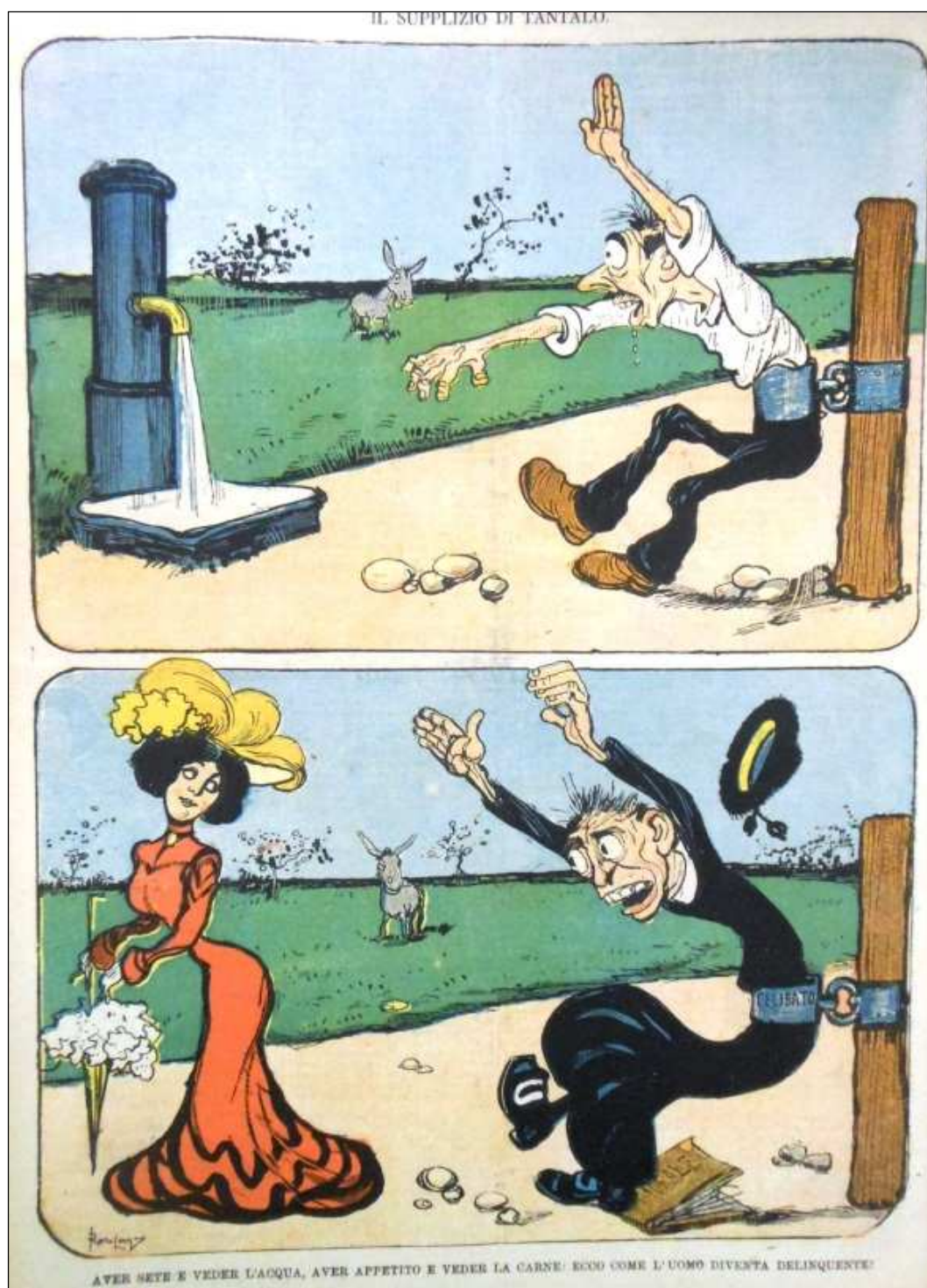
201

Fig. 201 [G. Galantara], *Morale borghese*, ivi, VI (29), 18 luglio 1897, p.1.



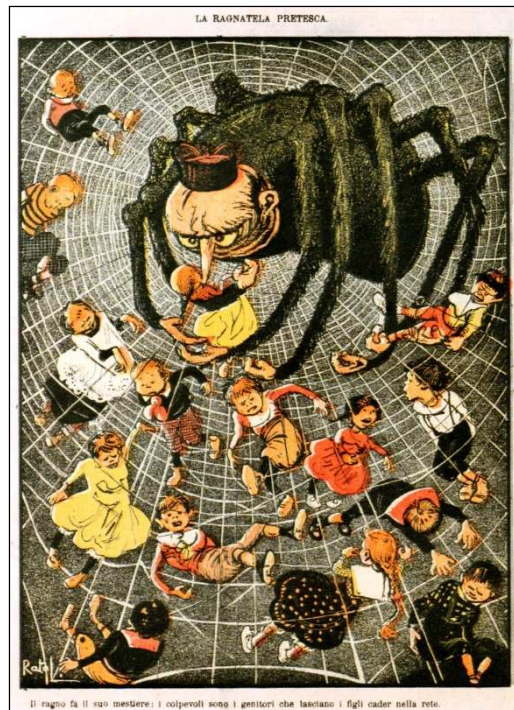
202

Fig. 202 gala (G. Galantara), *La Storia di una Pelliccia*, «Tutto», III (5), 30 gennaio 1921, s.n.



203

Fig. 203 Rata Langa (G.Galantara), *Il supplizio di Tantalò*, «l'Asino», XII (12), 22 marzo 1903, p.8.



204



205

Fig. 204 Rata L. (G. Galantara), *La ragnatela pretesca*, ivi, XVI (33), 18 agosto 1907, p.8.

Fig. 205 Rata Langa (G. Galantara), *Il sogno del prete*, ivi, XIII (29), 17 luglio 1904, p.8.



206



207

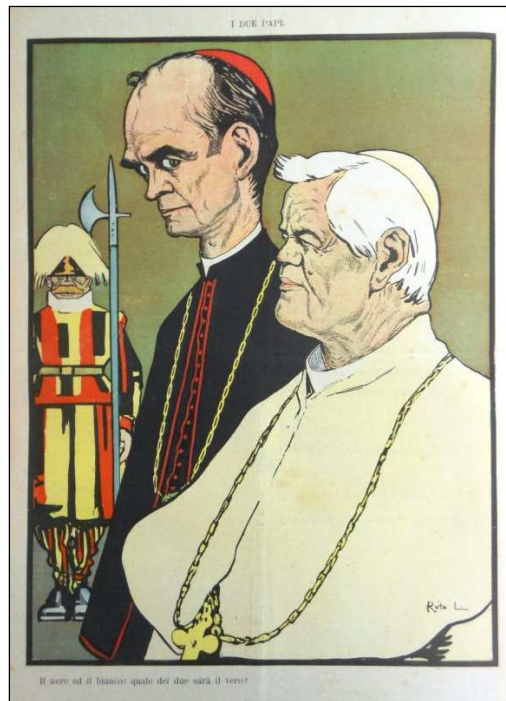
Fig. 206b [G. Galantara], *Cerbero Fiscal*, in GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino all'inferno*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1906, p.26.

Fig. 207 Rata Langa (G. Galantara), *La stagione delle piogge*, «l'Asino», XII (50), 20 dicembre 1903 p.8.

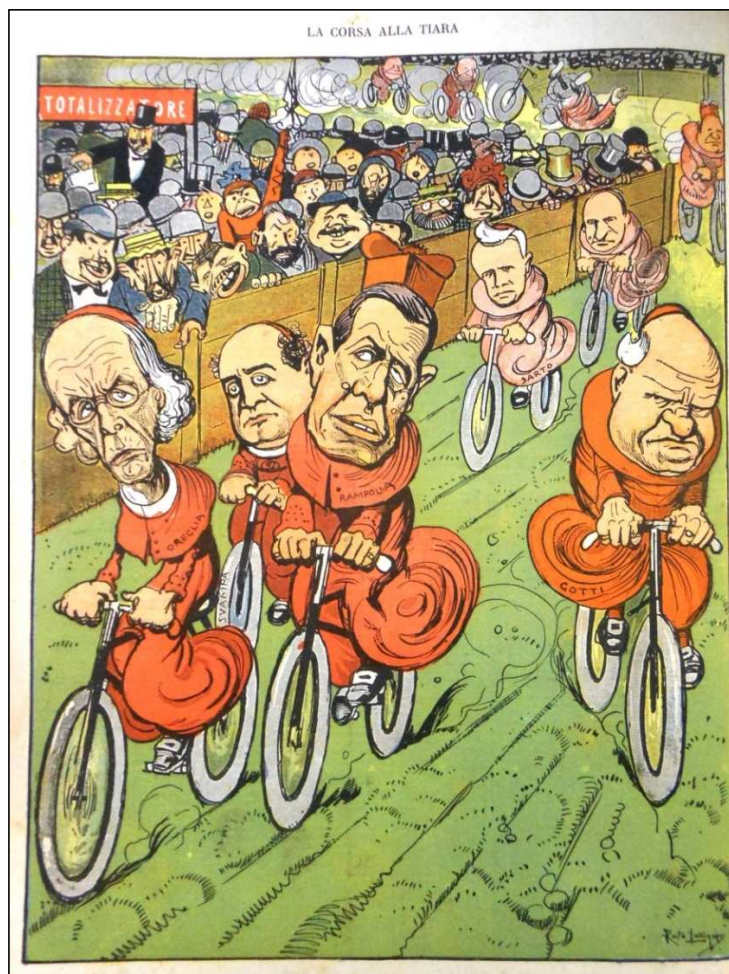


208

Fig. 208 Rata Langa (G. Galantara), *I cattolici alla conquista dell'Inghilterra*, ivi, XVII (40), 4 ottobre 1908, p.1.



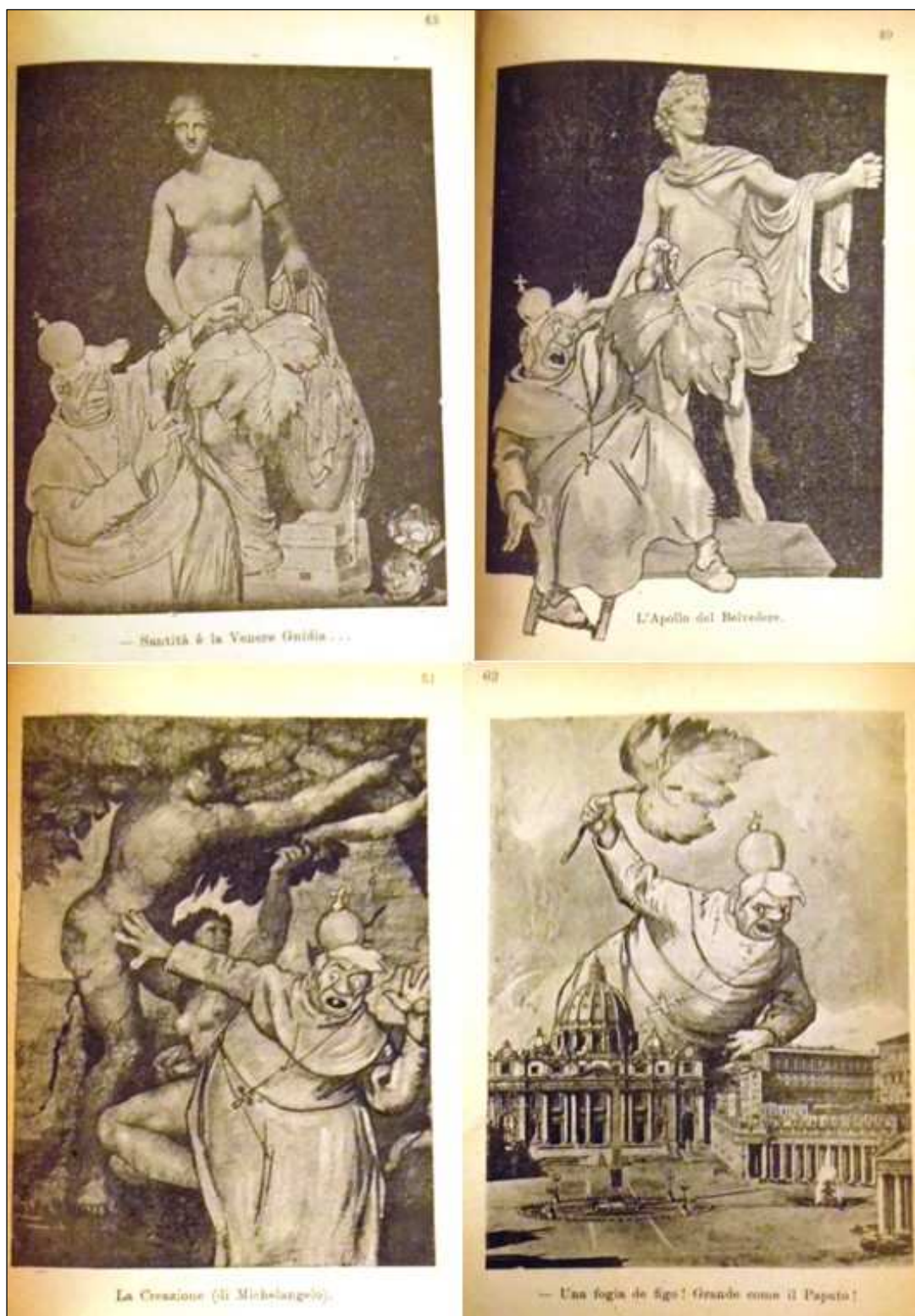
209



210

Fig. 209 Rata L. (G. Galantara), *I due papi*, *ivi*, XV (28), 15 luglio 1905, p.8.

Fig. 210 Rata Langa (G. Galantara), *La corsa alla tiara*, *ivi*, XII (29), 26 luglio 1903, p.8.



211

Fig. 211 [G. Galantara], s.t., in GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *La foglia di fico*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912, pp.43; 49; 51; 62.



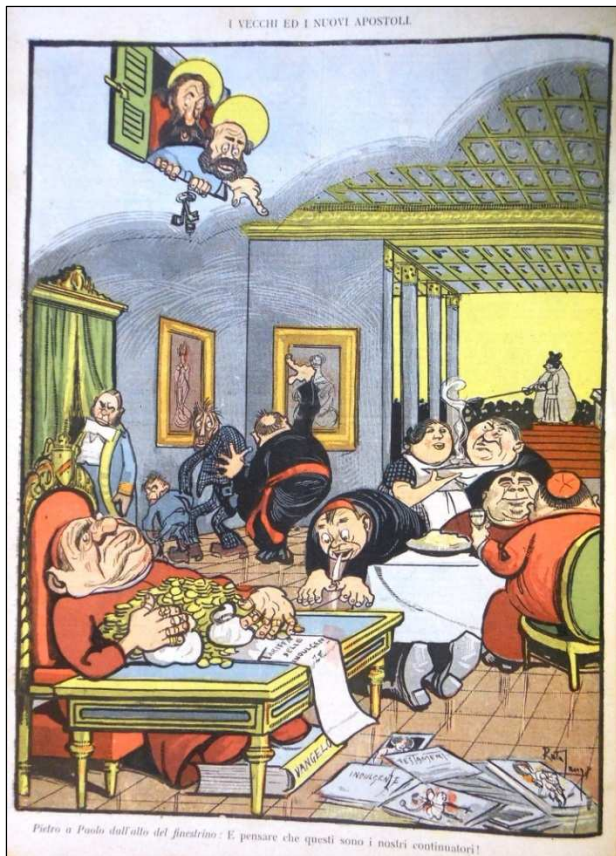
212



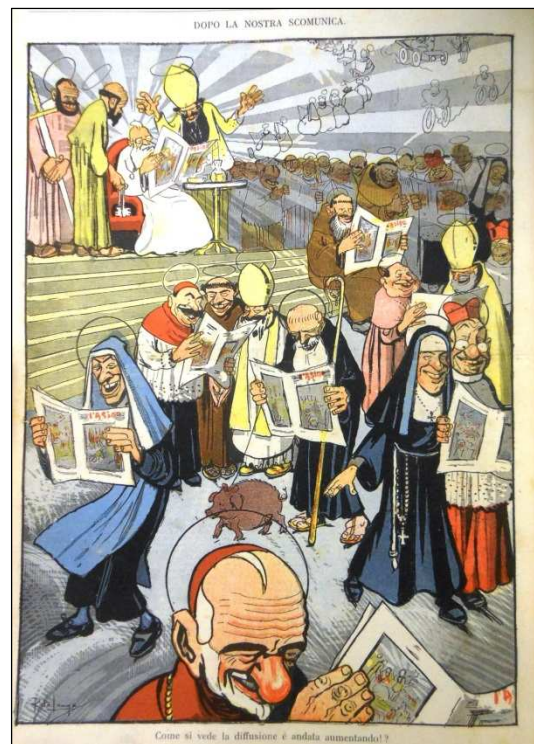
213

Fig. 212 [G. Galantara], copertina a GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Almanacco dell'Asino per 1905*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1905.

Fig. 213 Ashavérus (D. Dubucq), *Les trois singes*, 1906, inchiostro di china e matita blu su carta, collezione privata, Parigi, in SOLDINI S. (a cura di), *Addio Lugano bella, op. cit.*



214



215

Fig. 214 Rata Langa (G. Galantara), *I vecchi ed i nuovi apostoli*, «l'Asino», XII (24), 21 giugno 1903, p.8.

Fig. 215 Rata Langa (G. Galantara), *Dopo la nostra scomunica*, ivi, XII (22), 7 giugno 1903, p.8.

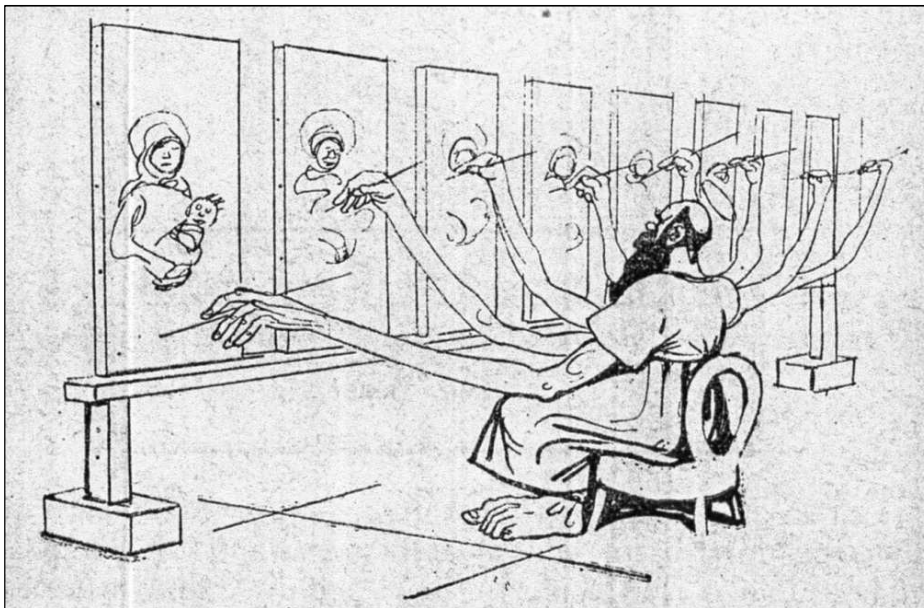


216

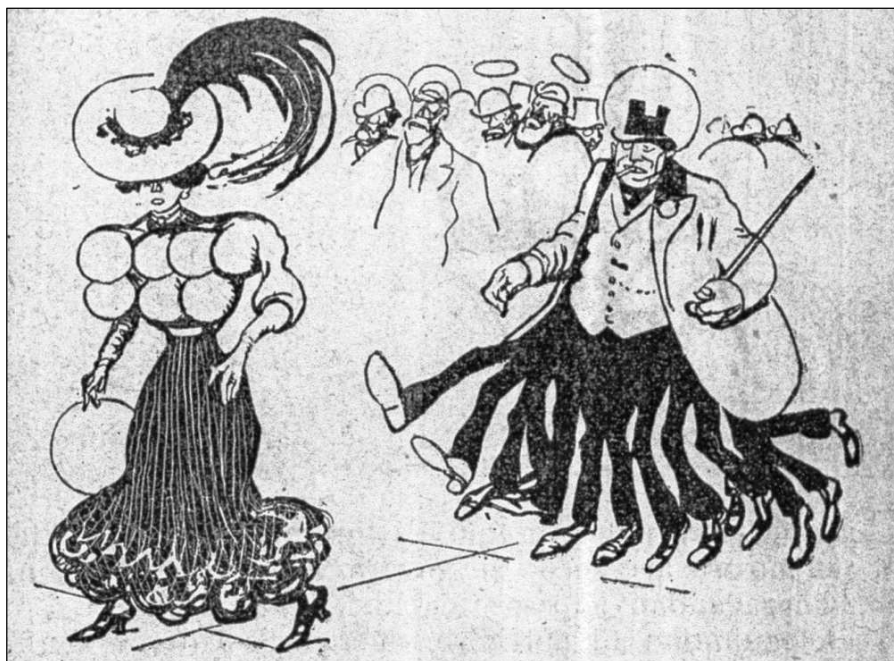
Fig. 216 Rata L. (G. Galantara),s.t., in GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino in paradiso*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1907, copertina.



