

Gabriele Galantara, la missione della caricatura nell'arte

Fabio Santilli

Deve essere stata una delle di quelle rare giornate in cui il cielo di Roma assume un colore grigio e triste, quel 10 gennaio del 1937 in cui si spegneva Gabriele Galantara, in un appartamento al n. 20 di via Claudio Monteverdi dove abitava dal 1921. Moriva per enfisema polmonare a seguito di una bronchite cronica che negli ultimi tempi gli impediva quasi di lavorare. L'asma che lo torturava da molti anni era sicuramente una ulteriore conseguenza delle ristrettezze economiche a cui era stato sottoposto per tutta la vita. Un dramma giornaliero che, da giovane, era stato superato solo dal tipico entusiasmo dell'età. Ma gli anni passano e Galantara si era ritrovato vecchio troppo presto. O forse solo precocemente invecchiato. Dentro di lui qualcosa si era spezzato. L'entusiasmo, che poteva ancora recuperare, non era sufficiente ad affrontare un regime debordante nella sua totale ingerenza. Così Galantara, piuttosto che abbandonare la matita, si spegne. Quasi come un atto di ribellione, l'ultimo.

Si spegne nel silenzio imposto da tutti i regimi che non tollerano il dissenso e la critica. Neanche quella critica, ormai destrutturata dalla stanchezza e dalla salute vacillante, costretta ad un sostanziale anonimato che filtra attraverso le inoffensive vignette che fino all'ultimo continua a disegnare per il *"Il Marc'Aurelio"*, l'ultimo giornale che aveva collaborato a far nascere e uno dei pochi che riuscirà a sopravvivere, destreggiandosi tra le disposizioni censorie della dittatura fascista.

Se ne va in silenzio, ma anche da morto Galantara – il suo nome e ciò che rappresenta – evidentemente desta ancora preoccupazione al regime. Difatti i giornali hanno l'ordine di non commemorarlo e lo stesso *Marc'Aurelio* non gli riserverà altro che un quasi invisibile necrologio in un angolino di seconda pagina. Il governo fascista, e lo stesso Mussolini – che pure lo conosceva almeno dal congresso socialista di Reggio Emilia nel 1912 e probabilmente prima – non ha il coraggio di fare ciò che fece la Francia con Honoré Daumier. In quel caso il governo reazionario francese, "in un imprevedibile impeto di generosità" o forse solo per il sollievo di essersi liberato di un acerrimo e indomabile nemico, gli decretò i funerali di Stato. Daumier diede alla Francia gloria eterna non ricevendone che miserie, carcere, processi e persecuzioni. Ma almeno fu onorato da morto. Galantara neanche questo. Un fragoroso silenzio che, in un certo senso, perdura fino ai nostri giorni in cui la satira continua ad essere mal tollerata.

D'altra parte è quasi inevitabile il confronto tra Galantara a Daumier, confronto su cui vale la pena di indagare più approfonditamente almeno in questa occasione ricorrendo i duecento anni dalla nascita dell'ineguagliabile artista marsigliese. E i punti di contatto sono talmente numerosi da andare ben oltre quelli che molto oculatamente hanno già evidenziato diversi studiosi sull'argomento.

Entrambi vissero poco più di settanta anni: Daumier dal 1808 al 1879, Galantara dal 1865 al 1937. Entrambi vissero l'entusiasmo della sfida unito alla povertà e alle ristrettezze indotte dalla percezione della propria missione: anche Daumier ebbe una vita condita da indigenza perpetua, in equilibrio molto instabile verso la miseria; e probabilmente – è stato detto – proprio il bisogno e la miseria fecero fiorire in lui il genio. Un Daumier ricco sarebbe stato lo stesso Daumier? C'è da dubitarne. Così come Galantara, che in una lettera del 1892 alla madre, all'inizio dell'avventura de *L'Asino*, nonostante la sua condizione economica al limite della sopravvivenza, è entusiasta di "questa benedetta vita giornalistica... così piena di continuati incidenti, di tante emozioni, di lotte, di agitazioni di irrequietezze, di lavoro spossante. Il cervello nostro è in continuo, incessante movimento".

Entrambi, Daumier e Galantara, crearono - l'uno in Francia più o meno dal 1830, l'altro in Italia quasi sessant'anni dopo - alcuni fondamentali prototipi della comunicazione satirico-caricaturale che costituiranno i modelli di riferimento ripresi da innumerevoli successori (e anche dai loro contemporanei) artisti, caricaturisti, giornalisti. Daumier fu il grande interprete dell'intuizione di Charles Philipon (colui che ebbe il coraggio di "spalancare la cataratte al giornalismo satirico") evidenziando, con le sue opere, che un disegno "azzeccato" è molto più diretto e immediato di qualunque articolo, infatti riesce a parlare anche agli analfabeti e sintetizza con efficacia qualunque espressione del pensiero. *"Le didascalie sono inutili! Se il mio disegno non vi dice nulla ciò significa che è cattivo! Se è buono lo capirete anche senza le didascalie"* affermava Daumier. E Galantara, praticamente autodidatta ma totalmente lanciato in ciò che ormai percepisce come il suo destino, subisce l'influenza tanto iconografica che filosofica del maestro francese. Anche Galantara riduce sempre al minimo la presenza delle didascalie, usandole quasi a mo' di note. Anche lui decide che debba esserci una netta separazione tra scrittura e immagine: lo scrittore vuole indurre alla dimostrazione attraverso il ragionamento, il caricaturista evoca attraverso l'immagine.

Infine entrambi combatterono senza sosta l'ingiustizia sociale, la prevaricazione, la pedissequa sudditanza alle regole del potere, specie se reazionario o ereditato da illegittime rendite di posizione. Utilizzando l'arte della caricatura satirica che è "scudo, prima ancora che arma", come l'ha definita il Nobel della letteratura José Saramago.

Ma ciò che lega indissolubilmente e fatalmente i due grandi artisti è - si è già accennato - la comune percezione di un loro ineluttabile destino missionario: *"La caricatura non è un'arte divertente. È una missione."* asseriva Daumier, e Galantara, specie nel periodo d'oro della sua produzione, quello storicamente individuato nel decennio giolittiano (1903 - 1914) - ma anche dopo, attraverso le pagine de *Il becco giallo* - mostra senza mezzi termini di essere rigoroso rappresentante dell'impegno sociale dell'arte. Anche quando - entrambi - anziché interpretare i protagonisti del potere, ritraggono con lucida attenzione un campionario popolare di umanità, povera o borghese che sia. In ogni caso, e per entrambi, è sempre l'uomo il protagonista e il dominatore di tutte le loro opere: l'uomo visto con fraterna dolcezza se povero, sfruttato e perseguitato; deriso con collera sdegnosa se padrone, tiranno e prepotente.

La loro produzione è stata enorme: Daumier produsse circa 4000 litografie, 300 disegni e 200 dipinti. Galantara, in una lettera all'amico Giovanni Spadoni del 29 marzo 1931, ricorda che *"dal suo cervello"* fino ad allora erano usciti 25.000 soggetti, i quali, messi l'uno vicino all'altro, avrebbero coperto un quarto del meridiano terrestre. E si augurava, avendo appena ricominciato a lavorare, seppure in anonimato o sotto falso nome, di *"coprire gli altri tre quarti per completare il giro del mondo"*.