217



218



219

Figg. 217 – 219 [G. Galantara], s.t., *ivi*, pp.5; 36-37

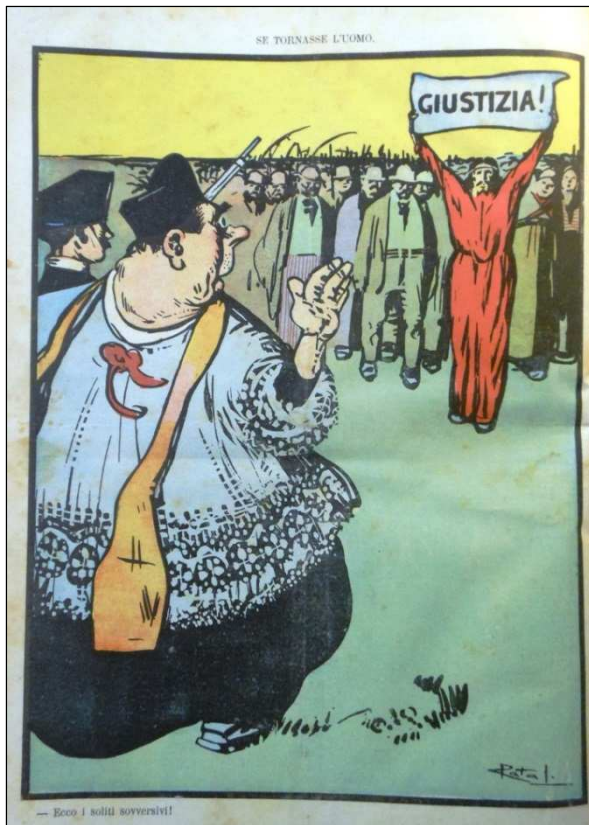


220a



220b

Figg. 200a - 220b Rata L. (G. Galantara), *Il Natale del Paese*, «l'Asino», XVIII (52), 26 dicembre 1909, p.1 e ID., *La novena di Bepi*, ivi, p.8.



221



222

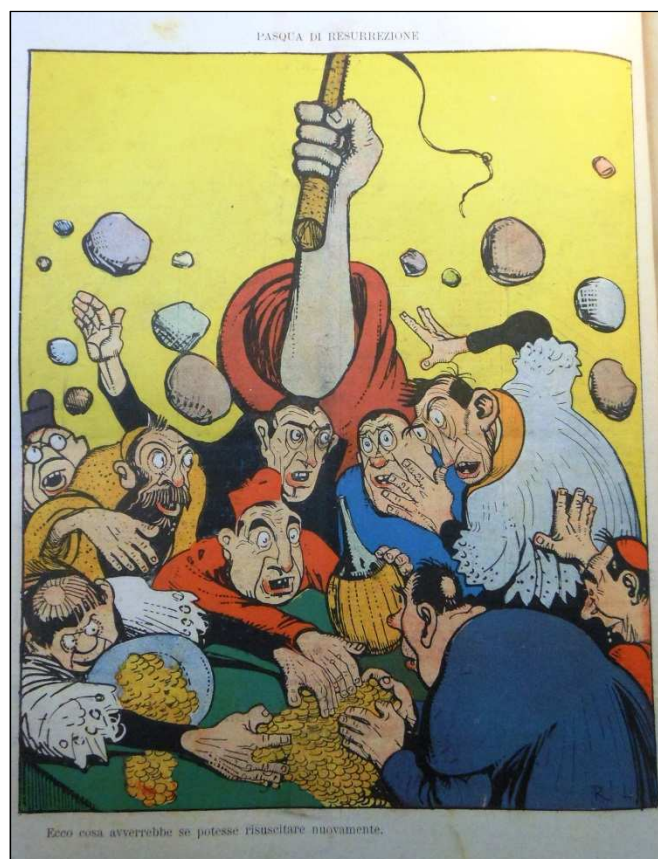
Fig. 221 Rata L. (G. Galantara), *Se tornasse l'Uomo*, ivi, XIV (52), 31 dicembre 1905, p.8.

Fig. 222 Rata Langa (G. Galantara), *20 secoli dopo*, ivi, XXI (48), 8 dicembre 1912, p.12.



223

Fig. 223 R. L. (G. Galantara), *Cristo verso Roma*, *ivi*, XIII (12), 23 marzo 1906, p.8.



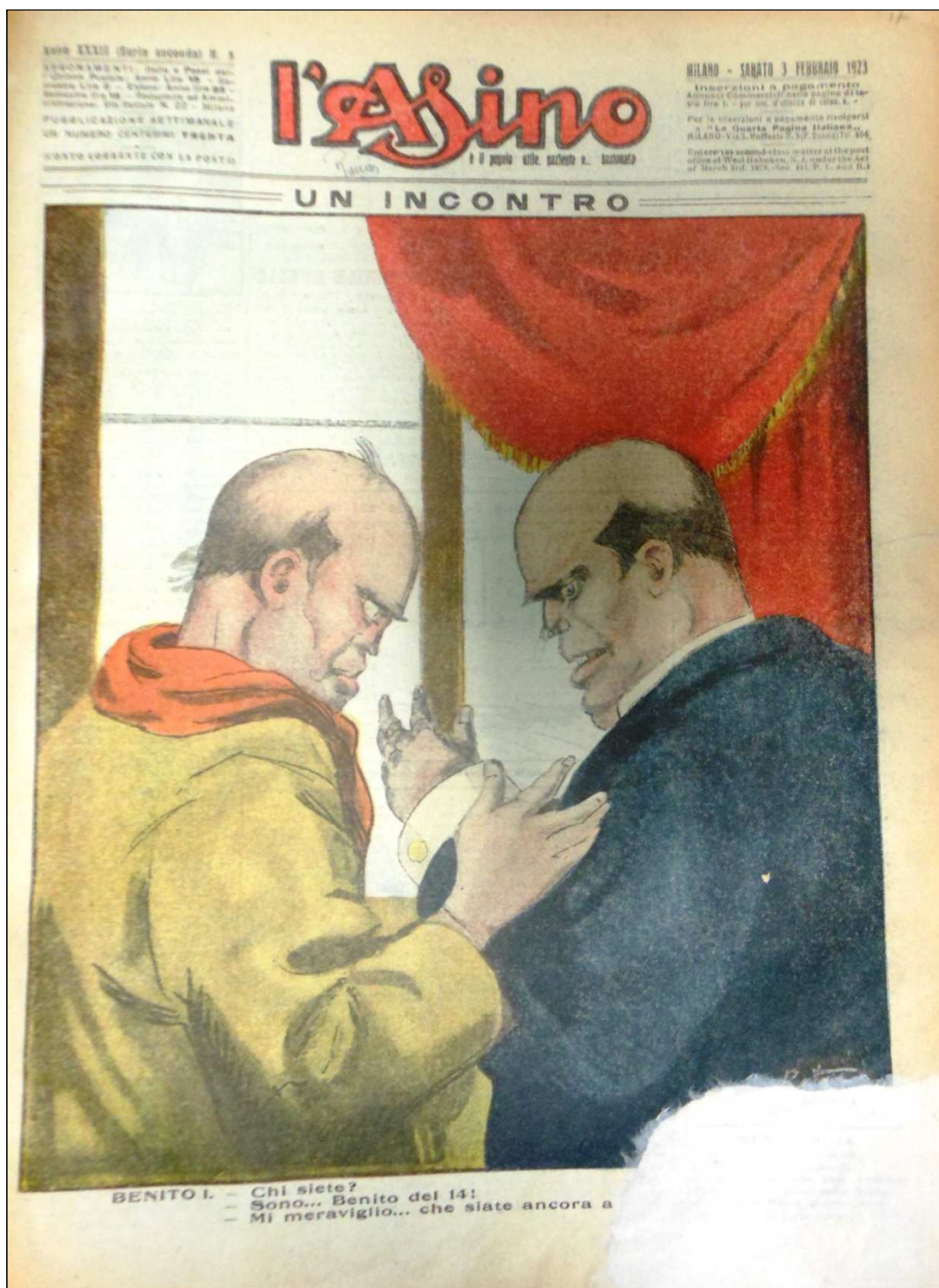
224



225

Fig. 224 R. L. (G. Galantara), *Pasqua di Resurrezione*, *ivi*, XIV (17), 23 aprile 1905, p.8.

Fig. 225 Rata Langa (G. Galantara), *Fiori una margherita sull'Aventino*, «Il becco giallo», II (57), 8 febbraio 1925, p.1.



226

Fig. 226 Rata L. (G. Galantara), *Un incontro*, «l'Asino», XXXII (5), 3 febbraio 1923, p.1.

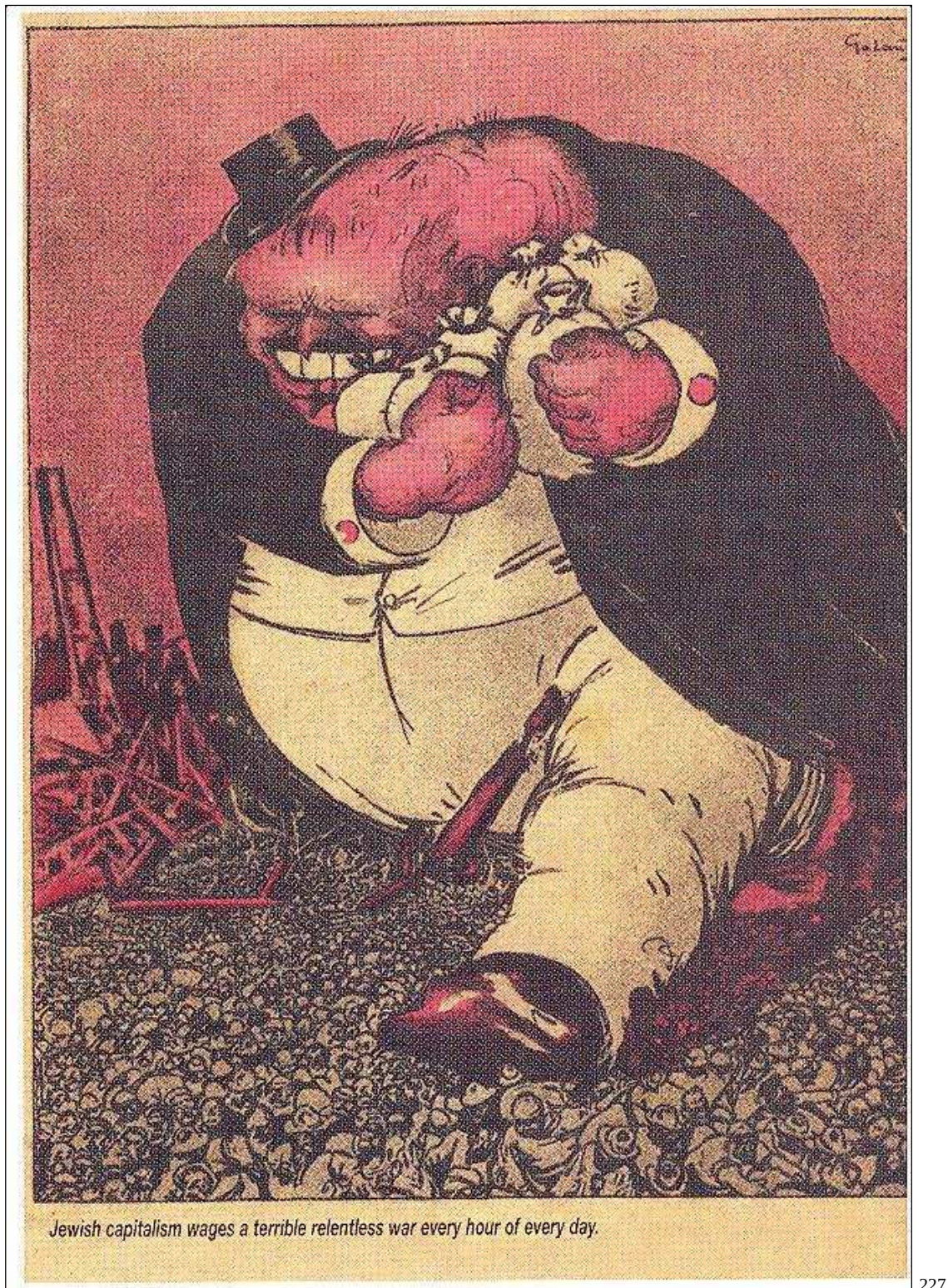


Fig. 227 G. Galantara, *Jewish Capitalism*, «L'Assiette au Beurre. Vive l'Angleterre», VII (324), 1907, già in KOTEK J., *Cartoons and Extremism. Israel and the Jews in Arab and Western Media*, Portland, Vallentine Mitchell, 2009, p.17.



— No, no, non mi arresterò certamente per quel po' di offa che mi getti!

228



Il rimedio turco-clerico-nazionalista: "Arrestiamo i sobillatori..."
L'Albania, per esempio, si rimedio darebbe questo risultato: L'arresto di Cristo e di Maometto

229

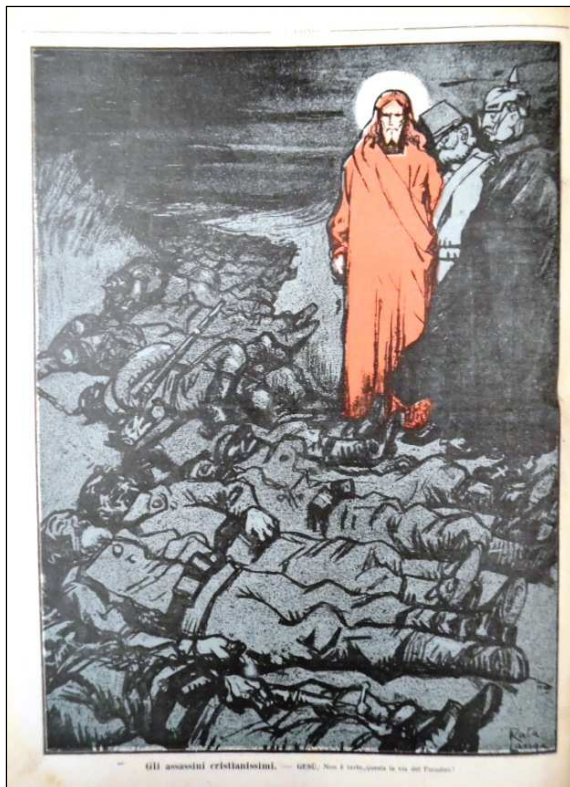
Fig. 228 R. L. (G. Galantara), *Il popolo russo non si contenta*, «l'Asino», XV (3), 21 gennaio 1906, p.5.

Fig. 229 Rata Langa (G. Galantara), *Il rimedio turco-clerico-nazionalista: "Arrestiamo i sobillatori..."*, ivi, XXIII (25), 21 giugno 1914, p.1.



230

Fig. 230 Rata Langa (G. Galantara), *Gli Stati-Uniti di Europa secondo la nuova carta geografica*, ivi, XXIII, (35), 30 agosto 1914, p.12.



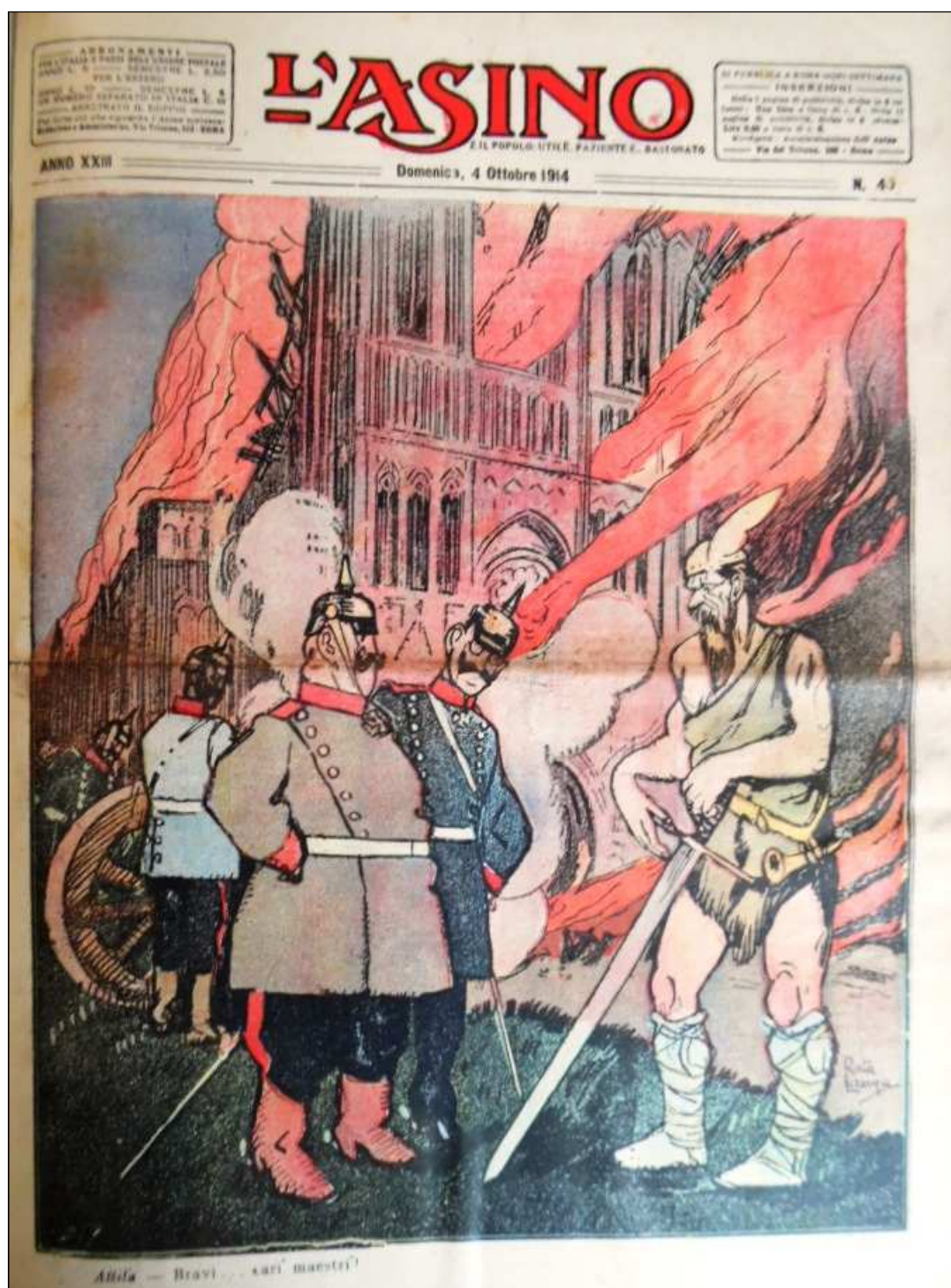
231



232

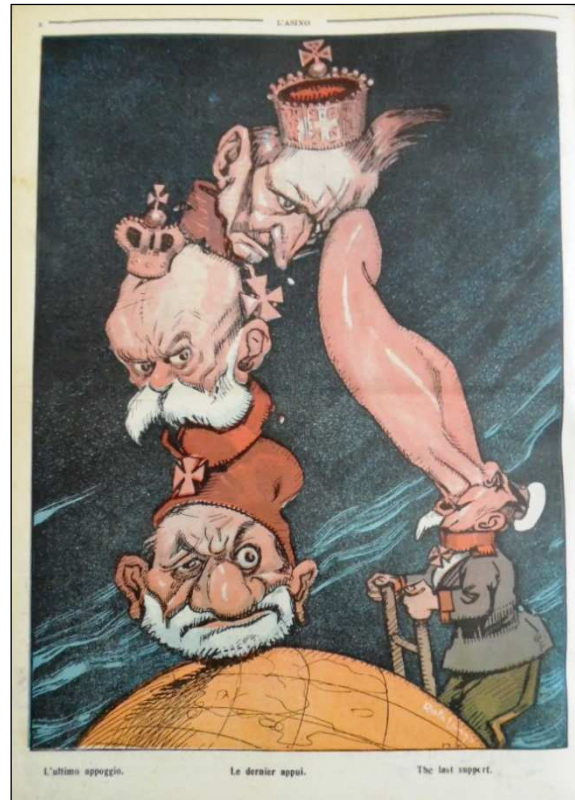
Fig. 231 Rata Langa (G. Galantara), *Gli assassini cristianissimi*, ivi, XXIII (49), 6 dicembre 1914, p. 8.

Fig. 232 Galant (G. Galantara), *Il nuovo padrone: Avanti! March!*, «Signor Sì», I (3), 25 luglio 1918, p.1.

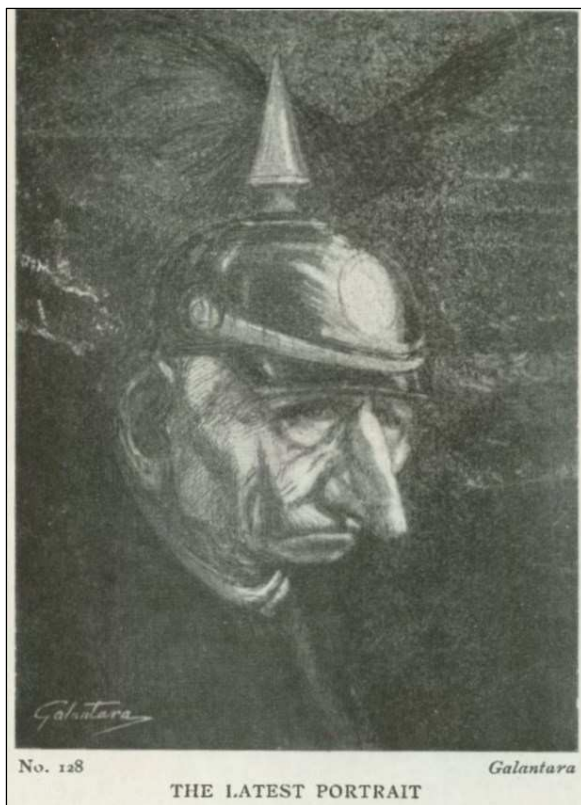


233

Fig. 233 Rata Langa (G. Galantara), s. t., «l'Asino», XXIII (43), 4 ottobre 1914, p.1.



234



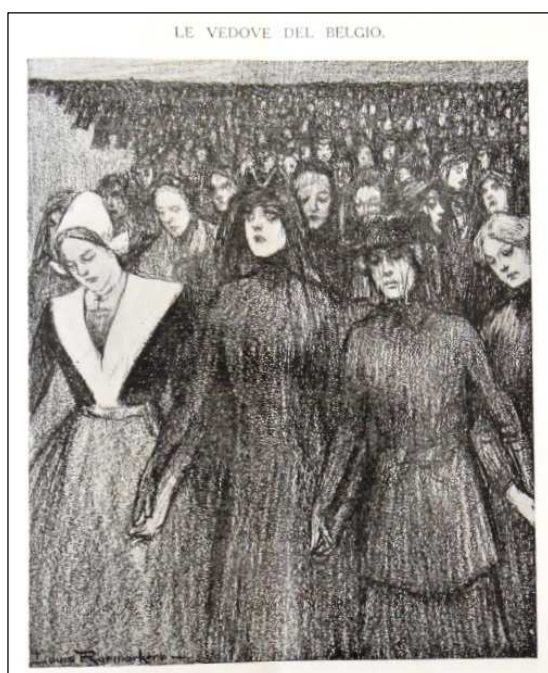
235

Fig. 234 Rata Langa (G. Galantara), *L'ultimo appoggio*, *ivi*, XXIV (44), 31 ottobre, 1915, p.8.

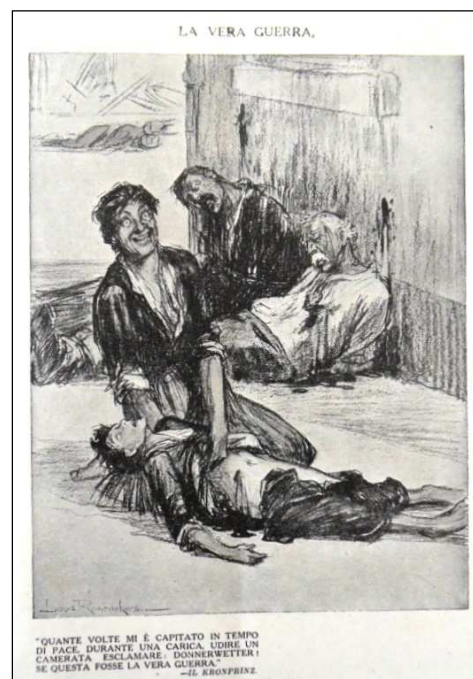
Fig. 235 G. Galantara, *The latest portrait*, in ERNEST BROWN & PHILIPS (a cura di), *Italian artists and the war*, London, The Leicester Galleries, 1916.



236



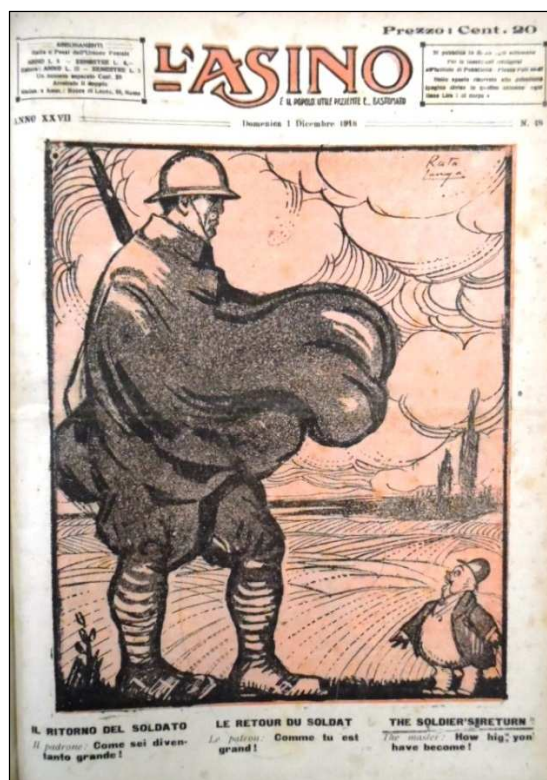
237



238

Fig. 236 R. Ventura (L. Contratti), *Ricordo affettuoso*, in ANTONA TRAVERSI G., ARDY G., BONZAGNI A. (et al.), *Gli Unni... e gli altri!*, Milano, Rava & C. Editori, 1915, p.7.

Figg. 237 - 238 L. Raemaekers, *Le vedove del Belgio* e *La vera guerra*, in RAEMAEKERS L., *I disegni di Raemaekers*, Londra, National Press Agency, 1916.



239



240

Fig. 239 Rata Langa (G. Galantara), *Il ritorno del soldato*, «l'Asino», XXVII (48), 1 dicembre 1918, p.1.

Fig. 240 R. L. (G. Galantara), *La civiltà nel Marocco*, «Avanti!», XI (3672), 7 settembre 1907, p.1.



241

Fig. 241 R. L. (G. Galantara), *La "contravvenzione" rivela il carattere dei popoli*, «Humor», I (2), 14 aprile 1926, p.9.



242



243

Fig. 242 Rata Langa (G. Galantara), *Rispettati all'estero*, «L'Epoca», XVIII (163), 12 - 13 giugno 1893, p.1.

Fig. 243 [G. Galantara], *Ai confini dell'Eritrea (Tra due ras)*, «Avanti!», II (301), 23 ottobre 1897, p.3.

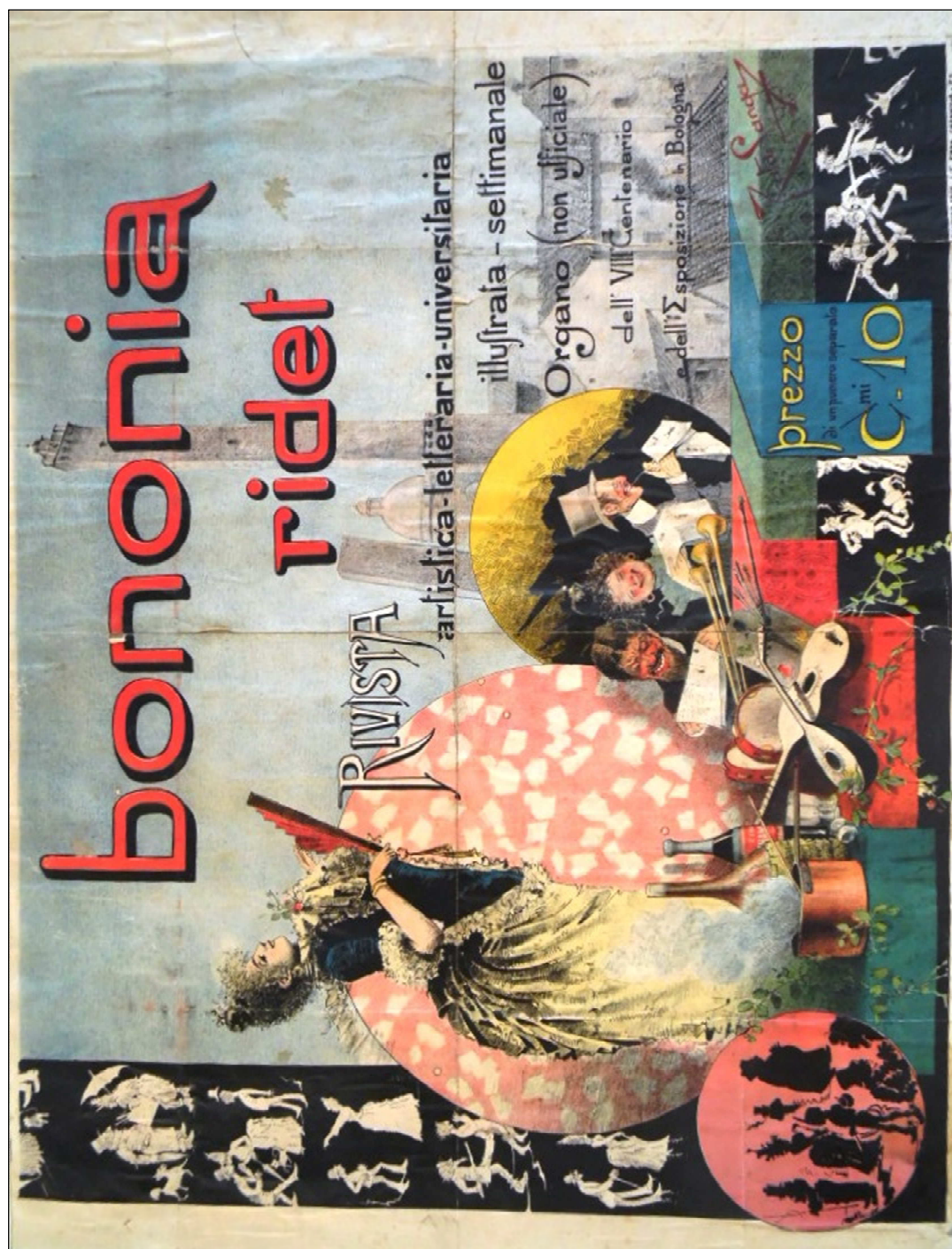


244



245

Figg. 244 - 245 gala (G. Galantara), *L'agenzia Reuters comunica e Note storiche*, bozzetti per «Marc'Aurelio», china, matita e tempera su carta incollata su cartone, inventario nn. 3662/16 e 6345/59, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.



246

Fig. 246 Rata Langa (G. Galantara), *Bononia ridet*, 1888 ca., manifesto litografico a colori, inventario n. 3663, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.



Fig. 247 Id., *l'Asino*, 1892, bozzetto tecnica mista su carta, collezione Giulio Polotti, Fondazione Anna Kuliscioff, Milano.



248



248b

Fig. 248 Id., *l'Asino*, manifesto litografico a colori, inventario B 286, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

Fig. 248b Id., *L'Asino cresce*, «l'Asino», XI (52), 21 dicembre 1902, p.8.



249

Fig. 249 [G. Galantara], *La migliore trincea è il prestito nazionale 5%*, s.d. (post 1916), bozzetto china, matita e tempera su cartoncino, inventario n. 6326/133, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.



250

Fig. 250 G. [G. Galantara], *Qui c'è tutto*, «Tutto», III (4), 23 gennaio 1921, copertina.



251

Fig. 251 gala, (G. Galantara), *I medici d'Italia*, ivi, III (5), 30 gennaio 1921, s.n.



252



253a-b

Fig. 252 Rata L. (G. Galantara), W Salomè, «Il becco giallo», II (58), 15 febbraio 1925, p.2.

Fig. 253a - 253b R. L. (G. Galantara), s.t., ivi, II (72 e 73), 24 e 31 maggio 1925, p.2.



254a



254b

Fig. 254a R. L. (G. Galantara), *Il ballo di Salomé*, *ivi*, II (81), 26 luglio 1925, p.3.

Fig. 254b [G. Galantara], *Salomé*, s.d. (1925 ca.), bozzetto matita, china, tempera e acquarello su carta, inventario n. 6326\83, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.



255



256

Figg. 255 – 256 Rata L. (G. Galantara), s.t., «Il becco giallo», II (67 e 69), 19 aprile e 23 maggio 1925, p.2 e p.3.



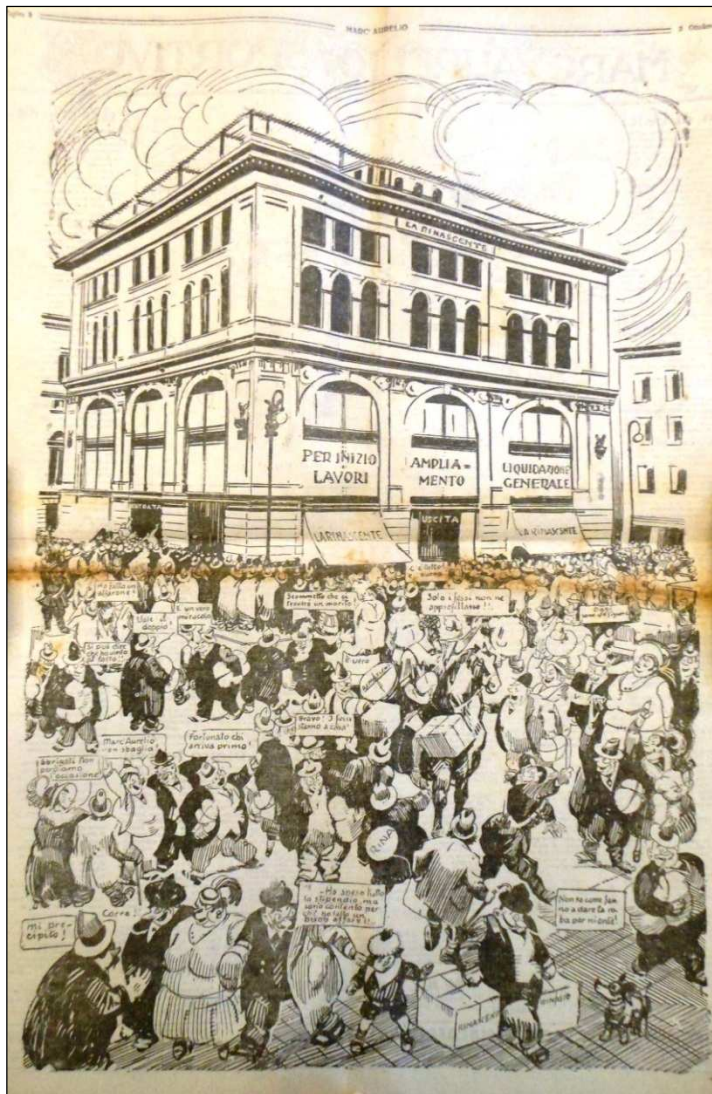
257

Fig. 257 [G. Galantara], *Quarta velocità*, 1921, stampa litografica a colori su carta, 136x195,5 cm, Massimo and Sonia Cirulli Archive, New York.



258

Fig. 258 Rata Langa (G. Galantara), *Cordialità*, «Il becco giallo», II (59), 22 febbraio 1925, p.1.



259a



259b

Fig. 259a [G. Galantara], s.t., «Marc' Aurelio», I (58), 3 ottobre 1931 – IX, p.8.

Fig. 259b *La Rinascente*, stampa fotografica, inventario n. D010601, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media.



260a



260b

Figg. 260a - 260b [G. Galantara], Cassa Nazionale malattie addetti al commercio, 1936, tempera (*recto*) / matita e acquarello (*verso*) su cartone, inventario n. 6326\238, CSAC, Università degli Studi di Parma, Sezione Media, *recto* e *verso*.

APPENDICE

1. CRONOLOGIA

a. Elenco delle opere editte

dalla *Libreria Editrice Podrecca e Galantara* (1910 - 1913)

e dalla *Società anonima editoriale Galileo Galilei* (1914)

Nr.	Anno	Autore	Titolo	Collana / Collezione
1	1910	A. Labriola	Giordano Bruno**	Martiri del libero pensiero n.1
2		G. Merloni	Le congregazioni religiose**	Questioni sociali e politiche
3		A. Dal Canto	Aonio Paleario**	Martiri del libero pensiero n.2
4		G. Podrecca	Monologhi**	Biblioteca amena e letteraria
5		P. Picca	Paolo Sarpi**	Martiri del libero pensiero n.3
6	1911	A. Dal Canto	Pietro Carnesecchi**	Martiri del libero pensiero n.4
7		G. Casalini	L'igiene della famiglia**	L'igiene popolare
8		G. Casalini	L'igiene sessuale	L'igiene popolare
9		A. Dal Canto	La messa svelata*	La polemica religiosa
10		An.	Nathan e Pio X*	Questioni sociali e politiche
11		G. Bruno	Il Candelaio**	Biblioteca amena e letteraria
12		L. Tioli	Bestia da soma**	Biblioteca amena e letteraria
13		P. Picca	I martiri del giornalismo**	Verità storico-artistiche
14		M. Gorki	La Spia**	Biblioteca amena e letteraria
15		P. Sartoris	Diario di un seminarista**	Biblioteca amena e letteraria
16		A. Rizzini	Arnaldo da Brescia**	Martiri del libero pensiero n.5
17		V. Bongini	Il pregiudizio religioso**	La polemica religiosa
18		I. Giacchieri	Dalle favole pagane alle cristiane**	Opuscoli di propaganda n.1
19		A. Dal Canto	La madonna**	La polemica religiosa
20		F. D. Spano	Chiacchierata eretica**	Opuscoli di propaganda n.2
21		R. Pittaluga	Galileo Galilei**	Martiri del libero pensiero n.6
22		A. Dal Canto / V. Podrecca	L'inferno distrutto/L'inferno nell'arte**	La polemica religiosa
23		A. Cabrini	Le pensioni operaie alla camera dei deputati*	Questioni sociali e politiche
24		Alfa	Anticlericalismo e idealismo**	Opuscoli di propaganda n.3
25	1912	A. Reggiani	Il libero pensiero**	Opuscoli di propaganda n.4
26		Trestelle	Fra Jacopone da Todi, il pazzo	Opuscoli di propaganda n.5
27		E. Chiesa	Il polipo nero	Opuscoli di propaganda n.6
28		V. Podrecca	L'educazione cattolica**	Opuscoli di propaganda n.7
29		I. Giaccheri	Il vero orologio del buon cattolico**	Opuscoli di propaganda n.8
30		A. Dal Canto	Chiesa e brigantaggio*	Opuscoli di propaganda n.9
31		Gardhabba	L'immacolata concezione**	Opuscoli di propaganda n.10
32		G. Podrecca	Il divorzio	Opuscoli di propaganda n.11
33		Cam	I delitti della Chiesa**	Opuscoli di propaganda n.12
34		Petronio	Gregorio XVI	Opuscoli di propaganda n.13
35		Loge	Giovanna d'Arco**	Opuscoli di propaganda n.14
36		G. Podrecca	Delitti e pene**	Opuscoli di propaganda n.15
37		G. Podrecca	Torniamo al socialismo**	Opuscoli di propaganda n.16
38		G. Podrecca	Il Papa e la questione sociale*	Opuscoli di propaganda n.17
39		G. Podrecca	S. Carlo Borromeo Smascherato!**	Opuscoli di propaganda n.18
40		G. Podrecca	Storielle allegre	Opuscoli di propaganda n.19
41		G. Podrecca	Sacre botteghe antiche**	Opuscoli di propaganda n.20
42		G. Podrecca	La laicizzazione degli Ospedali e Manicomi	Opuscoli di propaganda n.21
43		G. Podrecca	Il culto cattolico**	Opuscoli di propaganda n.22
44		G. Podrecca	Il marito dell'anima**	Opuscoli di propaganda n.23
45		G. Podrecca	Libia. Impressioni e polemiche*	Verità storico-artistiche
46		Goliardo e Ratalanga	La foglia di fico**	Strenna (gennaio 1912)
47	1913	B. Mussolini	Giovanni Huss. Il veridico**	Martiri del libero pensiero n.7
48		Goliardo e Ratalanga	L'on. Moccoletta**	Strenna (gennaio 1913)
49	1914	A. Serafini	Giulio Cesare Vanini**	Martiri del libero pensiero
50		Goliardo e Ratalanga	Parlament concert**	Strenna (gennaio 1914)
51		D. F. Strauss	L'antica e la nuova fede**	Classici del libero pensiero n.1
52		P. Pomponazzi	Trattato sull'immoralità dell'anima; Il libro degli incantesimi**	Classici del libero pensiero n.2
53		C. F. Dupuis	Dell'origine di tutti i culti**	Classici del libero pensiero

Il simbolo * indica le opere rintracciate; il simbolo ** indica le opere aventi copertina illustrata.

b. Elenco delle collaborazioni periodiche negli anni 1892 - 1937

[illegible]

Il simbolo * indicata i periodici per i quali è stato possibile effettuare uno spoglio sistematico.

2. DOCUMENTI



2.a Gabriele Galantara nel 1905 all'età di quarant'anni. In NERI G. D., *Gabriele Galantara. Il morso dell'Asino*, cit., p.33.

Roma 23 Marzo 1964

Caro dott. Neri,

restituisco il manoscritto della sua monografia su
mio padre, ringraziandola per quanto ha saputo scrivere su l'artista
pur non avendolo conosciuto personalmente.

Ella é riuscito a penetrare nell'intimo dell'artista facendo risaltare
la sua signorilità, il suo grande amore per il prossimo, ~~mi~~ e la sua
grande, disinteressata passione per l'arte! Le confesso sinceramente che
non avrei mai creduto ch'ella potesse riuscire a tanto, essendo di
un'altra generazione tanto lontana da quella in cui visse mio padre!

Le restituisco i fogli permettendomi di consigliarle alcune ~~xx~~
aggiunte e rettifiche di secondaria importanza, come da foglio allegato

La prego di tenermi informato sul procedere del lavoro.

Cardiali saluti

Tanti auguri per la Cesqui! Per affm
Giovanni Galantara

Dott. GUIDO NERI

Corso Porta Vittoria N°58

MILANO

2.1 Lettera dattiloscritta di Giovanni Galantara a Guido Davide Neri, 23 marzo 1964. Università degli Studi di Milano, Biblioteca di Filosofia, Fondo Guido Davide Neri, Corrispondenza 1950 – 2000, Sottoserie 1, Cartella n. 14.

"Avanti!",

Giornale Socialista

ROMA

Caro Pietro

Oggi alle 3 gli spazzini comunali
tengono un banquetto. Ora essi
desiderano che tu vada con loro.
La tua mancanza equivalerebbe
ad un disastro per i compagni
spazzini i quali hanno già annun-
ciato la tua presenza.

È un buon elemento e
veri proletari. Ved' di accor-
ventarli.

Saluto

Ga tantara

I lettori sono l'uno il presidente e
l'altro il vicepres. della Lega
e resistenza spazzini.