Ma ovviamente tra i due grandi della caricatura non mancano anche notevoli differenze, in parte determinate dalla distanza temporale delle vicissitudini storiche che li coinvolsero, in parte da questioni caratteriali, ma che comunque si risolvono in esiti formali anche molto distanti tra loro. Daumier, dal carattere più sanguigno ed estroverso, negli ultimi tempi della sua esistenza - nonostante fosse anch'egli malato - si lamentava di non trovare più avversari degni della sua collera, all'altezza della sua matita. *"È il dramma della caricatura contemporanea, costretta a combattere contro avversari di terza scelta. Si può usare un cannone per uccidere una pulce?"*. Galantara, più riservato benché facilmente indotto all'entusiasmo delle nuove avventure, delega in parte l'esuberanza al suo "fratello siamese" Podrecca. Finché durerà il prolifico sodalizio. Quando avviene la separazione - per le particolari modalità e per le inevitabili connessioni con la fine di un mondo che, fino ad allora, ha saputo interpretare - anche il suo spirito ne risentirà profondamente, con evidenti ripercussioni sulla sua personalissima capacità espressiva che aveva maturato con forte determinazione e infinita dedizione. Poi viene il fascismo e ciò che ne seguirà. La possibilità

di rinnovarsi cozza contro la sua stessa ammissione di essere principalmente un giornalista. La censura reciderà le ali alla sua forza comunicativa. Ma non alla sua arte che continuerà a coltivare dedicandosi quasi esclusivamente alla pittura. Tutta da riscoprire.

Le prime tracce attualmente reperibili circa una manifestazione di interesse di Gabriele verso il mondo dell'arte possono farsi risalire al periodo in cui, tra il 1878 e il 1884, frequenta il Convitto provinciale di Macerata. È in questo periodo che, in alcune lettere inviate alla famiglia rimasta a Montelupone, compaiono alcuni schizzi caricaturali molto sommari che tuttavia evidenziano la sua propensione verso il disegno a mano libera con un'attenzione particolare alla figura umana. Si tratta in verità di ritratti appena "caricati" spesso solo abbozzati, senza alcun riferimento stilistico, ma che certamente rivelano quella che si usa definire "una buona mano". In una intervista rilasciata ad Arnaldo Marcellini nel 1906 e pubblicato sulla *Rivista Marchigiana Illustrata* nel numero di novembre dello stesso anno, Gabriele stesso confesserà: *"Ero studente d'Istituto tecnico a Macerata; studente ribelle e distratto quanto mai: il professore spiegava la matematica, sorvegliando vigile e arcigno; ed io, curvo sul quaderno, non potevo tenermi dal guidare la penna a fargli la caricatura. Poi altri profili mi si disegnavano nella mente: il preside, il censore del Convitto, il professore di storia, un compagno, il cappellano; e le pagine si riempivano di pupazzi contorti, e nessun margine poteva restare bianco ..."*.

Vale però la pena di concentrare l'attenzione su una lettera del 1879 in cui chiede alla madre di informare "papà" che il suo professore di disegno gli avrebbe consentito di iniziare "a dare l'acquarello" rassicurandoli di aver già acquistato l'occorrente. Mi sembra interessante evidenziare la premura di Gabriele a informare il padre sul fatto che presto avrebbe iniziato a dipingere. Le notizie che riguardano il padre, Giovanni (lo stesso nome che darà all'unico suo figlio maschio), lo presentano come un simpatico aristocratico di provincia, allegro e ottimista nonostante l'endemica mancanza di mezzi finanziari aggravata da una certa spavalderia nelle spese voluttuarie e una discreta propensione al gioco. La figura che appare è quella di una persona piacevole e bonaria a cui, non è azzardato ipotizzare, Gabriele fosse particolarmente legato, un legame forse arricchito dall'ammirazione che spesso provocano i sognatori e gli artisti. E il padre era un estimatore dell'arte, e la praticava lui stesso – dopo averne apprese le tecniche, da studente, a Macerata - dedicandosi alla realizzazione di quadri su cui ogni giudizio sarebbe indebito non avendo avuto occasione di visionarli. Molti anni dopo, nel 1931, in una lettera all'amico Giovanni Spadoni, che evidentemente stava preparando una biografia dell'artista in vista di una esposizione personale, Gabriele ricorderà ancora il padre pittore che *"...Restò solo dilettante con un discreto valore"*.

Tutto ciò farebbe pensare che l'interesse per l'arte di Gabriele risalisse a tempi ben precedenti alle sue prime manifestazioni note. Ma anche che la volontà di misurarsi con matita e pennello fosse suggerita da una sorta di inconscia emulazione, o comunque una forma di comunione intellettuale con la figura paterna. E d'altra parte l'artista in erba evidentemente subiva – seppure in diverso modo - il fascino dei suoi bizzarri antenati: dal bis-nonno avventuriero, quel Francesco Zambeccari che fu anche pioniere dell'aeronautica (oltre ad esserne stato una delle sue prime vittime), e sempre in viaggio tra Russia, Turchia, Spagna e Inghilterra, quando non rinchiuso in qualche carcere per oscuri motivi; a un altro Gabriele Galantara, il nonno, che fu capitano con Napoleone nella campagna di Spagna; a quel pro-zio, Livio Zambeccari, figlio di Francesco, che fu colonnello, ma prima di tutto amico, del generale Garibaldi, e tra i primi a varcare il Ticino nel 1848, nonché eroe della resistenza di Ancona contro le armi austriache nella strenua difesa dell'ultimo lembo di Repubblica Romana. La memoria di Livio Zambeccari tornerà più volte, almeno fino al 1927, in una corrispondenza – di cui rimangono poche lettere - riguardante il destino dell'archivio del Colonnello, a cui evidentemente Gabriele teneva particolarmente, rivendicandone i diritti per il suo 25%.

E infine anche il padre Giovanni, di idee repubblicaneggianti, sembrerebbe aver collaborato in qualche modo, forse anche finanziariamente, al Risorgimento italiano.

In Gabriele la tempra guerriera, eredità dei suoi avi paterni, si era evidentemente concentrata e trasfusa nella capacità di combattere con matite e pennelli, le armi della caricatura e della satira. *"Ho degenerato..."* disse ad un certo punto nell'intervista del Marcellini *"...ma vedi, anche mio padre era un po' malato del mio male. Egli si diletta di pittura, nelle ore di ozio, e riusciva discretamente. Del resto non sono anch'io un attivissimo soldato della mia fede?"*.

Invece la madre, Giulia Terenzi, attribuiva la penuria di mezzi economici – e forse a ragione - alle intemperanze dispendiose e alle attitudini artistiche del marito e per questo motivo manifesterà sempre una decisa avversità alla propensione di Gabriele per il disegno prima e per l'attività giornalistica dopo.

Ma il destino, si fa per dire, ha deciso diversamente. Difatti già nel Convitto di Macerata qualcuno tra i suoi insegnanti ha notato la buona disposizione e la capacità artistica di Gabriele e in una lettera del 1884, firmata da un rettore comprensibilmente compiaciuto, la famiglia viene informata che il ragazzo *"... ha impartito, in questi ultimi anni, ripetizioni di disegno e d'aritmetica agli alunni delle scuole secondarie"*. E, come se non bastasse, *"con piena soddisfazione del sottoscritto"*, cioè con soddisfazione dello stesso rettore. Insomma, ribelle e distratto quanto si vuole ma evidentemente il tempo, in quei cinque anni, gli era stato complice a stimolare le sua capacità d'apprendere e di trasmettere. Anche l'aritmetica, tra l'altro, oltre il disegno. D'altra parte in una più recente nota del figlio di Galantara si cita un *"primo lavoro dell'artista"*, in bianco e nero, eseguito nel 1881 e conservato con altre sue opere a Montelupone ed ora scomparso.