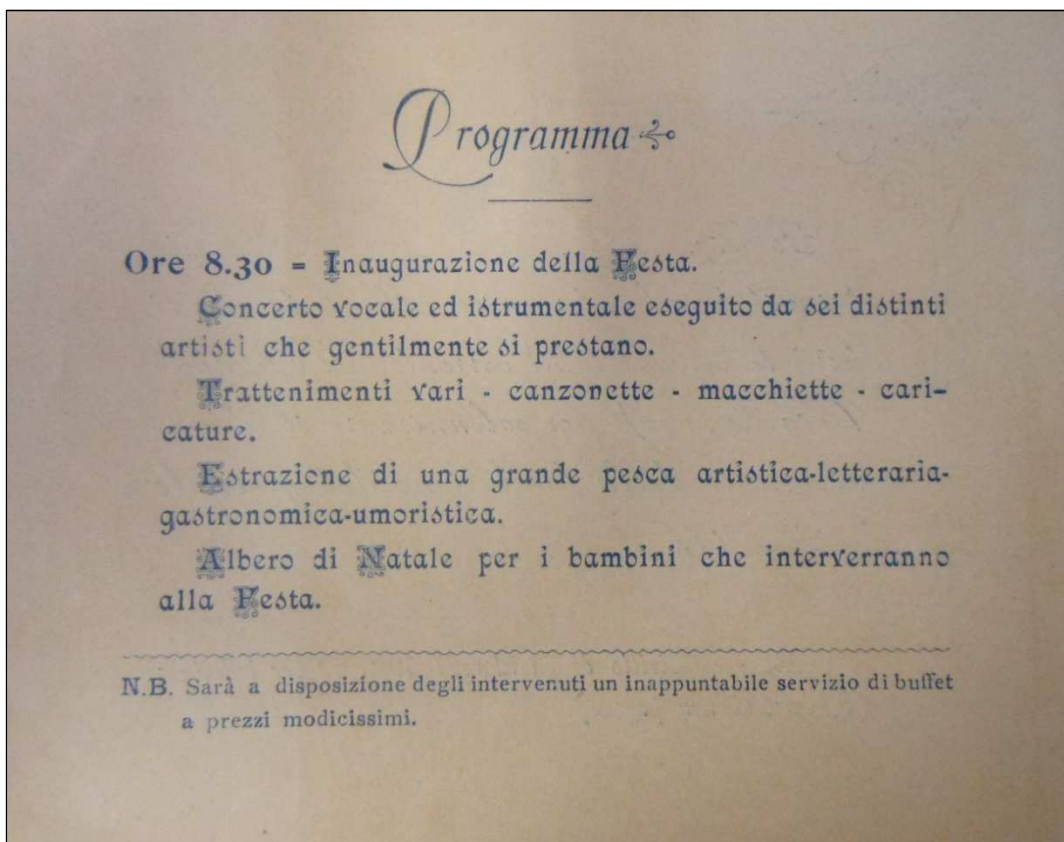
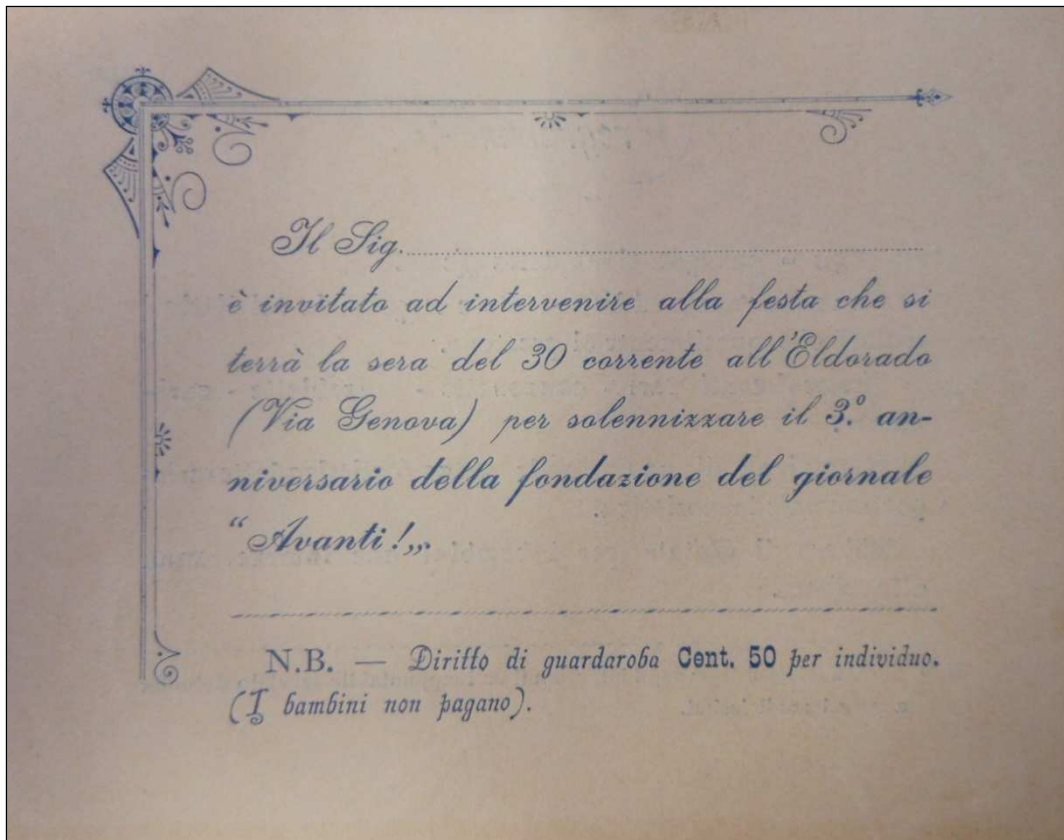


2.2 Lettera manoscritta di Gabriele Galantara ad Andrea Costa, s.d. (1897 - 1903).
Archivio Storico Comunale di Imola, Carte Andrea Costa, Lettera n. 4430.



2.3 Invito alla conferenza tenuta in contraddittorio da Guido Podrecca e Gabriele Galantara il 29 marzo 1896 (in realtà sostituita da una conferenza del solo Podrecca). Archivio di Stato di Roma. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 79. Fascicolo n. 269.

2.4 Cartolina fotografica (9x14cm) del XIV Congresso Nazionale Socialista, Ancona 26 – 29 aprile 1914. Archivio Storico Dvx di Franco Moschi, Predappio.



2.5 Invito alla festa di anniversario del quotidiano «Avanti!» del 30 dicembre 1899. Archivio di Stato di Roma. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 84. Fascicolo n. 315.

10/11/56
20 marzo 1906

Avanti!..
ROMA
Redazione Corriere Vampa,

per chi meno, un prodet
me + si è rivolto a voi =
perché l'interesse della
tua parte. Lodi ~~pena~~ sul
ma il Cimar ~~no~~
tu scriva allo stesso Lodi
per rinfacciargli la meno
na perché sa quante
cose ha per capo... il ~~no~~
no. Spero che tu vorrai
fare questo favore che
è un favore fatto
a tutti noi dell'Avanti
tanti saluti e
Gabriele Galantra

N.B.
Per tua buona
dove ~~la lettera~~ ~~invece~~ al voi
prima di sabato giorno in cui
fede il termine del ricupero.

L'amico Cimar. L'operaio
occupato per tuo mezzo al
giorno mi informa che
può sulla sua testa una
mente un'altra strada.
Come saprai la fotografia
del giorno viene aggiunta dal
cas. Vorrei il quale ha fatto
due a tutto il personale
il licenziamento dei 11 giorni
provvedimento preso si dice per
mandare a spasso me o
quattro operai per sostituir
ne degli altri.
Tra il Cimar che tiene
che il licenziamento fatto
colpito - grazie - tutti
gli altri ~~no~~ hanno chi

993754

2.6 Lettera inviata a Luigi Bertelli (Vamba) in data 20 marzo 1906. Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Raccolta Luigi Bertelli, MCRR Busta 536/90 (1).

Roma, li 17 ottobre 1910
Via del Seminario, 87

1910

0

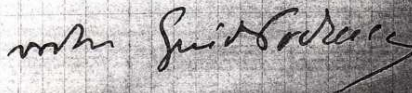
Egregia Signora,

La n/ Casa editrice, sollecitata frequentemente da lettori e padri di famiglia, desiderosi di una lettura dilettevole ed istruttiva, d'indole moderna e razionalista per i loro figli, è venuta nella determinazione di pubblicare una Rivista quindicinale per fanciulli e giovinette.

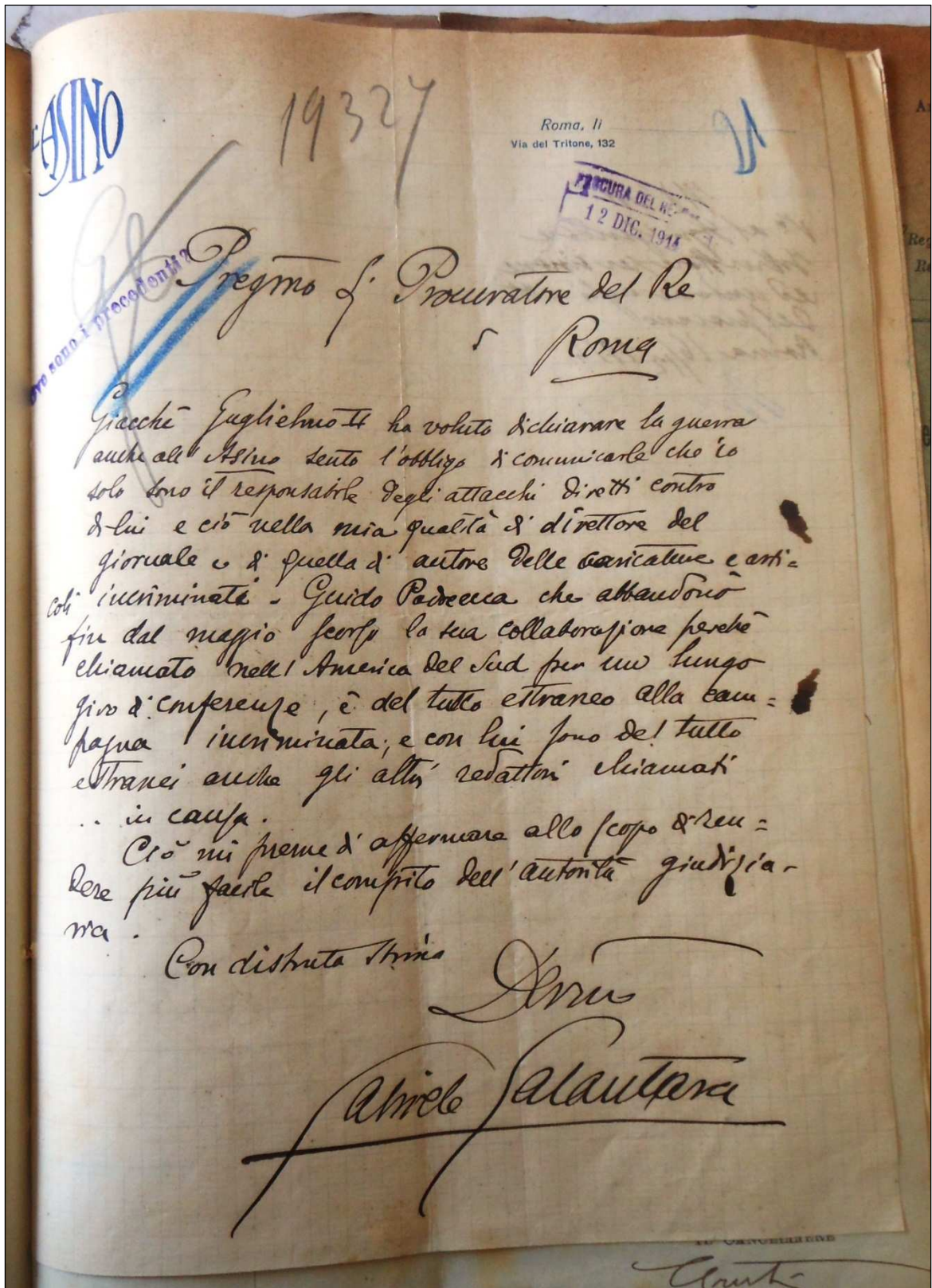
PRIMAVERA Rivista dei fanciulli ne sarà il titolo, sintetizzante la gaiezza fiorita della loro età e le aspirazioni nostre al rinnovamento della coscienza umana; avrà veste elegante, testo affidato alle migliori penne dedicatesi alla pedagogia ed all'educazione, illustrazioni originali, e svilupperà in forma piacevole concetti ispirati ai più alti ideali sociali, differenziandosi così dai piccoli giornali per fanciulli che si moltiplicano senza intendimenti d'arte esclusivamente a scopo di speculazione.

Saremmo lietissimi di veder figurare il v/ nome nell'elenco dei collaboratori di PRIMAVERA, e di ricevere subito per i primi numeri, che usciranno tra breve, qualche vostro scritto, per il quale avrete la dovuta retribuzione e la nostra più sentita gratitudine.

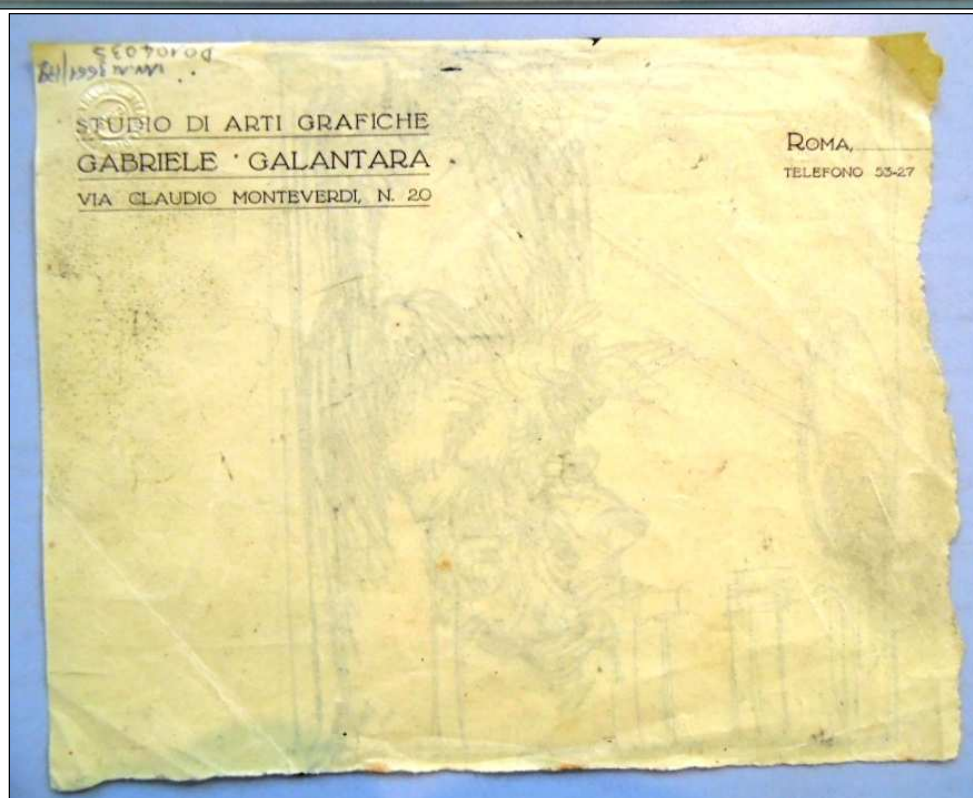
Per la Casa Podrecca Galantara



2.7 Lettera di proposta di partecipazione inviata a Sibilla Aleramo in data 7 ottobre 1910. Fondazione Istituto Gramsci (Roma). Archivio Sibilla Aleramo. Lettera n.153, Podrecca e Galantara Editori.



2.8 Verbale autografo dell'interrogatorio a cui Gabriele Galantara fu sottoposto in data 12 dicembre 1914. Archivio di Stato Roma. Tribunale Penale di Roma 1897 - 1931. Busta n. 21. Fascicolo n. 741.



2.9a Cartolina postale della Società anonima editoriale Galileo Galilei [1914 cc.]. CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma. Sezione Media. Inventario n. 3661/439.

2.9b Frammento di carta intestata. *Ivi*, Inventario n. 3661/179.

[illegible]

Modello N. 10

Galantara Gabriele di Giovanni
 MINISTERO DELL'INTERNO
 DIREZIONE GENERALE DELLA PUBBLICA SICUREZZA

Casellario Politico Centrale

N. 52206

Mese	Giorno	Numero	Anno	Mese	Giorno	Numero	QUALIFICHE ED ALTRE INDICAZIONI
1937	12	2	85332				Societ� Schedato Diffidate politiche MORTO 1937
							Diramata Circolare Ricerche N. _____ il _____
							Diramata Fotografia N. _____ il _____
							Autografo - s� - no
							Pseudonimi altri nominativi e richiamo ad altre pratiche

Buffetti - Roma. VIII

2.11 Fascicolo intestato a Gabriele Galantara di Giovanni. Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico Centrale, Busta n. 2228, Fascicolo n. 52206.

FONTI

FONTI ARCHIVISTICHE

Accademia Nazionale dei Lincei, Archivio Leone Caetani, cartella n.1644 *Podrecca Guido*.

Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma (ArBiQ), ASQII, Carteggio, b.13, f.2.

Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, II Versamento, Busta n. 8, Fascicolo n. 10.

ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico Centrale, Busta n. 2228, Fascicolo n. 52206.

ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico Centrale, Busta n. 1070.

ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico Centrale, Busta n. 1906.

ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico Centrale, Busta n. 2393, Fascicolo n. 10870.

ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico Centrale, Busta n. 4042.

ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione affari generali e riservati, Casellario Politico Centrale, Busta n. 5392.

ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione Polizia Politica (1927 - 1944), Fascicolo n. 545.

ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione servizi informativi e speciali, Confinio Politico, Fascicolo n. 444.

ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione Affari generali e riservati, Stampa Italiana, Fascicolo n. 1 , Busta n. 33.

ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Ufficio Riservato 1879 - 1903, busta n. 1, fascicolo n. 14/71.

ACS, Segreteria particolare del Duce, Carteggio riservato 1922 - 1943, Fascicolo n. 168/R, Busta n. 135, Fascicolo n. 139.

ACS, Segreteria particolare del Duce, Carteggio ordinario 1922 - 1943, Busta n. 1153, Fascicolo n. 509516.

Archivio di Stato di Bologna, Prefettura di Bologna, Gabinetto, Busta n. 799.

Archivio di Stato di Roma (ASR). Prefettura di Roma. Gabinetto 1871 - 1900. Busta n. 472.

ASR. Prefettura di Roma. Gabinetto 1871 - 1900. Busta n. 477.

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 46. Fascicolo n. 206, 213, 235.

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 56. Fascicolo n. 233.

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 71. Fascicolo n. 269, 270, 271.

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 79. fascicolo n. 247, 269, 270, 271, 297.

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 82. Fascicolo n. 306, 307, 319.

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 83.

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 84. Fascicolo n. 315

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 90. Fascicolo n. 319.

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 100. Fascicolo n. 341, 342

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n.107. Fascicolo n. 358.

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 213.

ASR. Questura di Roma 1870 - 1909. Busta n. 223.

ASR. Corte di Assise di Roma 1897 - 1931. Buste n. 209, 211, 249, 257.

ASR. Tribunale Civile di Roma. Sezione fallimentare – Repertorio fallimenti. Primo Versamento (1871 - 1951). Volume I 1898 - 1924.

ASR. Tribunale Civile e Penale di Roma. Busta n. 5462. Fascicolo n. 57565.

ASR. Tribunale Penale di Roma. 1898. Busta n. 21. Fascicolo n. 741.

ASR. Tribunale Penale di Roma. 1924. Busta n. 48. Fascicolo n. 1368.

ASR. Tribunale Penale di Roma. 1925. Busta n. 61. Fascicolo n. 1461.

Archivio Segreto Vaticano (ASV). Archivio particolare di Pio X. Busta 46. Fogli 864 - 866.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 48. Fogli 277 - 297.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 53. Fogli 223 - 235.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 63. Fogli 577 - 579.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 86. Fogli 838 - 844.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 100. Fogli 524 - 526.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 121. Fogli 223 - 225.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 207. Fogli 693 - 694.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 243. Fogli 174 - 180.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 248. Fogli 214 - 215.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 249. Fogli 41 - 45.

ASV. Archivio particolare di Pio X. Busta 254. Fogli 365 - 370.

Archivio Storico Comunale di Imola. Carte Andrea Costa. Lettera n. 4330 Gabriele Galantara.

Archivio Storico Comunale di Varese. Fondo Raccolta Museo. Cartella n. 41. Fascicolo n. 3.

Archivio Storico della Città di Torino, *Raccolta Gec*, Corrispondenza, 1928 - 1983.

Archivio Storico delle Arti Contemporanee. La Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta Documentaria Artisti, Galantara Gabriele, busta n. 17536.

Archivio Storico del Grande Oriente d'Italia (GOI).

Archivio Trilussa, Museo di Roma in Trastevere, buste n. 1, 2, 5, 6, 9, 53, 58, 89.

Associazione Culturale *Fondo Paolo Moretti* per la satira politica, Bergamo.

Biblioteca Aurelio Saffi (Forlì). Fondo Antonio Beltramelli. Busta 22. Lettera di Vittorio Podrecca, Roma 09.01.1915.

Biblioteca cantonale Lugano, Archivio Prezzolini - Fondo Prezzolini, fascicolo V. Podrecca.

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Sezione Manoscritti, Fondo Ogetti, Sezione «P.V.P. », 3,4,cc.10-11; 13.

Archivio Storico *Dvx* di Franco Moschi, Predappio.

CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma. Sezione Media.

Centro studi Gabriele Galantara per la satira sociale e di costume, Montelupone. Quaderno di schizzi 1897.

Fondazione Anna Kuliscioff, Milano.

Fondazione Ernesto Rossi – Gaetano Salvemini, Firenze. Fondo Galantara. (In deposito presso Fondazione Antonio Mazzotta, Milano).

Fondazione Istituto Gramsci (Roma). Archivio Sibilla Aleramo. Lettera n. 153 Podrecca e Galantara Editori.

Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea (Roma). Fondi storici. Serie 1, Unità Archivistica 813 Galantara Gabriele.

Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Raccolta Luigi Bertelli, MCRR Busta 536/90 (1).

Massimo and Sonia Cirulli Archive, Italian visual, decorative and advertising art of XX century, New York - Bologna.

Pinacoteca Civica Corrado Pellini di Montelupone, Collezione Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, Fondo Gabriele Galantara.

Senato della Repubblica, Fondo Bonomi Ivano, Serie 1, Unità archivistica 292.

Università degli Studi di Milano, Biblioteca di Filosofia, Fondo Guido Davide Neri, Corrispondenze 1950-2000, Sottoserie 1, Cartella n. 14.

FONTI A STAMPA

1. MONOGRAFIE

GALANTARA G. [et al.], *Il X Novembre. Guida elettorale di Maschera di Ferro illustrata da Rata Langa*, Bologna, Premiato Stab. Tipografico Successori Monti, 1889.

GALANTARA G. [et al.], *Japon Bononia*, Bologna, Litografia Francesco Casanova e Figlio, 1892.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino al fresco. Pupazzi estivi*, 1894.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Il matto furioso. Pupazzi dell'Asino*, 1894.

Almanacco socialista per l'anno 1895, Milano, Tipografia Pietro Faverio, 1895.

MARX C., *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, Roma, 1896.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Almanacco dell'Asino per il 1899*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1899.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Almanacco dell'Asino*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1900.

RATA LANGA [GALANTARA G.], *Elettori, non lasciatevi comprare! ... Aritmetica morale*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1900.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Almanacco dell'Asino*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1901.

DE NAVA G., *Tra ombre e luci. Bozzetti sociali*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1902.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Almanacco dell'Asino*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1902.

POZZI G., *Favole ed apologhi socialisti*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1902.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino nella Luna. Fantasia inverosimile*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1903.

CARLANTONIO B. [MAFFI F.], *Vangelo e socialismo*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1904.

CASALINI G. C., *Guerra all'alcool. Opuscolo di propaganda antialcoolica*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1904.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Sant'Asino. Almanacco di devozione*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1904.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Sant'Alfonso ai bagni*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1904.

OJETTI U., *Il cavallo di Troia*, Milano, Casa Editrice Baldini, Castoldi & C., 1904 e 1912.

PARTITO SOCIALISTA ITALIANO, *Rendiconto dell'VIII Congresso nazionale: Bologna, 8-9-10-11 aprile 1904*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1904.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Almanacco dell'Asino pel 1905*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1905.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino estivo*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1905.

MORGARI O., *I fiori di Maggio*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1905.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino all'inferno*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1906.

ANDREIEFF L. N. [sic], *Il riso rosso. Frammento di un manoscritto*, Roma, Luigi Mongini Editore, s.d., [1906].

GORKI M. [sic], *Interviste*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1906.

HAUPTMANN G., *I tessitori. Dramma in 5 atti*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1906.

- PODRECCA G., *Belve. Romanzo*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1906.
- SIEROSZEWSKI W., *I lebbrosi. Romanzo siberiano*, Roma, Luigi Mongini Editore, s.d., [1906].
- STIAVELLI G., *Il Primo Maggio nella letteratura*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1906.
- GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Confiteor: mi pento e mi dolgo*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1907.
- GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'Asino in paradiso*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1907.
- GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'asinoplano*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1909.
- GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *La fuga di Bepi*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1910.
- DAL CANTO A., *Aonio Paleario*, Roma, Podrecca e Galantara, Editori 1910.
- G. I. M. [MERLONI G.], *Le congregazioni religiose: quel che si è fatto, quel che resta da fare*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.
- LABRIOLA A., *Giordano Bruno. Con prefazione storica di Lucio Vero*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.
- PICCA P., *Paolo Sarpi*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.
- PODRECCA G., *Monologhi: Il cuore di un morto, Delinquente nato, Assassina, Recluso volontario*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1910.
- TOLSTOJ L., *L'ultima parola (novelle)*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1910.
- ALFA, *Anticlericalismo e idealismo*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- [s. a.], *Nathan e Pio X*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- BONGINI V., *Il Pregiudizio religioso*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.

- BRUNO G., *Il candelalio*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- CABRINI A., *Le pensioni operaie alla camera dei Deputati*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- CASALINI G. C., *L'igiene della famiglia*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- DAL CANTO A., *La messa svelata*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- DAL CANTO A., *L'inferno distrutto*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- DAL CANTO A., *Pietro Carnesecchi*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- DAL CANTO A., MACAGGI G., *La Madonna. Studio critico*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- GIACCHIERI I., *Dalle favole pagane alle cristiane*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Il sogno di Bepi*, Roma, Tipografia dell' "Asino", 1911.
- GORKI M. [sic], *La spia*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- PICCA P., *I martiri del giornalismo nella Roma papale*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- PITTALUGA R., *Galileo Galilei*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- PODRECCA V., *L'inferno nell'arte*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- RIZZINI A., *Arnaldo da Brescia*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- SARTORIS P., *Diario di un seminarista*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- SIMON N., *Come sono sfruttati i dogmi del clero. Feticismo cattolico*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1911.
- SPANO F. D., *Chiacchierata eretica*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.
- TIOLI L., *Bestia da Soma. Tre atti*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1911.

CAM, *I delitti della Chiesa*, Roma, Podrecca e Galantara, 1912.

DAL CANTO A., *Chiesa e brigantaggio*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

GARDHABBA, *L'immacolata concezione*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

GIACCHERI I., *Il vero orologio del buon cattolico*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

LOGE, *Giovanna d'Arco*, Roma, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

PODRECCA G., *Delitti e pene*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

PODRECCA G., *Il culto cattolico*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

PODRECCA G., *Il Papa e la questione sociale*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

PODRECCA G., *Libia. Impressioni e polemiche*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

PODRECCA G., *S. Carlo Borromeo smascherato!*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

PODRECCA G., *Sacre botteghe antiche*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

PODRECCA G., *Storielle allegre*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

PODRECCA G., *Torniamo al socialismo*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

PODRECCA V., *L'educazione cattolica*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *La foglia di fico*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

REGGIANI A., *Il libero pensiero. Chi siamo, cosa vogliamo, come dobbiamo organizzarci*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912.

Catalogo della Editoriale Galileo Galilei, Roma, Cooperativa Tipografica Italiana, s. d., [1913].

MUSSOLINI B., *Giovanni Huss. Il veridico*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1913.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *L'on. Moccoletta*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1913.

GOLIARDO [PODRECCA G.], RATALANGA [GALANTARA G.], *Parlament concert*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1914.

STRAUSS D. F., *L'antica e la nuova fede*, Roma, Editoriale Galileo Galilei, 1914.

DUPUIS C. F., *Dell'origine di tutti i culti*, vol. I - II, Roma, Editoriale Galileo Galilei, 1914.

POMPONAZZI P., *Trattato sull'immoralità dell'anima e Il libro degli incantesimi*, Roma, Editoriale Galileo Galilei, 1914.

SERAFINI A., *Giulio Cesare Vanini*, Roma, Editoriale Galileo Galilei, 1914.

[s. a.], *Deustche Sballingrossen Almanak* [sic], Roma, Amministrazione dell' "Asino", 1915.

ERNEST BROWN & PHILIPS (a cura di), *Italian artists and the war*, London, The Leicester Galleries, 1916.

[s. a.], *La guerra dell'Asino*, Roma, Editrice Società Periodici, 1916.

Almanacco socialista 1922, Milano, Società Editrice Avanti!, 1922.

Almanacco socialista italiano 1923, Milano, Società Editrice Avanti!, 1923.

Almanacco Socialista: 1924, Milano, Società Editrice Avanti!, 1924.

CARCAVALLO E., *I Pallattini di Francia e del Circolo d'Artù. Opra lirica*, Roma, Edizioni Il Becco Giallo, 1925.

TRILUSSA [SALUSTRI C. A.], *La porchetta bianca*, Milano, Edizioni Mondadori, 1930.

Marc'Aurelio. Guida del mondo. Almanacco, Milano, Ambrosiana, 1935.

Marc'Aurelio. Almanacco giallo, Roma, Istituto Romano di Arti Grafiche di Tumminelli e C., 1936.

Marc'Aurelio. Almanacco dei 4 elementi, Milano-Roma, Arti grafiche Pizzi, 1937.

2. PERIODICI

«Ehi! ch'al scusa...», VIII; XIV; XVII; XIX; XXII (1887; 1894; 1897; 1899; 1902).

«La Rana», Bologna, XXIII; XXV (1887; 1889).

«Bononia ridet», Bologna, I; II; III (1888; 1889; 1890).

«Il Torneo», Roma, I (n.1, 5 maggio 1892 – n.239, 31 dicembre 1892).

«l'Asino», Roma, I - XXXIII (1892 – 1925).

«L'Epoca. Giornale della democrazia», Genova, XVIII (n.1, 1 - 2 gennaio 1893 – n.196, 15 - 16 luglio 1893).

«Avanti!», Roma, I - XIV (1896 – 1911).

«Per l' "Avanti!" nell'anniversario del primo giorno della sua lotta», Roma, Tipografia Cooperativa Sociale, numero unico, 26 dicembre 1902.

«La Folla», Milano, I; II; III e nuova serie I; II; III (1902; 1903; 1904; 1912; 1913; 1914).

«La Strada», Napoli, I – II (1902 - 1903).

«Sempre Avanti! Rivista popolare di socialismo per gli umili e per i pratici», Roma, IX –XVI (1908 – 1915).

«Avanti della Domenica», I – IV (1903 - 1906) e II serie (gennaio - dicembre 1912).

«Italia ride. Settimanale umoristico», Bologna, I, (n.1, 1 gennaio 1900 – n.26, 30 giugno 1900).

«Il Socialismo», Roma, I - III (n.1, 25 febbraio 1902 – n.24, 14 febbraio 1904).

«Il Secolo XX», Milano, I – XVII.; XXIV - XXXII (1902 - 1918; 1925 - 1933).

«L'Illustrazione italiana», Milano, XXX - XXXVI (1903 – 1909).

«Ars et labor. Rivista mensile illustrata», Milano, I – VII (1906 -1912).

«Primavera», Roma, I – IV (n.1, gennaio 1911 – n.12, dicembre 1914).

«Il Seme», Roma, III; IV; V; VII; X (1904; 1905; 1906; 1908; 1911).

LIBRERIA EDITRICE LUIGI MONGINI, *Catalogo della Libreria Editrice Luigi Mongini, Periodico semestrale*, Roma, F. Centenari & Co – Tipografi, 1909.

«Catalogo della Libreria Podrecca e Galantara. Pubblicazione semestrale», III (3), 1912.

«Il 420», Roma, I;II; III; XII; XIII; XVI; XXII (1914; 1915; 1916; 1926; 1927; 1930; 1931; 1936).

«Signor Sì!», Milano - Vicenza, I (n.1, 27 Giugno 1918 - nn.11-12, 20 novembre 1918).

«Tutto. Rivista settimanale illustrata», Roma, I – III, V – VI (1919 – 1921; 1923 – 1924).

«Cuore. Giornale illustrato per i ragazzi», Milano, I - III (1921 - 1923).

«Il Travaso delle idee», Roma, XXII (1922).

«Il becco giallo. Dinamico di opinione pubblica», Roma, I – III (n.1, 20 gennaio 1924 – n.108, 31 gennaio 1926).

«Humor. Settimanale satirico umoristico», Roma, I – II (1926 – 1927).

«L'attaccabottoni. Scocciatore settimanale», Roma, I (n.1, 13, giugno 1926 – n.19, 17 ottobre 1926).

«Marc'Aurelio. Bisettimanale, umoristico, illustrato», Roma, I - VI (1931 - 1936).

«Il Merlo. Fischia e se ne infischia una volta alla settimana», Parigi, I – III (1934 – 1936).

BIBLIOGRAFIA

ARTICOLI E CONTRIBUTI IN PERIODICI

[s. a.], *I nostri candidati*, «Avanti!», II (87), 21 marzo 1897, p.3.

[s. a.], *Le elezioni amministrative*, «Avanti!», III (908), 27 giugno 1899, p.3.

[s. a.], *Le elezioni amministrative*, «Avanti!», III (909), 28 giugno 1899, p.3.

CICCOTTI E., *Scienza ed arte. La propaganda con l'immagine*, «Il Socialismo», I (21), 25 dicembre 1902, pp.343-344.

DI MARTINO G., *Gabriele Galantara*, «La Strada», I (1), 1 dicembre 1902, pp.12-13.

PESCI U., *Il Carducci intimo*, «Il Secolo XX», I (6), novembre 1902, pp.483-498.

TEDESCHI A., *La poesia dell'amor materno*, «Il Secolo XX», I (1), giugno 1902, pp.85-96.

[s. a.], *Il resoconto del Congresso*, «Il Socialismo», I (14 - 15), 25 settembre 1902, pp.217-251.

[s. a.], *La stalla dell'Asino*, «l'Asino», XI (13), 30 marzo 1902, p.4.

GRIMALDI E., *L'umorismo sovversivo (Uomo di Pietra – Bruscolo – Vero Monello - Asino)*, «La Strada», II (1), 1 gennaio 1903, pp.8-12.

[s. a.], *L'Asino nel 1904*, «l'Asino», XII (51), 27 dicembre 1903, p.4.

[s. a.], *L'Asino sulla luna. Almanacco per 1903 in uscita il 20 dicembre*, «l'Asino», XI (48), 23 novembre 1903, p.3.

GAROGLIO D., *L'esposizione di caricature alla "Leonardo Da Vinci"*, «Avanti!», II (34), 24 aprile 1904, pp.5-6.

IL SEME, *I vizi dei ricchi e i vizi dei poveri*, «Il Seme», III (19), 2^a quindicina di ottobre 1904, p.4.

[s. a.], *Sant'Asino di Goliardo e Ratalanga*, «l'Asino», XIII (52), 10 gennaio 1904, p.6.

PITTALUGA M., *La Sala di Gabriele Galantara all'Esposizione internazionale di Belli Arti in Roma*, «l'Asino», XIV (33), 13 agosto 1905, pp.6-7.

SAVORGNAN DI BRAZZÁ F., *Il diamante nero*, «Il Secolo XX», IV (3), marzo 1905, pp.222-237.

[s. a.], *La Festa dell'Avanti*, «Avanti» IX (2902), 1 gennaio 1905, p.3.

[s. a.], *Le proiezioni illustrate*, «Avanti!», IX (2908), 7 gennaio 1905, p.3.

BOARI E., *Arte sociale*, «Varietas. Rivista mensile illustrata», III (22), febbraio 1906, pp.124-128.

[s. a.], *Il papa nella caricatura internazionale*, «l'Asino», XV (47), 25 novembre 1906, p.4.

OJETTI U., *La caricatura*, «Avanti!», XI (3686), 3 marzo 1907, pp.1-2.

SALVANESCHI N., *Nel regno della caricatura*, «La Lettura», VII (1907), novembre, pp.919-924.

ALBANO E., *Un periodo di storia politica attraverso la caricatura*, «Il Secolo XX», VII (11), novembre 1908, pp.895-904.

SALVANESCHI N., *Sovrani in caricatura*, «Il Secolo XX», VIII (8), agosto 1908, pp.679-688.

[s. a.], *La caricatura e i comici italiani*, «Ars et labor», LXIII (3), 15 marzo 1908, p.254.

IL CAVALIERE DELLA TRISTE FIGURA [sic], *I nostri artisti: Galantara*, «Il Viandante», I (7), 18 Luglio 1909, pp.53-54.

[s. a.], *I funerali di Luigi Mongini*, «l'Asino», XVIII (19), 9 maggio 1909, pp.4-5.

[s. a.], *In questi giorni è stata coniata la medaglia del Libero Pensiero*, «Sempre Avanti!», X (3), 1909, p.31.

[s. a.], *L'Asinello giornale per fanciulli*, «l'Asino» XVIII (36), 5 settembre 1909, p.3.

[s. a.], *L'opera di Galantara a Parigi*, «l'Asino», XVIII (20), 16 maggio 1909, p.5.

[s. a.], *La nostra propaganda...figurata*, «l'Asino», XVIII, (26), 27 giugno 1909, p.2.

[s. a.], *Anticlericalismo efficace*, «l'Asino», XIX (8), 20 febbraio 1910, p.2.

[s. a.], *Casa editrice Podrecca-Galantara*, «l'Asino», XIX (7), 13 febbraio 1910, p.2.

[s.a.], *Il saluto dell' "Avanti!" alla nostra Casa Editrice*, «l'Asino», XIX (12), 20 marzo 1910, p.6.

[s. a.], *I Martiri del Libero Pensiero*, «l'Asino», XIX (8), 20 febbraio 1910, p.3.

[s. a.], *Le pubblicazioni della casa Editrice Podrecca-Galantara*, «l'Asino», XIX (15), 10 aprile 1910, p.4.

[s. a.], *Libreria Editrice Podrecca-Galantara. I convegni della civiltà*, «l'Asino», XIX (31), 31 luglio 1910, inserto non numerato.

[s. a.], *Primavera!*, «l'Asino», XIX (42), 16 ottobre 1910, p.6.

[s. a.], *Primavera*, «l'Asino», XIX (48), 27 novembre 1910, p.2.

BALABANOFF A., *Il pittore degli umili*, «l'Asino», XX (41), 4 ottobre 1911, pp.4-5.

IL RICERCATORE, *Un ricordo storico d'attualità per il cinquantenario di Giolitti*, «Sempre Avanti», XII (9), 1911, pp.198-199.

LANCELOTI A., *Josef Israëls, il grande pittore olandese*, «Il Secolo XX», X (10), ottobre 1911, pp.851-863.

[s. a.], *I nostri libri giudicati dalla stampa*, «l'Asino», XX (44), 29 ottobre 1911, p.6.

BIÀDENE G., *Arte umoristica e caricatura. La mostra di Treviso*, «Il Secolo XX», XI (12), dicembre 1912, pp.1075-1082

PREZZOLINI G., *La favola della cicala e della formica moderne*, «Primavera», II (4), 1912, pp.267-269, e «Cartevive», XXIII (48), 2012, pp.4-8.

SALVANESCHI N., GRIFFA F. C., *La Triplice nella caricatura*, «Il Secolo XX», XII (2), febbraio 1913, pp.181-186.

[s. a.], *Amilcare Cipriani per l'“Asino” contro i suoi nemici aperti od occulti*, «l'Asino», XXI (44), 3 novembre 1912, p.4.

[s. a.], *Cipriani per “l'Asino”*, «l'Asino», XXI (33), 18 agosto 1912, p.2.

[s. a.], *Guido Podrecca. Libia (impressioni e polemiche)*, «l'Asino», XXII (10), 10 marzo 1912, p.4.

[s. a.], *La nostra casa editrice nel 1913. Per la cultura popolare*, «l'Asino», XXI, 1 dicembre 1912, p.2.

[s. a.], *L'attività della Libreria Editrice Podrecca e Galantara*, «l'Asino», XXI (43), 27 ottobre 1912, p.8.

BISI G., *Cronachetta artistica. La mostra umoristica a Bergamo*, «Emporium», XXXVII (1913), n. 222, pp. 473-479.

PREZZOLINI G., *Parole d'un uomo moderno*, «La voce», V (11), 13 Marzo 1913, pp.1-2.

[s. a.], *Idillio perfetto*, «l'Asino», XXII (3), 19 gennaio 1913, p.3.

CIPRIANI A., *Amilcare Cipriani e “L'Asino”*, «La Folla», III (8), 22 febbraio 1914, pp.26-27.

IL GIOVANE DELLA MONTAGNA [VITTORIO PODRECCA], *Il prete che ha rinunciato alla vicepresidenza della Camera Francese*, «l'Asino», XXII (9), 1 marzo 1914, p.4.

[s. a.], *Ad Amilcare Cipriani*, «l'Asino», XXII (2), 11 gennaio 1914, p.3.

[s. a.], *Dopo il congresso di Ancona. Incompatibilità tra massoneria e socialismo*, «l'Asino», XXII (19), 10 maggio 1914, p.2.

[s. a.], *Guido Podrecca nell'America del Sud il 20 giugno*, «l'Asino», XXII (21), 24 maggio 1914, p.3.

[s. a.], *Il ritratto di Amilcare Cipriani*, «l'Asino», XXII (4), 25 gennaio 1914, p.10.

[s. a.], *L'anticlericalismo socialista dell'Asino e Amilcare Cipriani*, «l'Asino», XXIII (10), 8 marzo 1914, p.2.

[s. a.], *Manifesto futuruniversinazionalista*, «l'Asino», XXII (20), 17 maggio 1914 p.3

[s. a.], *Parole di A. Cipriani*, «l'Asino», XXII (3), 18 gennaio 1914, p.4.

[s. a.], *Per la propaganda anticlericale*, «l'Asino», XXII (4), 25 gennaio 1914, p.8.

BRENNO, *Caricatureide*, «La Settimana illustrata», (VI), 13 maggio 1915, p.8.

MAINERI B., *..Caricature austriache..*, «Varietas», XII (136), agosto 1915, pp.997-1001.

[s. a.], *L'Asino del 1916*, «l'Asino», XXIV (48), 28 novembre 1915, pp.4-5.

[s. a.], *La guerra tra l'Asino e l'imperatore. All'ambasciata del Kaiser studiano*, «l'Asino», XXIV (2), 10 gennaio 1915, p.2.

[s. a.], *Sopprimiamo la stampa oscena*, «Il rogo. Rassegna di moralità», XII (7), 31 luglio 1915, pp.109-115.