Il 1884 per Gabriele si trasformerà un anno doloroso a seguito della morte improvvisa del padre. La situazione economica familiare subisce un ulteriore scossone. La madre non vuole però rinunciare ad vedere il figlio maschio con una laurea. E lo iscrive alla facoltà di matematica di Bologna. Ma i risultati non saranno quelli attesi dalla madre. Per tutto ciò che si è fin qui detto non è azzardato ipotizzare che la perdita del padre abbia stimolato ulteriormente il giovane Galantara ad abbandonare ogni residua reticenza e ad abbracciare definitivamente la sua vocazione artistica. Ma, trasferitosi a Bologna, si ripresenta, semmai aggravato, il solito problema: la mancanza endemica di disponibilità economica, ed è questo l'oggetto principale della corrispondenza con la madre nei primi anni di vita universitaria. Né può nascondere i frequenti indebitamenti con i bottegai, invitando la madre a versargli una rendita superiore in considerazione che Bologna è una città dove la vita è molto più cara di Macerata. In questo Gabriele ha perfettamente ragione. Bologna in quell'ultimo quarto di Ottocento è sicuramente una città effervescente e piena di una vitalità italiana e europea. Era già da tempo un importantissimo nodo ferroviario e quindi notevole un importante centro di importazioni ed esportazioni commerciali. La presenza dell'antichissima Università aveva favorito l'instaurarsi di una vivacità culturale accresciutasi ulteriormente dopo il distacco dallo Stato Vaticano e l'adesione al Regno d'Italia, divenendo una specie di capitale del pensiero progressista, dando vita ad una esuberanza di iniziative che coinvolgevano ampi strati della popolazione cittadina e che, in quegli anni, si incentrava attorno a sanguigne figure carismatiche, tra librerie e caffè, banchetti e discussioni politiche, redazioni e osterie. Solo da poco si era spento l'eco del processo, concluso nel 1876, contro gli anarchici guidati da Andrea Costa (allievo di Bakunin), che nel 1870 aveva guidato un'insurrezione per occupare Bologna, processo risoltosi con pene miti grazie all'intervento di Giosué Carducci e Aurelio Saffi. Insomma era un mondo frizzante, popolato – e anzi, dominato - da personalità proprio come Giosué Carducci, Enrico Panzacchi, Alfredo Testoni, Olindo Guerrini in arte Lorenzo Stecchetti, particolarmente

noto – quest'ultimo - anche per la sua vocazione alle burle goliardiche, delle quali si parlava a lungo in tutta la città.

È il periodo in cui le espressioni dell'arte figurativa a Bologna alternano il loro campo d'interesse tra l'Art Nouveau d'oltralpe, con le evidenti influenze dei preraffaelliti inglesi, e la moda pittorica, ormai in fase avanzata, dei macchiaioli toscani, impegnati ad affermare il proprio modo di concepire una risposta "verista" tutta italiana all'Impressionismo francese, da cui comunque riceveva notevoli influenze e suggestioni.

È **in questo ambiente** stimolante e tentacolare che si trova il giovane Galantara appena diciannovenne, studente nella facoltà "di matematiche" ma, come confesserà egli stesso molti anni più tardi "...credo per altro di non averle studiate mai". È attratto invece dalla trasfigurazione verista dell'arte attraverso la caricatura. Il suo è un istinto naturale che gli consente di individuare e rappresentare modi di interpretazione soggettiva della realtà. Ovviamente iniziando da schizzi quasi ingenui nella loro semplicità. Dritto allo scopo approfitterà del proliferare di periodici illustrati che utilizzano il linguaggio figurativo dell'umorismo e della satira come elementi qualificanti per la denuncia dei vizi di una società opulenta che, tra l'altro, era sollecitata e pressata dalla presenza, vivificante ma ingombrante, di una nutrita compagine di socialisti e anarchici.

L'occasione si presenta - come ricorderà lui stesso - nel 1886, qualche anno dopo che Alfredo Testoni, "di cui non si pensavano ancora i trionfi teatrali futuri", aveva fondato il giornale umoristico *Ehi ch'al scusa* (1879), che in testata avvisava, dall'alto dell'elegante autorevolezza di Monsignor della Casa, "Con le persone usare modi gentili". Si trattava in verità di un settimanale provinciale e chiaramente pettegolo, tendente alla risata facile, ma non privo di spunti di riflessione e di pretesa artistica, senza particolare interesse per l'analisi socio-politica. Ma a Galantara prudono le mani e la matita. Prima di essere un rivoluzionario è un ribelle, e peggio ancora un ribelle creativo. Il ghiotto boccone si presenta sotto le consuete mentite spoglie: si discuteva in quei giorni a Bologna del monumento a Vittorio Emanuele II da erigere in piazza San Petronio; alcuni volevano che il re fosse voltato verso la chiesa, altri verso il palazzo del podestà. Giosuè Carducci ci mette la sua. E Galantara comincia a disegnare: la linea è fluida, le figure hanno una composizione allungata con un'originale inclinazione che ne esalta il movimento compassato. Porta il disegno a Testoni che lo accetta senza fiatare. Si firmerà *Blitz*, lampo. Importa poco. In futuro userà un'infinità di nomi. Di qui comincia la sua carriera ufficiale d'artista e giornalista.

A questo punto vale la pena rimarcare che in questa sede ciò che interessa è trattare l'analisi dell'evoluzione di Galantara disegnatore satirico e pittore, limitando la narrazione delle sue vicende personali solo per ciò che si ritiene abbia maggiormente attinenza allo scopo. Una modalità di analisi che suggerisce di storicizzarne l'avventura artistica circoscrivendola in una visione complessiva che, seppure con gli inevitabili distinguo, si articola intorno a tre grandi periodi. Ovviamente si tratta di una suddivisione arbitraria, così come per tutti i tentativi di porre confini definiti ad una sequenza di manifestazioni, siano essi periodi storici o stili artistici, o quant'altro.

Il primo periodo riguarda la fase formativa, in parte già descritta, che inizia con le sue prime esperienze a Bologna "studente più di pupazzetti che di matematica" (come ebbe a dirne Podrecca) e che si conclude alla fine del secolo con il raggiungimento di una personale maturità artistica. Circa quindici anni in cui il Nostro prima impara a conoscersi e poi a misurarsi. Cerca uno stile grafico e iconografico tutto suo, e lo trova con la facilità di chi ha una dote naturale.

La collaborazione con l' *Ehi ch'al scusa* si traduce per lo più nell'interpretazione caricaturale di attori teatrali più in voga e degli spettatori più in vista, ma al giovane Gabriele offre l'opportunità

di affinare il mestiere e sviluppare quella sua particolare predisposizione a ridicolizzare la trombonaggine acquisita dalla ricca borghesia post-risorgimentale, nonché ad entrare in contatto con i numerosi artisti del tempo che navigano intorno al variegato mondo del disegno satirico. È così che conosce l'ottimo caricaturista di lungo corso (seppure più giovane di due anni) Augusto Majani, non ancora noto come *Nasica*, che era entrato a far parte della schiera dei collaboratori dell'*Ehi ch'al scusa* dal 1885. L'ipotesi, avanzata da alcuni studiosi, che Galantara abbia subito una discreta influenza da parte del Majani non sembra convincente. Le affinità che possono essere riscontrate fra i due mi sembrano assolutamente casuali e accomunabili al lavoro di svariati artisti dell'epoca che certamente Galantara non poteva non conoscere. E non c'è dubbio che abbia rivolto i suoi pensieri al lavoro dei grandi caricaturisti del tempo come Gandolin, Vamba e Yambo. Viceversa, analizzando il lavoro complessivo di *Nasica*, specie dopo l'inizio secolo, è possibile verificare ben più di un'affinità con i modelli galantariani. D'altra parte da un certo momento in poi è difficile dire quanti disegnatori satirici ebbero Galantara come riferimento.