ANDRIULLI G. A., *Leonida Bissolati*, «Il Secolo XX», XV (8), agosto 1916, pp.668-680.

GERACI F., *La caricatura e la guerra*, «Il Secolo XX», XVI (12), dicembre 1917, pp.891-894.

[s. a.], *La Biblioteca dell'Asino*, «l'Asino», XXX (6), 6 febbraio 1920, p.4.

DE NAVA G., *Commiato*, «l'Asino», XXX, (42 - 43), 16 - 23 ottobre 1921, p.2.

INTERLANDI T., *I caricaturisti contro sé stessi*, «Noi e il mondo», XI (1921), gennaio, pp.17-36.

FRACCAROLI A., *Quelli di Genova*, «La Lettura», XXII (1922), giugno 1922, pp. 424-420.

SCARPELLI F., *Vagabondaggio fra i ricordi*, «Noi e il mondo», XI (9), settembre 1921, pp.668-672.

FRANCHI A., *I macchiaiuoli toscani*, «La Lettura», XXII (1922) gennaio 1922, pp.49-57.

FRANCHI A., *L'arma del ridicolo*, «La Lettura», XXII (1922), agosto 1922, pp.615-624.

MAZZUCCHETTI L., *I sessant'anni di Hauptmann*, «La Lettura», XXII (1922), dicembre, pp.913-918.

SPADIZZI S., *L'eterna beffa*, «Noi e il mondo», XII (6), giugno 1922, pp.434-440.

[s. a.], *Come si fabbrica Cuore*, «Cuore», II (6), 4-11 febbraio 1922, pp.8-9.

IL BECCO GIALLO, *Il nostro programma*, «Il becco giallo», I (1), 20 gennaio 1924, p.1.

SACCHETTI E., *La caricatura*, «La Lettura», XXVI (1926), dicembre 1926, pp.899-904.

CARRÀ C., *La morte di Galantara*, «L'ambrosiano», XV (10), 12 gennaio 1937, p.3.

SPADONI G., *Un valente caricaturista: Gabriele Galantara*, «Cronache Marchigiane», (XV), Rimini, A. Mangini, 1937, p.47.

[s. a.], *Necrologio. Il pittore Galantara. Roma 11 gennaio*, «Il Corriere della Sera», (LXI), 12 gennaio 1937, p.7.

MASSELLI E., *Gabriele Galantara*, «Avanti!», XLVIII (161), domenica 10 dicembre 1944, p.2.

N. R., *L'arte pittorica di Gabriele Galantara*, «Avanti! Pettirosso», I (19), 3 dicembre 1944, p.4.

SMITH T., *Mostra postuma di Galantara. Ricordo del grande artista*, «Avanti! Pettiroso», I (18), 26 novembre 1944, p.4.

[s. a.], *Mostra delle opere di Gabriele Galantara alla Galleria di Roma*, «Avanti! Pettiroso», I (17), 20 - 26 novembre 1944, p.4.

DENTICE F., *L'Asino*, «Espresso mese», I (7), 7 novembre 1960, pp.66-77 e pp.111-112.

DAMIGELLA A. M., *Idealismo e socialismo nella cultura figurativa romana del primo '900: Duilio Cambellotti*, «Cronache di archeologia e storia dell'arte», VIII (8), 1969, pp.119-173.

DEL BUONO O., *Paziente e bastonato*, «Linus», VI (68), novembre 1970, pp.1-12.

VALLINI E., *Quante Waterloo nella battaglia per il divorzio al Parlamento*, «Historia», XV (159), febbraio 1971, pp.34-43.

CARABBA C., *Cent'anni di satira politica in Italia*, «Paese Sera», XXVII (249), 12 settembre 1976, p. 10.

RAVA E., *Cento anni di satira politica*, «Paese Sera», XXVII (305), 7 novembre 1976, p.8.

HOBBSAWM E., *Man and Woman in Socialist Iconography*, «History Workshop Journal», VI (1), 1978, pp.121-138.

AGULHON M., *On Political Allegory: a reply to Eric Hobsbawm*, «History Workshop Journal», VII (8), 1979, pp.167-173.

ANDREUCCI F., *Fra il pianto e il riso. La satira e l'umorismo dei socialisti italiani nel periodo della seconda internazionale*, in *Il capitalismo in cilindro e bombetta. La satira nella stampa operaia*, fascicolo monografico di «Movimento operaio e socialista», V (1), gennaio - aprile 1982, Genova, pp.3-28.

BUHLE P., *L'umorismo nella sinistra americana: ovvero, fuga a due voci, con variazioni, per vecchio e nuovo immigrante*, in *Il capitalismo in cilindro e bombetta. La*

satira nella stampa operaia, fascicolo monografico di «Movimento operaio e socialista», V (1), gennaio - aprile 1982, Genova, pp.89-107.

GALLERANO N., *Arte e socialismo: cultura dell'immagine e analisi storica*, «Movimento operaio e socialista», V (2), maggio - agosto 1982, Genova, pp.253-277.

MONTELEONE R., “*Gluhlichter*” (1889 - 1915): *la voce satirica della socialdemocrazia dell’Austria imperiale*, in *Il capitalismo in cilindro e bombetta. La satira nella stampa operaia*, fascicolo monografico di «Movimento operaio e socialista», V (1), gennaio - aprile 1982, Genova, pp.29-54.

STEINBERG H. J., *Note sulle riviste della socialdemocrazia tedesca*, in *Il capitalismo in cilindro e bombetta. La satira nella stampa operaia*, fascicolo monografico di «Movimento operaio e socialista», V (1), gennaio - aprile 1982, Genova, pp.55-68.

ECO U., *Per favore non prendeteci sul serio*, «L’Espresso», XXVII (44), 7 novembre 1982, pp.34-37.

RIDOLFI M., *L’«industria della propaganda» e il partito: stampa e editoria nel socialismo italiano prefascista*, «Studi Storici», XXIII (3), gennaio -marzo 1992, pp.33-80.

LA SPISA E., BALLARINI F., *I « Piccoli » di Vittorio Podrecca. Novità scenografiche e musica nel Teatro Stabile per Marionette (1914 - 1923)*, «Nuova rivista musicale italiana: trimestrale di cultura e informazione teatrale», XXVII (4), ottobre - dicembre 1993, pp.540-556.

FERRARINI L., «*La Rana*». *Caricatura e cultura popolare dell’Italia di Depretis*, «Contemporanea. Rivista di Storia dell’800 e del 900», III (3), luglio 2000, pp.473-493.

SALANI N., *I ragli e i calci de “L’Asino”. Penna e pennello: “le armi” sferzanti di Podrecca e Galantara*, «Incontri», XXIX (76), gennaio - febbraio 2003, pp.66-67.

IROLLO A., *Ugo Ojetti e l’ “Istituto Italiano di Arti Grafiche” di Bergamo: gli articoli per “Emporium”, le opere, i progetti*, in CANALI F. (a cura di), *Ugo Ojetti (1871 - 1946) Critico tra architettura e arte*, «Bollettino della Società di studi fiorentini», XIV (2005), pp.135-145.

BERSANI C., *Le facce di un mito. Iconografia di Carducci negli illustratori e sulla stampa*, «L'Archiginnasio Bollettino della biblioteca comunale di Bologna», CII (2007), pp.177-256.

SIRONI M., *Il Novecento è rimasto a piedi*, in RUSCONI P. (a cura di), «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», II (3), settembre 2005, pp.145-162.

SIRONI M., *L'iconografia del "Novecento" in "Guerin Meschino" e in "Perseo", 1926 - 1935*, in RUSCONI P. (a cura di), «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», II (3), settembre 2005, pp.162-174.

MARI C., [et al.], *La mostra Carducci e i miti della bellezza all'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio Bollettino della biblioteca comunale di Bologna», CII (2007), pp. 7-28.

NEROZZI G., *Breve nota intorno all'Assessore Giosuè Carducci*, «L'Archiginnasio Bollettino della biblioteca comunale di Bologna», CII (2007), pp.331-341.

DELL'AMORE F., *Giornali satirici e goliardici a Cesena. Da «L'Ortinca» (1878) allo «Stracittadino» (1954)*, «Studi Romagnoli» LX (2009), pp.311-342.

MASCHA E., *Contradiction and the role of the 'Floating Signifier': Identity and the 'New Woman' in Italian cartoons during fascism*, «Journal of International Women's Studies», IV, (11), May 2010, pp.128-141.

PUGLISI P., *“La Signora con le torri in testa”: un percorso nell'iconografia dell'Italia risorgimentale*, «Accademie & biblioteche d'Italia», VI (1 - 4), gennaio - dicembre 2011, pp.7-20.

WILCOX W., *“Weeping tears of blood”: exploring Italian soldiers' emotions in the First World War*, «Modern Italy. Journal of the Association for the Study of Modern Italy», vol. XVII (2), maggio 2012, pp.171-184.

[s. a.], *L'Avanti! di Enrico Ferri e l'opposizione al Governo Giolitti*, «Critica Sociale», CXXI (1-2), 2012, p.9.

BELTRAMI C., *Honoré Daumier. Uno sguardo critico*, «Art e dossier», XXIX (309), aprile 2014, pp.46-51.

BOLPAGNI P., *Una solenne malinconia. La campagna romana nella pittura tra fine Ottocento e inizio Novecento*, «Art e dossier», (XXIX), febbraio 2014, pp.36-41.

DOGHERIA D., *Henri Gustave Jossot. Solo contro tutti*, «Art e dossier», XXIX (309), aprile 2014, pp.34-39.

FERRARIO B., *L'artista operaio. Walter Crane*, «Art e dossier», XXIX (312), luglio - agosto 2014, pp.48-53.

MORGANTI E., *Giuseppe Prezzolini e Vittorio Podrecca. Tracce di una non insolita amicizia tra «l'Asino» e il Teatro dei Piccoli*, «Cartevive», XXV (52), giugno 2014, pp.14-24.

DAVERIO P., *Fuochi di guerra. Artisti, propaganda e primo conflitto mondiale*, «Art e dossier», XXX (322), giugno 2015, pp.32-37.

DOGHERIA D., *L'arma della satira. La Grande guerra a Rovereto*, «Art e dossier», XXX (322), giugno 2015, pp.38-43.

GUNDLE S., *Laughter Under Fascism: Humour and Ridicule in Italy, 1922 – 43*, «History Workshop Journal», LXXIX (1), spring 2015, pp.215-232.

MORENA V. F., *Il piacere di fluttuare tra le Onde. Giapponismo e arti decorative tra Otto e Novecento*, «Art e dossier», XXX (326), novembre 2015, pp.46-51.

MORGANTI E., *Il curioso caso Romagna. Figurazione e trattazione del territorio romagnolo sulle pagine de «l'Asino»*, in SOCIETÀ DI STUDI ROMAGNOLI (a cura di), *LXVI Convegno di studi romagnoli*, in corso di pubblicazione.

CATALOGHI

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI ROMA, *Catalogo della mostra di belle arti*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1911.

Frigidarium. Catalogo Ufficiale dell'Esposizione Internazionale di Umore, Rivoli Giugno - Ottobre 1911, Torino, Scat, 1911.

RAEMAEEKERS L., *Esposizione. Luigi Raemaekers. Giro di propaganda in Italia, anno santo di guerra 1917*, Genova, Stabilimento d'arti grafiche Caimo & C., 1917.

VI Quadriennale Nazionale d'Arte Moderna, [Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 dicembre 1951 - 15 maggio 1952], Roma, De Luca Editore, 1951.

III BIENNALE DELL'UMORISMO NELL'ARTE (a cura di), *Gabriele Galantara (Ratalanga)*, [Catalogo della mostra, Tolentino, 5 - 19 settembre 1965], Tolentino, Filelfo, 1965.

COMUNE DI MILANO (a cura di), *La bella époque dei giornali italiani nel manifesto*, [Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 30 settembre - 15 ottobre 1969], Milano, Industrie Grafiche Moneta, 1969.

CONTINI M. (a cura di), *La donna nel manifesto*, [Catalogo della mostra, Arezzo, Castello di Poppi in Casentino, 2 agosto - 20 settembre 1970], Firenze, Arti Grafiche Alinari Baglioni, 1970.

BIBOLOT C., F. A. CALOTTI F. A. (a cura di), *l'Asino è il popolo utile paziente e bastonato di Podrecca e Galantara (1892 - 1925). Ragli, morsi e calci della più grossa rivista satirica italiana*, [Catalogo della mostra, Forte dei Marmi, Galleria comunale d'Arte Moderna, 28 dicembre 1982 - 23 gennaio 1983], Forte dei Marmi Tipografia Massarosa, 1982.

PICONE PETRUSA M., *I manifesti Mele. Immagini aristocratiche della "bella époque" per un pubblico di Grandi Magazzini*, [Catalogo della mostra Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 22 ottobre - 30 novembre 1988], Milano - Roma, Arnoldo Mondadori Editore - De Luca Edizioni d'Arte, 1988.

MANZATO E. (a cura di), *L'Italia al cinema. manifesti della Raccolta Salce 1911 – 1961*, [Catalogo della mostra, Treviso, Museo Civico Luigi Bailo, 8 maggio – 1 novembre 1992], Venezia, Marsilio, 1992.

ALATRI G. [et. al.], *A come alfabeto... Z come zanzara. Analfabetismo e malaria della campagna romana. Duilio Cambellotti: una parentesi d'arte*, [Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 novembre 1998 – 6 gennaio 1999], Roma, F.lli Palombi, 1998.

PALLOTTINO P. (a cura di), *Renzo C. Ventura (Lorenzo Contratti 1886 - 1940) tra Secessione e Déco*, [Catalogo della mostra, Colmurano, 29 marzo – 7 maggio 1999], Torino, Multidea, 1999.

VILLARI A. (a cura di), *L'arte della pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920 - 1940*, [Catalogo della mostra, Forlì, Musei di San Domenico, 21 settembre – 30 novembre 2008], Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.

ORTA D. (a cura di), *Belle époque. Lo sguardo ironico di Dalsani*, [Catalogo della mostra, Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino – Palazzo Carignano, 18 dicembre 2013 – 4 maggio 2014], Torino, Press Up, 2013.

BELTRAMO CEPPI ZEVI C., *Kandinsky. L'artista come sciamano*, [Catalogo della mostra, Vercelli, Arca - Chiesa di San Marco, 29 marzo - 6 luglio 2014], Firenze - Milano, Gamm – Giunti, 2014.

CURTI-FEININGER D., TAIANI R. (a cura di), *A colpi di matita. La Grande Guerra nella caricatura*, [Catalogo della mostra, Folgaria, Maso Spilzi, 19 luglio - 7 settembre 2014], Trento, Fondazione Museo storico del Trentino, 2014.

MAZZOCCA F. (a cura di), *Liberty: uno stile per l'Italia*, [Catalogo della mostra, Musei di San Domenico, Forlì, 1 febbraio – 15 giugno 2014], Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014.

COGEVAL G., AVANZI B. (a cura di), *Una dolce vita? Dal liberty al design italiano 1900 - 1940*, [Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle esposizioni, 16 ottobre 2015 – 17 gennaio 2016], Milano, Skira, 2015.

SOLDINI S. (a cura di), *Addio Lugano bella. Anarchia tra storia e arte: da Bakunin al Monte Verità, da Courbet ai dada*, [Catalogo della mostra, Mendrisio, Museo d'arte, 22 marzo – 5 luglio 2015, Lecco, Palazzo delle Paure, 1 marzo - 31 maggio 2015], Mendrisio, Museo d'arte, 2015.

ROSSI F. (a cura di), *Umberto Boccioni (1882 - 1916). Genio e memoria*, [Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 23 marzo - 10 luglio 2016], Milano, Electa, 2016.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Almanacco Italiano, Firenze, Bemporad & Figlio Editore, 1916.

Almanacco Italiano, Firenze, Bemporad & Figlio Editore, 1922.

Almanacco per tutti, Milano, Società Editoriale Italiana, 1919.

Almanacco per tutti, Milano, Società Editoriale Italiana, 1922.

ABBAGNANO N., FORNERO G., *Fare filosofia*, vol.I, Torino, Paravia, 1998.

ALOI D., Asini. *Muli. Storia & Umoreismo*, Torino, Edizione Museo Nazionale della Montagna, 2001.

ALOI D. (a cura di), *Giovanni Giolitti nella satira politica: la nascita dell'Italia odierna*, Torino, Il Pennino, 2003.

ALOI D., MORETTI P. (a cura di), *Storia d'Italia nel pennino della satira*, Torino, Il Pennino, 2006.

ALOI D., *Matite di Guerra. Satira e propaganda in Europa (1914 – 1918)*, Torino, Il Pennino, 2014.

ANTONA TRAVERSI G., ARDY G., BONZAGNI A. [et al.], *Gli Unni... e gli altri!*, Milano, Rava & C. Editori, 1915.

ANTONA TRAVERSI G., BONZAGNI A., BUCCI A. [et. al], *Gli Unni... e gli altri!* Nuova Serie, Milano, Rava & C. Editori, 1915.

ARCHIVIO STORICO DELLA CITTÀ DI TORINO (a cura di), *Periodici illustrati di satira, umorismo, caricatura e varia umanità 1840-1980, raccolti da GEC, Enrico Gianeri*, San Mauro Torinese, STIGE, 1995.

ARFÈ G. (a cura di), *Storia dell'Avanti!*, Milano – Roma, Edizioni Avanti!, 1956.

ARFÈ G., *Storia del socialismo italiano (1892 – 1926)*, Torino, Einaudi, 1970.

ARIOLI C., *L'epistolario Gec presso l'Archivio Storico della Città di Torino*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2008/2009, relatore prof. Antonello Negri.

AUDENINO P., *Cinquant'anni di stampa operaia dall'Unità alla guerra di Libia*, Torino, Guanda, 1976.

AUDENINO P., *La cultura socialista: un nuovo sistema di valori*, in CASTRONOVO V. (a cura di), *La cassetta degli strumenti, Ideologie e modelli sociali nell'industrialismo italiano*, Milano, Franco Angeli, 1986, pp.115-168.

AUDENINO P., CORTI P., *L'emigrazione italiana*, Milano, Fenice 2000, 1994.

BACCI G., *L'emigrazione tra arte e letteratura: Sull'Oceano di Edmondo De Amicis illustrato da Arnaldo Ferraguti*, Lucca, Tipografia Tommasi, 2008.

BACCI G., *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze, Olschki, 2009.

BALABANOFF A., *Ricordi di una socialista*, Roma, De Luigi, 1946.

BALABANOFF A., *La mia vita di rivoluzionaria*, Milano, Feltrinelli, 1979.

BALBO T. (a cura di), *Salome*, Fusignano, Grafiche Morandi, 2004.

BALZANI R., GAVELLI M., *Albione, Marianna e il bersagliere: stereotipi nazionali e stampa satirica nell'Europa tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Nautilus, 2000.

BALZARETTI E., (a cura di), *Dalla A. alla Ang. Bruno Angoletta professione illustratore*, Torino, Little Nemo, 2001.

BALZARETTI E. (a cura di), *Asini, muli, corvi e maiali. La satira in Italia tra Stato e religioni dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, Mazzotta Editore, 2010.

BARDAZZI E. (a cura di), *Bianco e nero alle esposizioni degli amatori e cultori: 1902 – 1929*, Roma, LD Nuova Galleria Campo dei Fiori, 2001.

BARILLI R. [et al.] (a cura di), *L'immagine del socialismo nell'arte, nelle bandiere, nei simboli. Mostra per il 90° della fondazione del PSI*, Venezia, Marsilio Editori, 1992.

BARTHES R., *Retorica dell'immagine*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp.22-41.

BARTOCCINI F., *I giornali di trincea*, in ID. (a cura di), *Da Caporetto a Vittorio Veneto*, Trento, Saturnia, 1970, pp.113-142.

BASSO T., CASSON A., *Signor Salce. Un collezionista di manifesti, la sua città, la sua raccolta*, Treviso, Celio libri, 1997.

BATTISTRADA L., VANCINI F., *Il delitto Matteotti. Con un saggio di Gaetano Arfè*, Bologna, Cappelli editore, 1973.

BAUDELAIRE C., *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992.

BAUDELAIRE C., *Il pittore della vita moderna*, Venezia, Marsilio, 1994.

BEARDSLEY A., *Sotto il monte*, Roma, Elliot, 2014.

BELLONZI F., *Socialismo e romanticismo nell'arte moderna*, Caltanissetta – Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1959.

BENADUSI L., *L'immagine del soldato: militarismo e antimilitarismo nella satira satirica*, intervento al convegno *Immagini satiriche nella stampa del novecento: un linguaggio della modernità*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 4 dicembre 2014.

BENADUSI L., *La guerra e la pace. La stampa satirica italiana tra neutralismo e interventismo. Introduzione*, in SANTILLI F. (a cura di), *Segni di guerra. Cronache illustrate dell'Italia verso la Grande Guerra*, Montelupone, Centro Studi Galantara, 2015, pp.119-123.

BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ID., Torino, Einaudi, 1991, pp.7-56.

BENJAMIN W., *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, pp.79-123.

BERTELLI P. O., *Caro Tri...: lo studio Trilussa al Museo del folklore*, Roma, Palombi, 1992.

BERTOLUCCI A. (a cura di), *Umoristi dell'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1967.

BEVILACQUA P., DE CLEMENTI A., FRANZINA E. (a cura di), *Storia dell'emigrazione Italiana*, Roma, Donzelli Editore, 2002.

BIANCHINO G., *Molte immagini per un socialismo*, in MOLAIOLI A. (a cura di), *Le immagini del socialismo. Almanacco socialista. Comunicazione politica e propaganda del PSI dalle origini agli anni Ottanta*, Milano, Tipografia Fiorin, 1984, pp.2-31.

BIBOLOTI C., CALOTTI F. A. (a cura di), *Quando l'Italia calzò lo stivale*, Arcore, Grafimage, 2011.