Nel frattempo avviene il fatto che deciderà l'avvenire di Galantara, incontra Guido Podrecca, studente di lettere e generato dai lombi di un indomito garibaldino da cui eredita quell'arditezza mordace, spregiudicata ma un po' fanfaronata che lo consegnerà alla storia. Tra i due c'è subito afflato e sintonia d'intenti. Podrecca è un rivoluzionario che già insegue una visione politica, seppure piuttosto sommaria; Galantara è ancora un giovane romantico e ribelle, e porta l'entusiasmo dell'avventura. Sarà questa una distinzione che perdurerà nel tempo e caratterizzerà i rapporti tra i due personaggi per tutto la loro travagliata carriera, professionale e artistica ma prima di tutto umana, che durerà un quarto di secolo e che si concluderà come un matrimonio in cui s'è spento l'ardore.

Dal conoscersi al progettare il passo è breve. Non c'è festa goliardica in cui i due, ormai noti come i "fratelli siamesi", non siano i protagonisti indiscussi nell'elaborare fantasiose e divertenti trasgressioni. Ma l'occasione ghiotta gli viene offerta dai festeggiamenti per gli Ottocento anni dalla fondazione dell'Università bolognese. La "Dotta" è tutto un fermento e i due goliardi ci sguazzano. Gli altri goliardi li seguono.

Nasce così, nel 1888, il *Bononia ridet*, "rivista artistica, letteraria, universitaria settimanale" di piccolo formato, copertina rigorosamente di Galantara a tutta pagina tenuamente colorata già dalle prime uscite, direzione di Podrecca che si occupa anche degli articoli principali. Il giornale all'inizio si occupa di questioni prettamente universitarie e goliardiche ma col tempo allarga i propri orizzonti prima alle vicende cittadine e infine a quelle nazionali assumendo, dopo la nascita del partito socialista nel 1892, una decisa connotazione politica. Sorprende certamente la vitalità di una pubblicazione che, nata per gioco, durerà diversi anni e ben cinque nelle mani di Podrecca e Galantara (1888-1893) che poi la cedono al loro compagno d'avventure e sventure, il rappresentante di vino calabrese e anarcoide Giovanni Domanico, dopo una serie di vicende con implicazioni giudiziarie, tra cui l'esclusione dai corsi universitari per una irriverente contestazione al Carducci (nel 1891, in cui probabilmente i nostri ebbero scarsa responsabilità) e una denuncia (1893) per "incitamento alla guerra civile e alla strage nel regno" per una futuribile e illusoria copertina galantariana: "Come si celebra il 1° maggio nel 1893 e nel 2000". Ovviamente il 2000 veniva rappresentato dai "fratelli siamesi" con la vittoria del sol dell'avvenire e con il popolo che se la spassava allegramente. Non è difficile scorgere la profonda influenza del carattere guascone e irruento di Podrecca sul giovane idealista Galantara.

Non è un caso se è proprio durante l'eccitante battaglia quotidiana come giornalisti del *Bononia ridet*, a cui si dedicano a tempo pieno, che in Galantara emerge e tracima quella decisiva presa di coscienza - sociale, filosofica e politica- che indirizzerà i suoi atti e la sua arte per il resto della vita. Ed è in questa fase che nell'artista si evidenzia una prima visibile evoluzione del proprio stile figurativo e narrativo. D'altra parte si è già detto come Bologna in quel tempo fosse un centro di

cultura dove confluiscono idee e prodotti artistici provenienti da tutta Europa, specie dalla Francia che è la capitale indiscussa della cultura del tempo. È logico pensare quindi che Galantara si confronti con le opere dei massimi caricaturisti contemporanei francesi, come Caran d'Ache (Emmanuel Poiré), Jean Louis Forain, Toulouse-Lautrec. Difatti Galantara non smette mai di elaborare, sperimentare, rapportarsi con l'arte, diversificando i modi, i soggetti e gli oggetti, come nel caso della sua collaborazione con un altro periodico bolognese, *La Rana*, in cui si cimenta in straordinarie illustrazioni che poco o nulla hanno a che vedere con la satira; né deve sorprendere lo splendido ritratto di Giosuè Carducci che domina la stenna del *Bononia ridet* del 1888 e che sembra stridere con i pupazzetti, giocosi e coinvolgenti ma sommari, che realizza per la "guida elettorale" del 10 novembre 1889 in una sorta di parodia dell'inferno dantesco traslato e parafrasato per gli scopi goliardici contingenti. Non va dimenticato, d'altronde, la sua attrazione per l'arte del ritratto che, come affermerà in una lettera a Giovanni Spadoni nel 1931 "... rappresenta l'espressione più elevata, più divina nell'arte".

In ogni caso Galantara cresce artisticamente, parallelamente ai suoi debiti anche perchè si è legato sentimentalmente con Angelina Ravaglia che attende la prima dei quattro figli che metterà al mondo entro lo scadere del secolo: Libertà, Luce, Giovanni, Vera.

Insomma sorge la necessità di un cambiamento che comunque è nell'aria. I due, Podrecca e Galantara, sono ormai conosciuti nell'ambiente giusto, non suona male quindi l'offerta di Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo), direttore del *Torneo* di Roma quando offre l'attraente cifra di duecentocinquantalire per lavorare con lui nella Capitale. I due sono prima tentati e poi decisi. Ma decisi solo a trasferirsi a Roma perchè nelle loro discussioni viene fuori un progetto ben più stimolante. Fondare un nuovo giornale, che sia italiano ma di impostazione e respiro europeo. Insomma nuovo.

L'Asino, "settimane illustrato", comincia a scalciare nell'ottobre 1892 in una specie di androne al piano terra di Via Bocca di Leone, nel centro di Roma, dove devono convivere in molti: la famiglia di Galantara, quella di Podrecca e l'intera redazione di una quindicina di persone. Una convivenza difficile, separata solo da teli opportunamente disposti e dalla discrezione dei singoli inquilini, fino a quando Galantara non si trasferirà con la famiglia in via Sicilia. Anche qui gli spazi saranno estremamente limitati ma c'è un grande terrazzo dove Galantara spera di poter realizzare un orto e allevare delle galline per iniziare un piccolo commercio di uova. Insomma è la solita questione economica che assilla il nostro artista e che lo inseguirà per tutta la vita, coinvolgendolo in riflessioni e travagli che, da un certo memento in poi, quando sarà passato quell'entusiasmo giovanile e spavaldo dell'avventura, si imporranno anche su larga parte della sua produzione pittorica.