BLENGINO V., FRANZINA E., PEPE A. (a cura di), *La riscoperta delle Americhe. Lavoratori e sindacato nell'emigrazione italiana in America Latina 1870 - 1970*, Milano, Teti Editore, 1994.

BOLPAGNI P., *L'arte nell' «Avanti della Domenica» 1903 - 1907*, Milano, Mazzotta Editore, 2008.

BONI G., RIGHETTI L., SAVOIA D. [et. al.], (a cura di), *Immagini e documenti della Grande Guerra*, Cesena, Il ponte vecchio, 2000.

BORGHI A., *Mezzo secolo di anarchia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1954.

BORSANI A., *La fabbrica di scintille. Cultura e storia della creatività*, Milano, Lupetti, 2000.

BOSSAGLIA R., *Dal realismo sociale al simbolismo populista*, in BELLONZI F., BOSSAGLIA R. (a cura di), *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865 -*

1915, [Catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, giugno - settembre 1979], Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente, 1979, pp.21-28.

BOTTRIGARI E., *Cronaca di Bologna volume IV (1868 - 1871)*, Bologna, Zanichelli Editore, 1962.

BRIANI V., *La stampa italiana all'estero dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1977.

BRILLI A., *Dalla Satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985.

BUSSAGLI M., *L'arte e la prima guerra mondiale*, Firenze – Milano, Giunti, 2015.

CALENDA A., SIGNORELLI M. (a cura di), *I Piccoli di Podrecca*, Trieste, Il Rossetti, 2000.

CALÒ M., SCARPELLI F., *Guerra senza sangue*, Firenze, Bemporad, 1915.

CAMPA R., *La satira e la confutabilità nei fatti del mondo*, in *Potere e rappresentazione. La satira politica nel dopoguerra*, [Atti del convegno di studi, Università degli Studi di Salerno, 4 - 5 dicembre 1986], Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp.121-141.

CANALI M., *Le spie del regime*, Bologna, Il mulino, 2004.

CANDELORO G., VALLINI E., *L'Asino è il popolo: utile, paziente e bastonato*, Milano, Feltrinelli, 1971.

CANNISTRATO P. V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

CAPPELLAZZO S., *Esposizioni d'arte umoristica e di caricatura tra fine Ottocento e primo Novecento in Italia*, Università Cà Foscari Venezia, a.a. 2012/2013, relatore prof. Nico Stringa.

CARLANTONIO B., *Vangelo e socialismo*, Roma, Luigi Mongini Editore, 1904.

CARNAZZI G., *La satira politica nell'Italia del Novecento*, Milano, Principato, 1975.

CARRÁ FUTURISTA [i. e. : C. CARRÁ], *Guerra pittura. Futurismo politico, dinamismo plastico, 12 disegni guerreschi, parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di poesia, 1915.

CARRERAS C., *Il manifesto pubblicitario, riferimenti poetico-figurativi con le "arti maggiori"*, Roma, Bardi Editore, 1979.

CASELLA A., MORELLI P., CICOLINI M. (a cura di), *Catalogo Bolaffi del manifesto italiano. Dizionario degli illustratori, ad vocem*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1995.

CASONI G., *Cinquant'anni di giornalismo (1846 - 1900). Ricordi personali dell'avvocato Giambattista Casoni*, Bologna, Libreria Editrice Matteuzzi, 1907.

CASSONI E., *Il cartellonismo e l'illustrazione in Italia dal 1875 al 1950*, Roma, Nuova Editrice Spada, 1984.

CASTRONOVO V., *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Bari, Laterza, 1970.

CELLI A., *Come vive il campagnolo nell'agro romano. Note ed appunti*, Roma, Società Editrice Nazionale, 1900.

CERVESATO A., *Latina Tellus. La campagna romana*, Roma, C. Voghera, 1922.

CESERANI G. P., *Vetrina del Ventennio. 1923 - 1943*, Roma - Bari, Laterza, 1981.

CESARI F., *La Nazione figurata: (1912 - 1943). Illustrazioni e illustratori tra letteratura infantile e mobilitazione patriottica*, Genova, Brigati, 2007.

CHIERICI A., *Il quarto potere a Roma: storia dei giornali e dei giornalisti romani*, Roma, Edizioni Voghera, 1905.

CHIESA A. (a cura di) *Antologia del Marc'Aurelio 1931 - 1954*, Casa Editrice Roberto Napoleone, Roma, 1974.

CHIESA A., *Come ridevano gli italiani*, Roma, Newton Compton, 1984.

CHIESA A., *La satira politica in Italia*, Roma - Bari, Laterza, 1990.

CHIODI S., *Il ridicolo sublime*, in BONITO OLIVA A. (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee*, Milano, Electa, 2010, pp. 138-179.

CIANO E., *La mia testimonianza*, Milano, Rusconi, 1975.

CICCOTTI E., *Psicologia del movimento socialista. Note ed osservazioni*, Bari, G. Laterza & Figli, 1903.

CICCOTTI E. (a cura di), *Opere. Marx, Engels, Lassalle*, Milano Società Editrice "Avanti!", 1914.

CIPOLLA A. (a cura di), *I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*, [Atti del Convegno, Cividale del Friuli, 6 giugno 2003], SEB 27, Torino, 2004.

CIPOLLA A. (a cura di), *Le note dei sogni. I compositori del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca*, Titivillus, Corazzano, 2014.

COARELLI R. , IMPERIOSO A. M. (a cura di), *Così ridevano. Raccolta di vignette satirico-umoristiche sulla figura femminile nei periodici milanesi: 1870 - 1925*, Ferrara, Luciana Tufani Editore, 1999.

COMANDUCCI A. M., *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano, Casa Editrice Artisti d'Italia, 1934.

COMANDUCCI A. M., *Dizionario illustrato dei pittori e incisori italiani moderni*, vol. II, Milano, S.A. Grafitalia già Pizzi e Pizio, 1962, p.294.

CONTE G., *Dieci anni in America. Impressioni e ricordi*, Palermo, Tipografia G. Spinnato, 1903.

COSTA C., FELICI L. (a cura di), *Trilussa. Tutte le poesie*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2004.

CRISTOFORI F., *Bologna come rideva. I giornali umoristici dal 1859 al 1924*, Bologna, Cappelli Editore, 1973.

DAL PONT A., LEONETTI A., MASSARA M., *Giornali fuori legge. La stampa clandestina antifascista 1922 - 1943*, Roma, Associazione Nazionale Perseguitati Politici Italiani Antifascisti, 1964.

DAMIGELLA A. M., *Luigi Capuana e le arti figurative*, Milano, LED, 2012.

DE AMICIS E., *Gli effetti psicologici del vino*, Torino, Loescher, 1881.

DE ANGELIS L., *Da Sarajevo al Piave*, in SANTILLI F. (a cura di), *Segni di guerra. Cronache illustrate dell'Italia verso la Grande Guerra*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2015, pp.151-209.

DE MARTINO F. (a cura di), *Mito e caricature*, Bari, Levante Editore, 2008.

DE MICHELI M., *L'arte d'opposizione e d'impegno politico e sociale in Europa dall'inizio del 1900 alla fine della seconda guerra mondiale*, Milano, Fratelli Fabbri, 1967.

DE MICHELI M., *Manifesti rivoluzionari. Europa 1900 – 1940*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1973.

DE MICHELI M., *Contro il fascismo: 50 anni di immagine satirico politica nel mondo*, Milano, Fratelli Fabbri, 1976.

DE MICHELI M., *Scalarini. Vita e disegni del grande caricaturista politico*, Milano, Feltrinelli, 1978 [1962].

DE MICHELI M., *Scalarini, Galantara, disegni politici originali*, Casciago, Arti grafiche varesine, 1979.

DE NICOLÓ M., *Giolittismo e modernizzazione nell'Italia liberale: Ernesto Nathan*, in DI RUSCIO L., FRANCESCANGELI L., GRAVINA R. (a cura di), *Comprendere il '900. Percorsi e strumenti di ricerca*, Roma, Pubblisprint Service, 2012, pp.13-27.

DE STEFANO D., *Ridere negli anni Trenta: la satira di costume del "Marc'Aurelio" e del "Bertoldo"*, in GIANNELLA R., MIDDIONI, D. (a cura di), *Matite appuntite. Giornali satirici per disegnare l'Italia*, Rubettino, Roma, 2013, pp.95-133.

DEGL'INNOCENTI M. (a cura di), *Verso l'Italia dei partiti. Gli anni di formazione del PSI*, Milano, F. Angeli, 1993.

DEGL'INNOCENTI M., *La patria divisa. Socialismo, nazione e guerra mondiale*, Milano, F. Angeli, 2015.

DEL BUONO O. (a cura di), *Eia, eia, eia, alala: la stampa italiana sotto il fascismo 1919 - 1943*, Milano, Feltrinelli, 1971.

DEL BUONO O., TORNABUONI L. (a cura di), *Il becco giallo: dinamico di opinione pubblica: 1924 - 1931*, Milano, Feltrinelli, 1972.

DEL BUONO O., *Poco da ridere. Storia privata della satira politica dall' "Asino" a "Linus"*, Bari, De Donato Editore, 1976.

DELLA CAMPA M., *Il modello Umanitaria. Storie, immagini, prospettive*, Milano, Raccolto Edizioni, 2003.

DELLA TORRE R., *Il manifesto tipografico: struttura e funzioni*, in ID., MOSCONI E. (a cura di), *I manifesti tipografici del cinema. La collezione della Fondazione Cineteca Italiana 1919 - 1939*, Milano, Editrice Il Castoro, 2001, pp.29-41.

DELLA TORRE R., *Invito al cinema: le origini del manifesto cinematografico italiano (1895 - 1930)*, Milano, EDUCatt, 2014.

DETTI T., *Galantara Gabriele*, in *Il Movimento operaio italiano. Dizionario biografico 1853-1943*, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp.407-410.

DI MASSIMO M., GUIDOBALDI L., *Rinomata ditta Italia. Cinquant'anni di usi e costumi*, Roma, de Fonseca, 1975.

Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani, vol. V, *ad vocem*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1974, pp.200-201.

DOMINICI S., *La lotta senz'odio. Il socialismo evangelico del «Seme» (1901-1915)*, Milano, Franco Angeli, 1995.

DURBÈ D. [et al.], *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*, Roma, De Luca Editore, 1972.

EMILIANI V., *Libertari di Romagna*, Ravenna, A. Longo Editore, 1995.

FAETI A., *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972.

FAETI A., PALLOTTINO P., *L'illustrazione nel romanzo popolare. Tavole originali dalla collezione Rava 1907 - 1938*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1988.

FAGIOLO DELL'ARCO M. (a cura di), *Scuola Romana. Pittori fra le due guerre*, Roma, De Luca, 1983.

FANELLI G., GODOLI E., *Dizionario degli illustratori simbolisti e art nouveau*, vol. I, *ad vocem*, Firenze, Cantini, 1990, p.190.

FEDERAZIONE NAZIONALE DELLA STAMPA ITALIANA, *Annuario della stampa 1924 - 1925*, Milano, Stabilimento Tipografico S.A. La Celerissima, 1924.

FIORAVANTI G., *Il dizionario del grafico*, Bologna, Zanichelli, 1993, pp.212-213.

FIORETTI C. S. (a cura di), *Enciclopedia della satira politica: le mille vignette più famose sull'Italia di oggi*, Segrate, Panorama, 1979.

FIORI T., *Archivi del divisionismo*, vol. I, Roma, Officina Edizioni, 1969.

FONDAZIONE GIANGIACOMO FELTRINELLI (a cura di), *Ogni anno un maggio nuovo. Il centenario del Primo Maggio*, Milano, NEA, 1990.

FRANZINA E., *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850 - 1949)*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

FRANZINELLI M., *I tentacoli dell'Ovra. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp.298-310.

FRUTTERO C., GRAMELLINI M., *La Patria, bene o male. Almanacco essenziale dell'Italia unita (in 150 date)*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2010.

FUCHS E., *Die Karikatur der europäischen Völker vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart*, Berlin, A. Hoffman, 1903.

FUMAGALLI G., SALVERAGLIO F., *Albo carducciano. Iconografia della vita e delle opere di Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1909.

FUMAGALLI G., *La stampa periodica italiana all'estero: indice dei periodici tutti o in parte in lingua italiana, che si stampavano all'estero cioè fuori dei confini politici del Regno, negli anni 1905 – 1907*, Milano, Libreria Fratelli Bocca, 1909.

GALIMBERTI C., *Una spia tutta italiana. Luisa Zeni*, in BONESCHI M. (et. al.), *Donne nella grande guerra*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp.81-97.

GALLINI N. (a cura di), *Mostra di caricature della Collezione Giuliano Chicco de Gallinotto: Milano, Villa comunale, maggio 1955*, Milano, Tipografia Archetipografia, 1955.

GARFIELD S., *Sei proprio il mio typo. La vita segreta dei caratteri tipografici*, Milano, Tea, 2015.

GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA, *Parte Seconda, Foglio delle inserzioni*, LXX (231), 4 ottobre 1929 (VII), p.3307.

GEC [GIANERI E.], *La vita è dura ma è comica. 1890 – 1915. Un quarto di caricatura mondiale*, Milano, Garzanti, 1940.

GEC [GIANERI E.], *D'Annunzio nella caricatura mondiale*, Milano, 1941.

GEC [GIANERI E.], *Storia della caricatura*, Milano, Omnia Editrice, 1959.

GEC [GIANERI E.], *Scalarini ovvero: la caricatura politica, 50 anni di caricatura politica nell'opera di Giuseppe Scalarini. La lotta per la libertà nella caricatura mondiale*, Mantova, Ente Provinciale del Turismo, 1965, in BIBOLOTTI C., CALOTTI F. A. (a cura di), *Giuseppe Scalarini. Il veleno della storia*, [Catalogo della mostra, Forte dei Marmi, Museo della Satira e della Caricatura, 5 agosto – 8 ottobre 2006], Forte dei Marmi, Museo della satira e della caricatura, 2006, pp.113-122.

GEC [GIANERI E.], *Storia della caricatura europea*, Firenze, Vallecchi, 1967.

GENOVESI G., *La stampa periodica per ragazzi da "Cuore" a Charlie Brown*, Parma, Guanda, 1972.

GHIONE P., SAGARIA ROSSI V. (a cura di), *L'archivio Leone Caetani all'Accademia nazionale dei Lincei*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004.

GIAN FERRARI C. (a cura di), *Mario Sironi: quaranta disegni inediti*, Milano, Bayer Italia, 1986.

GIANNI E., *L'editore Luigi Mongini e la diffusione del marxismo in Italia (catalogo storico 1899 - 1911)*, Milano, Edizioni Pantarei, 2001.

GIANNINI A., *Le memorie di un fesso*, Roma, Edizioni del Merlo Giallo, 1948.

GIANNINI A., *Io, spia dell'Ovra! ... Romanzo politico dal taccuino di un fesso*, Milano, Edizioni del Borghese, 1970.

GIEDION S., *L'era della meccanizzazione*, Milano, Feltrinelli, 1967.

GINEX G., *L'immagine del 1° Maggio in Italia (1890/1945)*, in *Per i cent'anni della festa del lavoro*, Milano, Ufficio Editoriale Comune di Milano - Fondazione Giacomo Brodolini, 1988, pp. 37-41 e pp.77-93.

GINEX G., *Verismo sociale nelle arti figurative in Lombardia 1870 – 1914*, Milano, Feltrinelli, 1995.

GINEX G., *Pittura di genere»: lo sguardo sul popolo*, in HANSMANN M., SEIDEL M. (a cura di), *Pittura italiana dell'Ottocento*, [Atti del Convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, 2 - 10 ottobre 2002], Venezia, Marsilio, 2005, pp.303-330.

GINEX G., *La Domenica del Corriere: il Novecento illustrato*, Milano, Skira, 2007.

GINEX G., *Giuseppe Scalarini. L'arte dell'opposizione*, intervento alla Giornata di studio *Ricordando Gec. Nuove ricerche sulla caricatura dal 1848 al Novecento*, Torino, Archivio Storico della Città - Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, 14 Aprile 2014.

GIORDANO M., *Bibliografia dei giornali lombardi satirici ed umoristici (1848 - 1925)*, Milano, Editrice Bibliografica, 1992.

GOBETTI P., *Arte, religione, filosofia*, Torino, Baretto, 1927.

GOMBRICH E. H., *L'esperimento della caricatura*, in ID., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965, pp.401-436.

GOMBRICH E. H., *L'arte e le figurazioni satiriche nell'epoca romantica*, in ID., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, pp.182-191.

GOMBRICH E. H., *Le armi del vignettista*, in ID., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, pp.192-216.

GOMBRICH E. H., *Magia, mito e metafora. Riflessioni sulla satira pittorica*, in ID., *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte, 1999, pp.184-211.

GOZZI F., PALLOTTINO P., SCARDINO L. [et. al.], *Aroldo Bonzagni, Pittore e illustratore: 1887-1918. Ironia, satira e dolore*, Milano, Edizioni Charta, 1998.

GOZZI F., PALLOTTINO P., VIRELLI G., *Le guerre di Aroldo*, Argelato, Minerva, 2015.

GRAMSCI A., *Sotto la mole. 1916 - 1920*, Torino, Einaudi, 1960.

GUASTA G., *Ricordo di Trilussa*, «Il Travaso», 21 dicembre 1959, pp.16-18.

GUERRAZZI F. D., *L'asino: sogno*, Torino, Tipografia scolastica di Sebastiano Franco e figli e comp., 1859.

GUIDA MONACI, *Guida Monaci*, Roma, GM Gruppo Monaci Editore, 1910.

GUIDA MONACI, *Guida Monaci*, Roma, GM Gruppo Monaci Editore, 1911.

GUIDA MONACI, *Guida Monaci*, Roma, GM Gruppo Monaci Editore, 1914.

INTINI U., *Avanti! Un giornale un'epoca: 1896 - 1993. Le sue pagine, i suoi giornalisti e direttori raccontano il secolo: da Bissolati a Mussolini, Gramsci, Nenni, Pertini e Craxi*, Roma, Ponte Sisto, 2012.

ISNENGHI M., *Giornali di trincea 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977.

KLINGENDER F. D., *Arte e Rivoluzione industriale*, Torino, Einaudi, 1972.

KOTEK J., *Cartoons and Extremism. Israel and the Jews in Arab and Western Media*, Portland, Vallentine Mitchell, 2009.

KRIS E., GOMBRICH H., *I principi della caricatura*, in ID., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1977 (1967), pp.185-200.

KRIS E., *Psicologia della caricatura*, in ID., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1977 (1967), pp.169-184.

KRIS E., KURZ O., *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

LANCELLOTTI A., *Giornalismo eroico*, Roma, Edizioni di Fiamma, 1924.

LE CORBUSIER, *Arte decorativa e design. Prefazione di Gresleri G. e Oubrierie J.*, Bari, Laterza, 1972.

[s. a.], *Les Fouteries chantantes, ou Les récréations priapiques des aristocrates en vie. Par la muse libertine*, Sieur Flavigny, A. Couillardinos, 1791.

LIBRERIA EDITRICE LUIGI MONGINI, *Primo catalogo delle pubblicazioni periodiche e dei libri ed opuscoli in vendita*, Frascati, Stabilimento tipografico italiano, 1904.

LOMBARDO M., PIGNATEL F., *Dalle origini alla prima guerra mondiale*, in ID., *La stampa periodica in Italia. Mezzo secolo di riviste illustrate*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp.7-37.

LONGHI R., *Illustratori francesi*, in *Scritti giovanili 1912-1922*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1961, pp.403-407, già in *Rassegna Italiana*, 1918, pp.75-84.

LONGHI R., *Maccari all' "Arcobaleno"*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1973, pp.1083-1094.

LOPEZ NUÑES S., *Abbasso il fassio. La satira politica nel Ventennio*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999.

LUJAN N., *L'umorismo e la satira*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1977.

MAGGIO SERRA R., *Disegno, grafica e fotografia tra lotta ideologica, comunicazione mediatica e nuovi saperi*, in HANSMANN M., SEIDEL M. (a cura di), *Pittura italiana*

dell'Ottocento, [Atti del Convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, 2 - 10 ottobre 2002], Venezia, Marsilio, 2005, pp.349-366.

MAJANI A. (NASICA), *Ricordi fra due secoli. Memorie illustrate di un caricaturista bolognese*, Milano, Academia, 1950.

MAJOLO MOLINARI O., *La stampa periodica romana*, vol. 1, Roma, Istituto di studi romani, 1963.

MARCHESI D., *Tradizione e innovazione del "giornalismo umoristico"*, in CASAMATTI G., CONTI G. (a cura di), *Giovannino Guareschi. Nascita di un umorista. "Bazar" e la satira a Parma dal 1908 al 1937*, [Catalogo della mostra, Parma, Galleria San Ludovico, Galleria Petitot, Biblioteca Palatina, Castello dei Burattini, Museo Giordano Ferrari, 19 aprile – 1 giugno 2008], Parma, Monte Università Parma Editore (MUP), 2008, pp.16-23.

MAROSSI W. (a cura di), *«Il Becco Giallo»: la satira di sinistra. Antologia delle vignette pubblicate dal «Becco Giallo» (nell'edizione francese)*, Milano, M&B Publishing, 2002.

MARTELLI S. (a cura di), *Il sogno italo-americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti*, Napoli, CUEN, 1998.

MASCHA E., *Mocking Fascism. Popular culture and political satire as counter-hegemony*, in TSAKONA V., POPA D. E. (a cura di), *Studies in Political Humour. Discourse Approaches to Politics, Society and Culture*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 191–213.

MATARELLI A. (MATA), *Caricature politiche*, Milano, Sonzogno, 1942.

MATTERA P., *Oddino Morgari*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.76, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp.756-759.

MAZZOTTA G. (a cura di), *Seduzioni e miserie del potere, visto da sinistra – visto da destra. Galantara, Scalarini, Sironi, Guareschi, Altan*, Milano, Mazzotta Editore, 2003.

MEDA J. (a cura di), *Falce e fumetto. Storia della stampa periodica socialista e comunista per l'infanzia in Italia (1893 -1965)*, Firenze, Nerbini, 2013.

MELANTON [MELE A.], (a cura di), *La civiltà del sorriso. Museo Internazionale della Caricatura*, Firenze, Giunti, 2001.

MELE R., *Satira e modelli retorici*, in *Potere e rappresentazione. La satira politica nel dopoguerra*, [Atti del convegno di studi, Università degli Studi di Salerno, 4 - 5 dicembre 1986], Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp.37-41.

MENEGAZZI L., *Il manifesto italiano*, Milano, Electa, 1995.

METZ V., *Mezzo secolo di risate ... a TuttoMetz. I più famosi scritti di Vittorio Metz caposcuola dell'umorismo italiano, dai mitici anni Trenta del Marc'Aurelio e del Bertoldo ai giorni nostri*, Milano, SugarCo, 1985.

MEZIO A., *Disegnatori di ieri e di oggi*, «Il Mondo», VI (5), 2 febbraio 1954, p.11.

MILESI G., *I maestri della caricatura. Dal Cinquecento al Novecento*, Castel Maggiore, Book Editore, 2004.

MINISTERO DI AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO, DIREZIONE GENERALE DI STATISTICA, *Statistica delle elezioni generali politiche 21 e 28 marzo 1897*, Roma, Tipografia Nazionale G. Bertero, 1897.

MINISTERO DI AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO, *Bollettino Ufficiale delle Società per azioni. Parte 1., Atti costitutivi, modificativi, ecc.*, Roma, Stabilimento Tipografico Società Cartiere Centrali, XXXI (9), 27 febbraio 1913, pp.8-11.

MOJETTA A. M. (a cura di), *Cento anni di satira anticlericale nei giornali dal 1860 - 1955*, Milano, SugarCo, 1975.

MOLAIOLI A., *L'immagine del socialismo: Propaganda e comunicazione politica nella storia del PSI*, in ID. (a cura di), *Le immagini del socialismo. Almanacco socialista. Comunicazione politica e propaganda del PSI dalle origini agli anni ottanta*, Milano, Tipografia Fiorin, 1984, pp.IV-XXVI.

MOLAIOLI A. (a cura di), *Cento anni di tessere socialiste. Reprint delle tessere del PSI*, Roma, Edizioni Argomenti, 1992.

MORACHIOLI S., *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.

MORGANTI E., *Gabriele Galantara e le maschere della politica: "l'Asino 1892 – 1925"*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2009/2010, relatore prof.ssa Silvia Bignami.

MORGANTI E., «L'Asino» oltreoceano. *Il successo internazionale di un settimanale italiano illustrato*, in ANZELLOTTI E., RAPONE C., SALVATELLI L. (a cura di), *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp.121-129.

MORGANTI E., *Gabriele Galantara sorvegliato speciale*, intervento alla Giornata di studio *Ricordando Gec. Nuove ricerche sulla caricatura dal 1848 al Novecento*, Torino, Archivio Storico della Città - Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, 14 Aprile 2014.

MORGANTI E., *Gabriele Galantara tra impegno politico ed illustrazione*, in *L'Asino. Quaderni del Centro Studi Gabriele Galantara*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2014, p.7.

MORGANTI E., *Appuntamento al cinema. Gabriele Galantara e l'industria cinematografica in Italia negli anni Venti*, Roma, Gangemi, di prossima pubblicazione.

MOSCA G., *Umoristi italiani: 1890 – 1925*, Roma, Editalia, 1966.

MUSINI N., *Caricature e caricaturisti italiani*, in *Almanacco Popolare Sonzogno*, Milano, Sonzogno, 1915, pp.71-77.

NATALINI G., *Amilcare Cipriani. La vita come rivoluzione*, Firenze, Firenze libri, 1987.

NEGRI A., *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925*, Milano, Scalpendi, 2007.

NEGRI A., SIRONI M. (a cura di), *Un diluvio di giornali. Modelli di satira politica in Europa tra '48 e Novecento*, Milano, Skira, 2007.

NEGRI A., *Nuova oggettività*, Firenze - Milano, Giunti, 2015.

[s. a.], *Nel mondo delle favole e della verità*, vol. I - II, Mantova, Arturo Frizzi Editore, 1904.

NERI G. D., *Gabriele Galantara. Il morso dell'Asino*, Milano, Edizioni del gallo, 1965.

NERI G. D., *Galantara. Il morso dell'Asino*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1980.

NESTI A., "Gesù socialista" *una tradizione popolare italiana*, Torino, Editrice Claudiana, 1974.

OSTERWALDER M., *Dictionnaire des illustrateurs 1890 - 1945*, Neuchâtel (Suisse), Ides et Calendes, 2001.

PACINI M., VECOLI R. J., CANDELORE D. [et. al.] (a cura di), *La popolazione di origine italiana negli Stati Uniti*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1987.

PALLOTTINO P., *Il furore zoomorfo. Grandville animalista*, in BÉDARIDA P. (a cura di), *Ispirazione romantica e fantastica di J. J. Grandville (1803 – 1847)*, Centre Culturel Français de Rome Roma, Carte Segrete, 1987, pp.13-17.

PALLOTTINO P., *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Bologna, Zanichelli, 1988.

PALLOTTINO P. (a cura di), *Tarquinio Sini*, Nuoro, Ilisso, 1998.

PALLOTTINO P., *Caste dive nella vampa stridente. Illustratrici in Italia dalla fine dell'800 agli anni Quaranta*, in TRASFORINI M. A. (a cura di), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp.127-132.

PALLOTTINO P., *Fortuna critica dell'opera grafica di Giuseppe Scalarini*, in BIBOLOT C., CALOTTI F. A. (a cura di), *Giuseppe Scalarini. Il veleno della storia*, [Catalogo della mostra, Forte dei Marmi, Museo della Satira e della Caricatura, 5 agosto – 8 ottobre 2006], Forte dei Marmi, Museo della satira e della caricatura, 2006, pp.15-22.

PALLOTTINO P., *Metafore iconografiche e figure retoriche nella caricatura satirica* intervento al convegno *Immagini satiriche nella stampa del novecento: un linguaggio della modernità*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 4 dicembre 2014.

PANNOCCHIA E. (a cura di), *Ratalanga. Gabriele Galantara, disegni*, Macerata, Grafica Maceratese, 2003.

PAPADIA E., *La Rinascente*, Bologna, Il mulino, 2005.

PAPETTI S., *Gabriele Galantara detto Ratalanga*, in *Montelupone. Arte, storia, tradizioni*, Recanati, Bieffe, 1998, pp.48-50 e p.103.

PASSALALPI FERRARI E., *Ettore Ferrari tra le Muse e la politica*, Città di Castello, Edimond, 2005.

PASSALALPI FERRARI E., PIZZO M., *Ettore Ferrari: un artista tra Mazzini e Garibaldi*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 2007.

PASSAMANI B. (a cura di), *Depero e la scena. Da "Colori" alla scena mobile 1916-1930*, Torino, Martano Editore, 1970.

PELLEGRINO A., *Gabriele Galantara padre della satira politica italiana*, in SANTILLI F., MELANTON [A. MELE] (a cura di), *La tentazione comica. Tre secoli di satira e caricatura tra le Marche e Roma*, Tolentino, Art&Co, 2006, pp.95-127.

PETRUCCI C. A., *La caricatura italiana dell'Ottocento. Con uno studio bibliografico di Gec (Enrico Gianeri)*, *Quaderno della VI Quadriennale*, Roma, De Luca Editore, 1954.

PHILIPPE R., *Il linguaggio della grafica politica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1980.

PIANTONI DE ANGELIS G., *Per una lettura iconologica del manifesto italiano dal 1895 al 1914*, in *Mitologia e iconografia del XX secolo nel manifesto italiano dal 1895 al 1914*, [Catalogo della mostra, Roma, Galleria d'arte moderna Valle Giulia, 14 novembre-30 dicembre 1979], Roma, De Luca, 1979, pp.1-9.

PICA V., *Attraverso gli albi e le cartelle: sensazioni d'arte*, serie I, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1904.

PICA V., *Attraverso gli albi e le cartelle: sensazioni d'arte*, serie II, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1907.

PICA V., *Attraverso gli albi e le cartelle: sensazioni d'arte*, serie III, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1909.

PICA V., *Attraverso gli albi e le cartelle: sensazioni d'arte*, serie IV, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1919.

PIRO A., *L'Asino di Galantara e la satira socialista*, in MOLAIOLI A. (a cura di), *Le immagini del socialismo. Almanacco socialista. Comunicazione politica e propaganda del PSI dalle origini agli anni ottanta*, Milano, Tipografia Fiorin, 1984, pp.244-265.

PIVATO S., *Vangelo e socialismo*, in ID., *Clericalismo e laicismo nella cultura popolare italiana*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp.66-120.

PRAMPOLINI C., *Cristo e i Preti. Parole del Deputato Camillo Prampolini con prefazione di un Boaro*, Ravenna, Zirardini, 1901.

PRAMPOLINI C., *La predica di Natale*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1905.

Prampolini e il socialismo riformista, [Atti del Convegno, Reggio Emilia, ottobre 1978], Roma, Mondo Operaio - Edizioni Avanti, 1979.

PRETINI G., *Vittorio Podrecca e i suoi Piccoli*, in ID., *Storia dello spettacolo popolare*, vol. III, *Facanapa e gli altri*, Udine, Trapezio Libri Editore, 1985, pp. 241-320.

PREZZOLINI G., *La coltura italiana*, Firenze, La Voce, 1923.

PREZZOLINI G., *L'italiano inutile. Memorie letterarie di Francia, Italia e America*, Milano, Longanesi & C., 1953.

PRIARONE G., *Grafica pubblicitaria in Italia negli anni Trenta*, Firenze, Cantini, 1989.

PROPP W. J., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1973.

PUGLISI P., *Sopraccoperta*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2003.

PUGLISI P., *Emeroteca satirica: istruzioni per l'uso*, in SANTILLI F. (a cura di), *Il travaglio delle idee. Un secolo di caricatura nella comunicazione e nell'arte*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2008, pp.48-71.

PUGLISI P., «*Il Don Pirlone*», *giornale di caricature politiche*, in GIANNELLA R., DI CARMINE R. (a cura di), *Un giornale al mese: fogli, giornali e periodici del Risorgimento italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp.105-117.

PUGLISI P., *Italia allo specchio: storia di un'immagine*, in SANTILLI F. (a cura di), *L' Italia s'è desta: stampa satirica e documenti d'archivio per una lettura storico iconografica dell'Unità d'Italia*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2011, pp.221-227.

RAEMAEEKERS L., *I disegni di Raemaekers*, Londra, National Press Agency, 1916.

RAGUSA O., *Andrea Ragusa. Editore-librario a New York dal 1913 al 1974*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004.

RANZI G., *Cento anni di satira politica in Italia*, Ravenna, Tipografia Nazionale E. Lavagna & F., 1913.

RASI L., *La caricatura e i comici in Italia*, Firenze, Bemporad, 1907.

REY R., *Honoré Daumier 1808-1879*, Milano, Garzanti, 1959.

RICKARDS M., *Manifesti della prima guerra mondiale*, Milano, Alfieri & Lacroix Editore, 1968.

RIDOLFI M., *La breve storia dell'editoria socialista*, in TURI G. (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, pp.321-338.

RIDOLFI M., MOSCHI F. (a cura di), *Il giovane Mussolini 1883 - 1914. La Romagna, la formazione, l'ascesa politica*, Forlì, Edizioni Neri Wolff, 2013.

ROSSINI D., *La donna "Tipo Tre" nella stampa fascista*, intervento al convegno *Immagini satiriche nella stampa del novecento: un linguaggio della modernità*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 4 dicembre 2014.

ROTH E., *Simplicissimus: ein Rückblick auf die Satirische*, Hannover, Fackelträger-Schmidt-Küster, 1954.

RUBIU V., *La caricatura*, Firenze, Sansoni, 1973.

SALARIS C., *La Roma delle avanguardie*, Roma, Editori riuniti, 1999.

SALSI C. (a cura di), *Pubblicità & Arte. Grafica internazionale dall'affiche alla Pop Art*, Milano, Skira, 2007.

SANCHEZ F., *Dictionaire du Salon d'Automne: repertoire des expositants et listes des oeuvres presentees. 1903 – 1945*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2006.

SANDRI S., TAMASSIA P. (a cura di), *La collezione di cartoline delle Grande Guerra nel Museo Francesco Baracca di Lugo*, Bologna, Bononia Univerity Press, 2015.

SANTILLI F., MELE A. (a cura di), *La porchetta bianca. Testo di Trilussa, illustrazioni di Gabriele Galantara*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2007.

SANTILLI F., *Gabriele Galantara. La missione della caricatura nell'arte*, in ID. (a cura di), *Il travaglio delle idee. Un secolo di caricatura nella comunicazione e nell'arte*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2008, pp.91-125.

SANTILLI F. (a cura di), *Segni di guerra. Cronache illustrate dell'Italia verso la Grande Guerra*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2015.

SAXL F., *La storia delle immagini*, Roma – Bari, G. Laterza, 1990.

SCARPELLI F., *Giornalismo allegro. Storie, aneddoti, profili, ecc.*, Milano, Sonzogno, 1932.

SCOTTI A., *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986.

SEVERI K., *La Collezione Verzocchi e il suo carteggio*, Meldola, Accademia degli Imperfetti, 2008.

SIMEONI L., *Storia della Università di Bologna. L'età moderna (1500 - 1888)*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1940.

SIMMEL G., *Arte e civiltà*, Milano, Isedi, 1976.

SIRCANA G., *Gabriele Galantara*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.51, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp.326-329.

SIRONI M., *Ridere dell'arte. L'arte moderna nella grafica satirica europea tra Otto e Novecento*, Milano, Mimesis Edizioni, 2012.

SIRONI M., *Ottocento e Novecento: una questione di piedi*, in CINELLI B., FERGONZI F., MESSINA M. G., NEGRI A. (a cura di), *Arte Moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano – Torino, Bruno Mondadori, 2013, pp.93-100.

SLIGATO R. (a cura di), *Il Palazzo delle Esposizioni*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1990.

SOCIETÀ DEGLI AMATORI E CULTORI DI BELLE ARTI IN ROMA, *Catalogo LXXV Esposizione Internazionale di Belle Arti*, Roma, Tipografia D. Squarci, 1905.

SOCIETÀ DEGLI AMATORI E CULTORI DI BELLE ARTI IN ROMA, *LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti. Catalogo Illustrato*, Roma, Tipografia dell'Unione Coop. Editrice, 1909.

SORGE P., *Pubblicità d'autore*, Roma, Rai – Eri, 2000.

STAROBINSKI J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

TAGLIACOZZO F., *Gli ebrei italiani tra Risorgimento ed emancipazione*, in CICCIOZZI E., DI RUSCIO L., GRAVINA R. (a cura di), *L' Italia tra '800 e '900. Ipotesi di percorsi*, Roma, Tipografia Pubbliprint Service, 2013, pp.99-147.

TARTAGLIA G., *Un secolo di giornalismo. Storia della Federazione nazionale della stampa italiana (1877 - 1943)*, Milano, Mondadori, 2008.

TEDESCO V., *La stampa satirica in Italia 1860 - 1914*, Milano, Franco Angeli, 1991.

TESTONI A., *Bologna che scompare*, Bologna, Zanichelli, 1905.

TETRO F., *Vittorio Grassi e il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca: da "Il gatto con gli stivali" (1915) a "Biancaneve" (1941)*, in ALATRI G., ANSOVINI E.,

CANTATORE L. (a cura di), *Uscite uscite o sorci! disse un micio...: gatti e topi nella letteratura e nell'arte*, Roma, Palombi, 2011, pp.38-52.

TOGNARINI I., *Mongini Luigi*, in *Il Movimento operaio italiano. Dizionario biografico 1853-1943*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp.544-545

TOMASONI G., NUVOLI C., *La grande guerra raccontata dalle cartoline*, Lavis, Arca, 2004.

TORTORELLI G.(a cura di), *Le edizioni Nerbini, 1897 - 1921*, Firenze, La nuova Italia, 1983.

TOURING CLUB ITALIANO (a cura di), *Torino Esposizione 1911*, Milano, Capriolo e Massimino, 1911.

TRANFAGLIA N., *La stampa del regime 1932 – 1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005.

TURI G., *Intellettuali e propaganda nel movimento socialista*, in ID., SOLDANI S. (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I., *La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, il Mulino, 1993, pp.459-501.

VALERA P., *I miei dieci anni all'estero*, Genova, EGIC, 1992.

VAN AMMERS-KÜLLER J., *A young lion of Flanders. A tale of the terror of war (with four illustrations by Louis Raemaekers)*, London, Headley bros., 1916.

VARNEDOE K., GOPNIK A., *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, New York, The Museum of Modern Art, 1990.

VENDRAMINI G., *La pubblicità è un'arte? Gli esordi del manifesto pubblicitario*, in AUTIZI M. B., CISOTTO NALON M. (a cura di), *Immagini femminili a confronto. Manifesti e fotografie fra Otto e Novecento*, Padova, Il poligrafo, 1999, pp.15-21.

VERGANI G., VERGANI L., SIGNORELLI M., *Podrecca e il Teatro dei Piccoli*, Udine, Casamassima, 1979.

VENTRONE A., *Il nemico interno, Immagini, parole e simboli della lotta politica nell'Italia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2005.

VENTRONE A., *La rappresentazione del nemico, tra satira e propaganda*, intervento al convegno *Immagini satiriche nella stampa del novecento: un linguaggio della modernità*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 4 dicembre 2014.

VILLANI R., *Esposizioni di Belle Arti nella Roma Contemporanea*, Roma, Casa del Libro, 1931.

VINTI C., *La nascita della grafica moderna in Italia*, in ID., *Grafica italiana dal 1945 a oggi*, Firenze, Milano, Giunti, 2016, pp.4-9.

ZANGHERI R., *Dalle prime lotte nella valle padana ai fasci siciliani*, in *Storia del socialismo italiano*, v. II, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993.

ZIMMERMAN M F., *Labour, art and mass media: Giuseppe Pellizzas's "Il Quarto Stato" and the illustrated press*, in HANSMANN M., SEIDEL M. (a cura di), *Pittura italiana dell'Ottocento*, [Atti del Convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, 2 - 10 ottobre 2012], Venezia, Marsilio, 2005, pp.331-348.

SITOGRAFIA

ANTONIOLI M., *Vezzani Felice*, in <http://bfscollezionidigitali.org/>, 2004, Url: http://bfscollezionidigitali.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/2259.

FARINA C., *Il mistero dei due Serpi*, in <http://corradofarina.altervista.org>, settembre 1992, Url: <http://corradofarina.altervista.org/pagine/dueserpi.htm>.

LEVI F., *Nonno Scalarini*, in <http://museodel900.mi.it>, novembre 2013, Url: http://museodel900.mi.it/home/images/Nonno_Scalarini.pdf.

MAGGI F., *I giornali di trincea 1915-1918*, in <http://latradottafig.blogspot.it/>, 27 febbraio 2014, Url: <http://latradottafig.blogspot.it/2014/02/i-giornali-di-trincea-1915-1918.html>.

MORACHIOLI S., *Linee guida per un modello integrato di catalogazione della caricatura giornalistica*, in <http://www.artivisive.sns.it>, Url: <http://www.artivisive.sns.it/caricatura/lineeguida.htm>.

ROSSELLI A., *Cristianesimo e marxismo. Tra metafisica e storia le ragioni di una convergenza impossibile*, in <http://www.kore.it>, Url: <http://www.kore.it/CAFFE/rosselli/crist-marx.htm>.

SCARINGI C., *Arrivano le matite di Galantara e Scalarini*, in <http://www.afnews.info>, 22 marzo 2011, Url: <http://www.afnews.info/wordpress/2011/03/22/arrivano-le-matite-di-galantara-e-scalarini/>.

VERGANI G., *L'allegria epopea d'una famiglia: la mia*, in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/>, 13 gennaio 1990, Url: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/01/13/allegria-epopea-una-famiglia-la.html>.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare le persone e gli enti che hanno supportato ed agevolato la mia ricerca: la prof.ssa Elisabetta Cristallini, per aver creduto nelle potenzialità di questo progetto; la prof.ssa Paola Pallottino, per gli stimolanti consigli, le osservazioni e i suggerimenti; Daniela Simonini e Pier Giorgio Bassi della Biblioteca comunale Manfrediana di Faenza, Roberto Pagano della Fondazione Nevol Querci - Archivio Storico Iconografico del Socialismo di Roma e Paola Pagliari del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università degli Studi di Parma, per aver ascoltato le mie esigenze e facilitato le mie ricerche; Paolo Moretti e Franco Moschi, per avermi aperto le porte delle loro collezioni private e aver condiviso le loro passioni.

Grazie alle colleghe di dottorato, in particolar modo alle dott.sse Giorgia Fiorini, Chiara Paniccia e Jessica Perna, per il prezioso e sincero confronto di questi anni.

Grazie a Paola Puglisi e Luigi De Angelis, per avermi guidata con affetto e ironia dentro e fuori la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Grazie alla mia famiglia, per non avermi mai fatto mancare il sostegno e l'affetto, senza i quali non avrei potuto affrontare questo studio.

Grazie a Simona Morganti, che con grinta e fiducia ha incentivato e seguito tutte le fasi del mio lavoro.

A Luca Delmagno, editor puntuale e compagno paziente, che ha condiviso ogni momento, sopportato sacrifici e infuso forza, e continua a farlo, un grazie infinito.