L'editore della nuova testata è l'irruento e plurinquisto socialista Luigi Mongini, direttore G. Podrecca (Goliardo), caricaturista G. Galantara (RataLanga). Sotto il titolo una stoccata di Guerrazzi "come il popolo è l'asino, utile, paziente e bastonato" che però scomparirà nei primi numeri del 1893 per poi ricomparire definitivamente. In copertina una vignetta a tutta pagina, un po' come il *Bononia ridet* e come la maggior parte dei più moderni periodici europei. I primi numeri escono in bianco e nero, ma già da gennaio si esibiscono ammantati in una tenue coloritura grazie al nuovo macchinario cromochirografico. Ma perchè *L'Asino* acquisti il colore pieno e pastoso che ci è più noto occorrerà attendere la tricromia del 1897, fino ad arrivare alla quadricromia del 1903 per poi retrocedere, nel 1914, alla bicromia e ritornare al bianco-e-nero del '21. In ogni caso le vignette di questo primissimo periodo rivelano un Galantara che sfoggia tutta la sua fantasia cambiando continuamente firma: R.L., RataLanga, Grottesco, A.A. Lagrant, g. Comelli inc., quasi a voler mostrare una nutrita schiera di caricaturisti al servizio del giornale. Ovviamente la linea politica del giornale non lascia dubbi: dichiaratamente socialista, ma all'interno della redazione le sfumature sono tante e tutte collaborano a fare un giornale agguerrito e ribelle.

La prima uscita sarà una rivelazione, vendendo 30.000 copie in poche ore. E non si tratterà di un exploit occasionale, difatti in taluni periodi raddoppierà o addirittura triplicherà le copie. Comunque la tiratura media dei primi anni si aggirerà intorno alle 15.000 copie settimanali che costituiscono una tiratura di tutto rispetto anche per i giorni nostri.

Ed è sempre in questi primi anni de *L'Asino* che lo stile dell'artista si affina, affermando con maggiore decisione una personale e autonoma caratterizzazione grafica e rappresentazioni satiriche sempre più graffianti, accompagnate dai mordaci articoli di Podrecca-Goliardo; anche perchè la Capitale d'Italia in quel periodo concentra e riflette tutte le contraddizioni e le disfunzioni di un paese ancora confuso e in preda alla solita masnada di pescecani pronti a spolpare la preda, cioè quel "popolo utile paziente e bastonato" che i due nostri si sono proposti di rappresentare e difendere. Per questi motivi *L'Asino* si afferma come uno strumento determinante nella denuncia politica e sociale dei soprusi, dei privilegi e della corruzione del tempo e Galantara-RataLanga, coinvolto totalmente, accetta senza remore il suo ruolo di paladino degli sfruttati e degli emarginati per i quali ormai utilizza il suo lapis come un'arma acuminata. Un ruolo che condivide in scambio simbiotico con il fratello siamese Podrecca-Goliardo che continua a rimanere uno stimolo fondamentale all'elaborazione politica.

Ma, nonostante le frequentazioni ai massimi livelli del neonato partito socialista (1892), il giornale, che è il primo a dare rappresentanza a gran parte delle istanze sociali che tale forza politica esprime, non riesce a divenirne strumento organico, probabilmente anche per la posizione poco ortodossa, un po' anarchica, eccessivamente velleitaria e pericolosamente individualista del duo Goliardo-RataLanga. Specialmente quest'ultimo. Ciononostante Galantara farà parte dei "magnifici dodici" della prima redazione de *L'Avanti!* (1896), con il logo della testata partorito dallo stesso Galantara nel V Ufficio di Montecitorio, rimanendo poi il vignettista di riferimento del giornale fino a quando Giuseppe Scalarini lo sostituirà nel 1911. È evidente che si tratta di un lusinghiero riconoscimento alla forza comunicativa della sua caricatura satirica. D'altronde è un periodo pieno di attività per il nostro ormai trentenne artista sempre in cerca di nuovi mezzi di sussistenza per mantenere una famiglia in crescita: accetta una collaborazione di breve periodo con la repubblicaneggiante *Epoca* di Genova, decora gli organetti dei suonatori ambulanti (per i quali dimostrerà sempre una particolare attenzione) e comincia a produrre statuine caricaturali in terracotta come già aveva fatto Daumier e come farà, qualche anno dopo, il conterraneo settempedano Cesare Giri che a Parigi (col nome di Cesar Giris) diverrà, per questa sua attività, famoso e richiestissimo dai potenti di tutta Europa che da lui vorranno essere riprodotti. Ma Galantara non sta a Parigi, è a Roma e vende le statuette a 40 lire l'una o le scambia con cibo e vestiario.

Sono anni difficili: il governo Crispi viene sfrattato in malo modo, cioè nello stesso modo in cui aveva governato, con inutile durezza e portando l'Italia nell'arrogante avventura coloniale che si conclude con la bruciante sconfitta di Adua, ma la situazione si aggrava quando a sostituirlo viene il conte Antonio Starabba di Rudinì che non ci penserà due volte a scatenare la polizia in una sanguinosa repressione dei moti popolari lasciando mano libera alla follia omicida del generale Bava Beccaris per poi passare la mano al governo Pelloux, altrettanto incapace e non meno amante dei fuochi d'artificio. Persecuzioni, devastazioni e arresti sono all'ordine del giorno. Nel 1897 e nel 1898 la redazione de *L'Asino* e de *L'Avanti* si troveranno a farsi compagnia nelle carceri di *Regina Coeli*. Di questo periodo rimane testimonianza nel "quaderno di schizzi" di Galantara del 1897 - di recente riscoperta ad opera del Centro Studi dedicato all'artista - nel periodo in cui l'intera redazione era stata internata per motivi di sicurezza. In tale quaderno si trova un'ulteriore testimonianza della maturazione stilistica autonoma dell'artista.

Nel frattempo Podrecca era riuscito a rifugiarsi a Lugano, aprendo un'osteria frequentata dai numerosi fuoriusciti in bolletta. Ovviamente pasti e vino con pagamento a babbomorto.

Il secondo periodo in cui si può inquadrare la vicenda artistica galantariana è quello che coincide con l'inizio del ventesimo secolo e si protrae fino alla conquista della Libia del 1911. Sostanzialmente il decennio giolittiano che è anche il periodo più noto e più prolifico della vita artistica di RataLanga e della produzione de *L'Asino* che prenderà una ancora più netta connotazione politico-filosofica e raggiungerà quasi settimanalmente le sessantamila copie. Anzi, nel 1902, in un articolo della redazione, *L'Asino* riafferma, se mai ce ne fosse stato bisogno, il suo carattere di foglio satirico e il suo programma politico legato "ad una linea direttiva mai smentita: il programma socialista". Infatti per fedeltà a questo programma il giornale ha combattuto tutti i governi borghesi di quegli anni. *L'Asino*, "ribelle nella forma come nella sostanza ad ogni dogma e ad ogni formalismo", attraverso i suoi redattori ha voluto sempre trascurare "le bizze e i temporanei dissensi tra i cosiddetti intellettuali del partito, affinché - davanti all'immenso pubblico che li legge - giungesse solo la parola e la visione del socialismo, non offuscata da limitazioni o preoccupazioni personali". Insomma, il giornale ha una linea socialista ma ribelle, che già a quei tempi, in cui la sinistra parlamentare tendeva a favorire gli elementi più riformisti del partito, cominciava ad essere una contraddizione in termini.

Difatti Podrecca era potuto rientrare dalla Svizzera e a guadagnarsi un posto in Parlamento senza però smettere di partecipare attivamente e quotidianamente alla vita del giornale che ben presto trova i nuovi bersagli per i suoi spietati strali: il Giolitti-Palamidone (detto anche Panamidone in riferimento alle parallele vicende francesi riguardanti Panama) e l'ambigua politica della Chiesa.

Ma è anche il decennio in cui Galantara, fino ad allora chiuso in una dimensione "familiare", estendendo tale limite anche alle mura della redazione, porterà in Europa la sua testimonianza di caricaturista e giornalista, confrontandosi con le istanze politiche e artistiche degli altri Stati europei, recependone gli influssi più stimolanti per la sua missione di "polemista sociale". Già nell'agosto del 1900 partecipa alla grande Esposizione universale con cui Parigi - capitale della cultura - intende inaugurare il secolo; nel 1902 è a Berna al Congresso internazionale della stampa; nel 1903 è a Monaco e poi a Stoccarda; nel 1904 e nel 1906 al Congresso internazionale della stampa rispettivamente di Vienna e di Liegi; nel 1907 nuovamente a Stoccarda per il Congresso internazionale socialista; nel 1908 al Congresso internazionale della stampa di Berlino e nel 1909 ancora a Liegi, poi ad Anversa e Bruxelles.

A Stoccarda prende contatti con il quindicinale socialista *Der Wahre Jacob* che aveva raggiunto la cifra iperbolica di 250.000 abbonati e l'editore Eduard Fuchs invita Galantara a collaborare col suo giornale.

Ma la sua discendenza ideale dalle "matite" francesi lo spinge inesorabilmente ad una particolare attenzione verso i cugini d'oltralpe che, d'altra parte, percepiscono la forza espressiva della sua arte. Inizia così la collaborazione con *L'Assiette au Beurre*, un giornale senza una precisa connotazione di partito ma di sicura fede libertaria e anticlericale, per il quale, unico caricaturista italiano, realizzerà interamente ben quattro numeri monografici: *Le Vatican* (1905), *Vive La Russie!* e *Chronique russe* (1906), *La paix à la Haye* (1907). Da notare che l'unico altro artista nostrano ad avere l'onore di trovare posto, con due numeri, nella produzione del giornale francese fu il già citato settempedano Cesare Giri, acclamatissimo a Parigi con lo pseudonimo di Cesàr Giris.

Insomma sono gli anni in cui Galantara si muove con grande autorevolezza in tutta Europa, anni, come già detto, che iniziano con la sua presenza all'Esposizione Universale di Parigi che rappresentava la vetrina dell'arte mondiale del tempo, a cui partecipano gli autori più discussi e rinomati del momento; tra i visitatori ci sarà anche Pellizza da Volpedo che avrà un influsso determinante sulla successiva vena pittorica di Galantara. Ma soprattutto ha modo di visionare e immergersi nelle opere dei grandi protagonisti dell'impressionismo, del naturalismo, del realismo sociale, di autori come Corot, Millet, Courbet, Manet, Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec, senza

tralasciare l'approfondimento dell'opera di Daumier che rimarrà sempre il suo maggior riferimento. Parigi diverrà la sua nuova patria elettiva e a cui dedicherà un'assidua frequentazione, tanto da aprire uno studio in Boulevard Haussmann. Una frequentazione che troverà il suo apice nel 1909 con l'invito, arrivato direttamente da Jean Louis Forain per conto della prestigiosa restata *Le Rire*, ad allestire una personale al *Salon des Humoristes* di primavera agli Champs Elysées, a cui parteciperà con 37 opere, tra dipinti e disegni; un successo che si ripeterà, lo stesso anno, nella sezione italiana del *Salon d'Automne*. Nel 1919 diviene "sociétaire" al *Salon des Independents*.

La conseguenza diretta di questi suoi viaggi, in particolare parigini, si può percepire nel nuovo rapporto con l'arte che Galantara riversa sulle pagine de *L'Asino*, che nel frattempo, dal 1903, ha aumentato la dimensione del formato e ha adottato la quadricromia.

Il sodalizio con Podrecca rimane fecondo e si sbizzarrisce in graffianti e surreali performance grafico-giornalistiche contro l'ambiguità del governo Giolitti che resta sempre in piedi appoggiandosi su tutte le stampelle possibili e variegando l'arco dei suoi sostenitori. Una politica che favorisce il riemergere di un clericalismo neanche più tanto strisciante e che, con la nuova enciclica di Pio X, condanna il modernismo e tutto ciò che ne consegue, riproponendo la necessità di un chiarimento dei rapporti tra lo Stato Italiano e la politica del Vaticano con la sua invadenza. È questa politica – e i suoi rappresentanti, cioè i preti – che diventa l'inevitabile e succoso bersaglio de *L'Asino* che si propone come un faro dell'anticlericalismo senza mezze tinte e senza esclusione di colpi, non particolarmente preoccupato di fornire un'interpretazione drammaticamente univoca e spropositata, in cui gli esponenti della Chiesa di Roma assumono caratterizzazioni particolarmente spregevoli, creando serio imbarazzo allo stesso partito socialista che – anche per motivi elettoralistici - ne prende le distanze. Il Vaticano tenterà di rispondere a *L'Asino* anche con le sue stesse armi, inventando nel 1907 il settimanale *Il Mulo*, in tutto uguale a *L'Asino* "per tentare di confondere i lettori sprovveduti", illustrato dall'ottimo caricaturista Guido Moroni Celsi (Stern) che si metterà a galantareggiare con ottimi risultati stilistici. Ma avrà vita breve.

In questa fase Galantara, anche facendo tesoro dello scambio d'esperienze con gli artisti con cui è venuto in contatto nei suoi viaggi - come i francesi Willette, Villemot o Steinlen, o i tedeschi Lau, Jentsch e Meggendorfer - espande al massimo la sua capacità di utilizzare la deformazione caricaturale in tutte le sue espressioni: il paradossale, il grottesco, il surreale, utilizzando la forma allegorica attraverso il linguaggio della comicità. Va detto che Galantara usa largamente l'arma del comico o del burlesco quando serve a rafforzare la comunicazione caricaturale. Ma nei paginoni galantariani il riso non è mai disciplinato, canonico o cortigiano, al contrario è manifestazione di ribellione, di liberazione, di restaurazione etica, recuperando le maschere della commedia dell'arte. In questo senso le sue raffigurazioni caricaturali sono paragonabili alle commedie di Molière che sono, in realtà, tragedie: il mondo è tragico ma perfettabile: attraverso il riso, anche se amaro, si può tentare di vincere e superare la consapevolezza della tragedia della condizione umana, la quale potrà essere cambiata solo con un'altra tragedia, rivoluzionaria. Ma per Galantara gli uomini non sono solo dei burattini i cui fili sono tirati da un essere sovranaturale e cinico. Di cinico c'è solo il comportamento dei grassi borghesi e dei preti lascivi. La parodia, quindi, può e deve evolversi nel grottesco. D'altra parte il socialismo, figlio dell'Illuminismo, non digerisce volentieri la comicità. E in effetti si tratta piuttosto di formulazioni derisorie, di scherno moralizzatore, quasi avallando la tesi di coloro che sostengono che il riso sia una manifestazione aggressiva, come Spinoza che condannava la derisione in quanto partecipe dell'odio. Ovviamente non c'è umorismo, in senso stretto, nei disegni galantariani di questo periodo, non c'è sufficiente distacco; ma l'artista invece conosce perfettamente il potere rivoluzionario del riso, la carnevalizzazione delle vicende umane nella lunga tradizione di trasgressività che risale al medioevo. In fondo non è questa la satira? Laddove la comicità e la tragicità si fondono l'una con l'altra in maniera casuale e confusa. E il duo Goliardo-Ratalanga ne è magistrale interprete.

E infatti sono questi gli anni in cui Ratalanga fissa definitivamente – e li trasferisce all’immaginario collettivo - le caratteristiche dei personaggi tipici delle sue rappresentazioni satirico-caricaturali: il ricco e grasso borghese; il prete infido e lussuoso; il greve frate fintogiulivo; la soldataglia ignorante e prepotente; il carabiniere dentone e un po’ tonto; il militarismo, stupido e pericoloso gigante con l’elmo; il papa-re onnipotente defraudatore di uno Stato italiano che viene sfruttato come “Pantalone” e, sotto vesti matroneschi, succhiato come una balia. E infine il popolo, il contadino gabbato dal latifondista e dal prete, l’operaio oppresso dal padrone. Insomma il popolo lavora e subisce ma quando alza la testa diventa l’eroe romantico, bello e invincibile. Modelli che in larga parte appartengono alla genesi culturale del socialismo europeo e si fissano in “tipi” eterni, perfettamente riconoscibili ancora oggi, al di là delle fattezze fisionomiche riconducibili a personaggi dell’epoca. Ma sono anche creazioni inedite, assolutamente autonome e originali. Inoltre Galantara ha anche la dote di saper rinnovare e diversificare sempre, in base alle occorrenze, le modalità espressive della propria produzione artistica. Già agli inizi del secolo inizierà a realizzare diversi pastelli e qualche quadro ad olio che, insieme ad altri disegni provenienti da *L’Asino*, costituiranno la personale in occasione dell’Esposizione annuale di Roma del 1905. E sempre dello stesso anno sono gli straordinari disegni – parenti strettissimi di Jean Luis Forein – pubblicati sul *Contropelo* e firmati Galant.

Il terzo periodo coincide con l’epopea più travagliata della vita dell’artista, che durerà oltre venticinque anni e che ne determinerà le sorti sino alla fine dei suoi giorni. Un periodo che inizia con l’alzata d’ingegno giolittiana dell’avventura libica e che si concluderà con l’affermarsi e il consolidarsi del fascismo e sino alle soglie della seconda guerra mondiale.

La conquista della Libia da parte dell’Italia provoca un vero e proprio terremoto nei ranghi dei socialisti italiani. Il gruppo che fa capo a Bissolati (con Bonomi e Cabrini) si fa interventista giustificandosi colla certezza di crescita e benessere che il proletariato italiano ne potrà ricavare. Podrecca è con loro. Galantara rimane invece con la maggioranza del Partito “contro i signori della guerra”. Tra i due avviene una frattura grave e non rimarginabile ed è plausibile immaginare che fosse già nell’aria se in un suo corsivo Ratalanga afferma: “*Del resto, chi ci conosce intimamente sa che...non siamo mai andati d’accordo*”.

I tempi spensierati ed elettrizzanti delle goliardate sono passati insieme ai vent’anni di esperienze vissute parallelamente ma interpretate diversamente. La redazione del giornale, che si è rinvigorita con l’ingresso dei giovani pupazzettari Bruno Angoletta e Filiberto Scarpelli, è tutta con Galantara che ne assumerà la direzione effettiva. Ma la botta è forte e l’artista ne risente in modo forse sproporzionato, certamente imprevisto.

Le copertine de *L’Asino* cominciano a rivelare questo disagio personale e politico che si aggraverà ulteriormente con il congresso di Reggio Emilia del 1912 - in cui Mussolini fa espellere il gruppo dei riformisti, conquistandosi poi il posto di direttore de *L’Avanti* che nel frattempo ha spostato la sede a Milano (1911) e sostituito le vignette di Galantara con quelle di Scalarini – e con quello successivo di Ancona, del 1914, con la dichiarazione di incompatibilità, per un socialista, dell’appartenenza alla massoneria. Fino alle capriole di Mussolini che, alle soglie del primo conflitto mondiale, dopo essere stato fieramente anti-interventista, viene espulso dal Partito e dalla direzione de *L’Avanti* per il suo articolo: *Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva ed operante*, in cui rivolge un appello ai socialisti sul pericolo che una neutralità avrebbe comportato per il partito, cioè la condanna all’isolamento politico. Insomma uno sconvolgimento esistenziale non indifferente per un uomo con la sensibilità di Galantara che, nell’atmosfera di follia generalizzata, farà proprie le istanze dei socialisti francesi – forse anche motivato dall’avversione per “il baciapilismo ipocrita e i rosari sgranati di Ceccobeppe” - divenendo anch’egli interventista e mettendo il suo giornale al servizio dell’anti-imperialismo germanico. La sua dedizione a questa

nuova causa è, come sempre, generosa e totale, collaborando anche con il quindicinale dell'Armata degli Altipiani, *Signor Si!* e al periodico internazionale *Europe antiprussienne*. Alcune sue tavole di guerra, insieme a quelle di Forain, Gulbransson, Abel Faivre, Louis Raemekers, faranno parte di una mostra propagandistica che sarà allestita nelle principali città alleate.

Sulle copertine de *L'Asino* Ceccobeppe e Guglielmone diventano personaggi tragici e sanguinari che rappresentano il militarismo imperialista dei padroni.. È il momento in cui la tiratura del giornale arriva a vette di 120.000 copie. Ma le contraddizioni sono troppe e non sempre digeribili. Galantara non è il tipo che si tura il naso.

I personaggi dei paginoni de *L'Asino* cominciano, già ad iniziare dal 1912-13 – dopo la guerra di Libia e la rottura con Podrecca - a rivelare alcune variazioni stilistiche che si faranno sempre più evidenti con l'ingresso dell'Italia in guerra: motivi iconografici inediti, schematizzazioni sommarie, contorni indefiniti, astrazioni e schematizzazioni eccessive, ombreggiature poco convincenti. Pur nel suo espressionismo il disegno galantariano del paginone principale mantiene la sapienza del mestiere ma è evidente una evoluzione paragonabile a quanto accadde alla fine dell'impero romano, col passaggio dal classicismo ellenistico al tardoantico. Le caratterizzazioni tipologiche anticipano i modelli che si ritroveranno sul *Il Becco Giallo* e poi su *Il Marc'Aurelio*. Dal 1913 il paginone comincia a perdere colore divenendo bicromatico dal giugno 1916 e addirittura monocromatico nel 1921 riprendendo colore solo alla fine di quello stesso anno quando la redazione del giornale si trasferisce a Milano nella stessa sede de *L'Avanti*.. Difatti lo sbandamento che segue la fine della guerra, la costituzione dei Fasci di combattimento fomentata dalla borghesia e dai proprietari agrari, la successiva fondazione del Partito nazionale fascista e la nascita del Partito comunista, insomma tutto concorre a creare un clima d'incertezza che convincerà Galantara a rientrare nei ranghi del Partito socialista con un editoriale che è una feroce e severissima autocritica per le sue passate posizioni interventiste. Nel frattempo Podrecca ha compiuto il salto della quaglia aderendo al fascismo e presentandosi nel collegio elettorale di Milano a fianco di Mussolini e Marinetti, segno che il trasformismo aveva messo quelle salde radici che ancora oggi danno visibili e sconsolanti risultati.

Galantara, ormai solo alla direzione, tenta, con discreto successo, di rinnovare gli antichi fasti recuperando la grinta artistica dei tempi d'oro per la nuova generosa battaglia contro la scalata di Mussolini e l'insorgere di un fascismo becerò e manganellatore, lasciandoci pagine memorabili. Ma i tempi sono cambiati: il proletariato è incapace di affrontare l'avanzata di un fenomeno la cui gravità forse non comprende neanche completamente. La tiratura del giornale si è drasticamente ridotta e nel 1925, dopo minacce, devastazioni e incendi, è costretto a chiudere sulla base delle nuove leggi sulla limitazione della stampa libera e a causa delle ultime bordate de *L'Asino* che rappresentano un Mussolini rozzo, iroso e megalomane.

Non ancora domato tenterà l'estrema resistenza dalle pagine de *Il becco giallo* "dinamico di opinione" fondato nel 1924 insieme ad Alberto Giannini. Il giornale è in bianco e nero, con un'impostazione grafica totalmente diversa da *L'Asino*. Si potrebbe dire: più moderna. In effetti solo meno visibile. La mancanza del paginone di copertina limiterà enormemente le possibilità rappresentative dell'artista Galantara le cui forme espressive non possono esaurirsi nella vignetta di piccole dimensioni. Ma invece è proprio alla vignetta che dovrà affidarsi per lanciare l'ultima sfida e opporre l'ultima difesa all'insorgere della dittatura fascista. E, nonostante non riesca ad evitare completamente quella caratterizzazione un po' stereotipata e vagamente frettolosa già evidenziata negli anni bui della decadenza de *L'Asino* (1920-1921), attraverso quella vignetta riuscirà a ritrovare l'antica vena caricaturale e a individuare, smascherare e caratterizzare il nuovo volto del potere reso ancora più becerò dall'essenzialità del tratto, dagli spazi angusti dell'impaginazione e dall'assenza di colore. Anche in questo caso sequestri, devastazioni e minacce porranno fine alla pubblicazione nel 1926. Parte della redazione si rifugia in Svizzera o in Francia

(come lo stesso Giannini). Galantara da Milano torna a Roma per ricongiungersi con la famiglia, ma alla stazione, come nei film, lo attendono i soliti due gendarmi. Processato, è condannato a cinque anni di confino. Ma la pena viene commutata e dopo alcuni mesi viene lasciato libero seppure continuamente sorvegliato da due marescialli. Impossibilitato a lavorare liberamente, tenderà di barcamenarsi tra progetti surreali e illustrazioni per libri e manifesti pubblicitari, illustrando anche splendidamente il poemetto satirico di Trilussa "La porchetta bianca"; fino a che Vito De Bellis e Oberdan Cotone, radunando i vecchi ma sempre validi paladini de *Il becco giallo*, fondano *Il Marc'Aurelio* "bisettimanale romano" senza altra qualifica. Graficamente impostato come *Il becco giallo*, con una vignetta centrale di un tiepido Galantara, che si firmerà - raramente - con lo pseudonimo di Fabio Serti, il nuovo periodico proseguirà le pubblicazioni fino al 1952 e inaugura una formula che si indirizza alla satira di costume utilizzando l'allusione e il sottinteso. Un'operazione che consentirà al giornale di sopravvivere non senza, in alcuni casi, trovarsi costretto a fiancheggiare le iniziative del regime.

È evidente che non è in questa sede che l'ormai anziano ma sempre possente disegnatore ribelle può trovarsi a suo agio. Viene in mente la riflessione di Gec: "*Pensate a Don Giovanni o a Giacomo Casanova costretti a fare i guardiani del serraglio*". E difatti, pur mantenendo la consueta maestria nel cogliere l'essenza delle cose, si nota, anche nella caratterizzazione grafica, una generica svogliatezza interpretativa. I suoi personaggi, ormai anonimi, sembra che vogliano esprimere solo un grande vuoto interiore. Gli occhi sono appena accennati, le bocche cucite e i gesti ripropongono quelli delle marionette animate che Galantara andava progettando, in opposizione con quelle inanimate che il regime stava imponendo.

È in questa brumosa atmosfera d'autunno esistenziale che, per nostra fortuna, Galantara riprende i pennelli e ricomincia a dipingere con piglio deciso, la sua rivincita artistica e battagliera, lasciandoci la quasi sconosciuta testimonianza di un artista totale. Galantara pittore, dichiaratamente autodidatta, non segue alcuna scuola, esattamente come Daumier, Millet e Courbet che, in modi differenti, possono considerarsi suoi convincenti riferimenti.

Altri riferimenti possono trovarsi in quel realismo sociale francese, tra post-romanticismo e impressionismo, che ha dato vita alla Scuola di Barbizon; o nel gruppo *In Arte Libertas* che Nino Costa e Corot avevano inaugurato nella campagna romana teorizzando una nuova visione del paesaggio in cui l'artista interviene rendendolo "più veritiero" come più veritiera è una caricatura rispetto all'originale secondo Bernini. Ma a Galantara non è tanto il paesaggio ad interessarlo, egli resta sempre caricaturista geniale e inarrivabile, anche nei suoi pastelli e nei suoi oli, ed è sempre l'uomo il centro della sua scena. È impossibile concepire l'opera, anche pittorica, di Galantara come autonoma allo scenario, a un tempo sociale e personale, rappresentativo di un'epoca travagliata, e all'inquietudine di una società in cui la ricchezza e l'indigenza procedono parallelamente alla metamorfosi politica della società. Certamente per rappresentare questa dicotomia gli è più congeniale l'indagine della realtà operata dalle tecniche di tendenza divisionista, in cui prevale una componente sentimentale nella rappresentazione di immagini naturalistiche della scena, anche mediante "pennellate filamentose e materiche", che d'altra parte, come per Pellizza da Volpedo, consentono di visualizzare drammaticamente gli espliciti risvolti di interesse sociale. Sicuramente con Pellizza condivide anche l'opinione di Ojetti, secondo il quale "*la nostra epoca richiede un'arte pensosa*". Ma è altrettanto certo che, vista anche la volubilità della pittura galantariana, è impossibile incasellare l'artista in questo o quel movimento, e non è difficile trovare nelle sue opere pittoriche chiari riferimenti a Manet e Toulouse-Lautrec che, tra l'altro, hanno condiviso con lui l'esperienza caricaturale, o all'esperienza macchiaiola.

Con Daumier, d'altra parte, condivide anche l'attenzione verso i musicisti ambulanti a cui entrambi gli artisti hanno dedicato numerose opere e che va interpretata come un probabile richiamo alla solitudine esistenziale confermata, nel caso di Galantara, dalla riproposizione del

tema: "essi mangiano", un tema iconografico ricorrente e che presumibilmente ha avuto più di una versione.

La pittura di Galantara, per la situazione storica contingente, è quindi interprete della crisi degli ideali, del pessimismo, della rassegnazione, dell'abbandono a cui un'intera generazione è stata lasciata. E di cui egli stesso sente di far parte.

La sua pittura coglie le espressioni senza definirle, arrivando all'essenza di un attimo che sembra eterno, immortalando la persona non nel volto ma nella sua interezza interiore. In questa originalissima modalità espressiva va riconosciuta la grande modernità del Galantara pittore.

Rivelare il vero volto dei personaggi che utilizzano la menzogna finalizzata al potere, mediante un processo di astrazione che conduce alla sublimazione dell'essenza, questa è la missione del caricaturista satirico. È questo il motivo per cui tutti gli artisti che si sono dedicati a questa arte sono sempre stati perseguitati, in vari modi e in diverse epoche, anche recenti.

Galantara finì in galera almeno quattro volte, forse cinque. Condannato al confino; subì processi, perquisizioni e minacce. Fu querelato da Guglielmo II, l'imperatore di Germania. Cacciato dall'Università di Bologna. Condannato per "incitamento alla guerra civile e alla strage nel regno" nel 1893 e per violazione della legge fascista sulla stampa nel 1926. Subì il tentativo di sequestro e forse di eliminazione fisica da parte di Dumini, l'assassino di Matteotti, nel 1924. Ovviamente fu invisibile alla Chiesa e meno ovviamente in parte anche isolato dal suo stesso Partito; fu censurato dal fascismo, emarginato dai contemporanei e dimenticato dai successori, o forse solo oscurato, per farne perdere la memoria.

Fu il più scomodo e il più perseguitato caricaturista satirico italiano. Perché fu il più grande.