Corso di Laurea
Magistrale

in STORIA DELLE
ARTI E
CONSERVAZIONE DEI
BENI ARTISTICI
ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

La collezione di arte grafica di Manlio Malabotta

Relatore
Ch. Prof. Nico Stringa

Correlatore
Dott. Alessandro Martoni

Laureando
Costanza Blaskovic
854558

Anno Accademico
2016 / 2017

Indice

1. INTRODUZIONE 4
1.1 Metodologie d'analisi 6
2. PROFILO BIOGRAFICO 8
2.1 Gli esordi e Trieste 8
2.2 Il periodo prebellico e gli anni del conflitto 15
2.3 Montebelluna e Trieste 19
3. LA COLLEZIONE DI GRAFICA E I LIBRI ILLUSTRATI 25
3.1 Nota al modus collezionistico di Malabotta 36
4. SCHEDE 38
Avvertenze per la consultazione 39
Nota alla sezione 80
Libri illustrati con incisioni originali 93
BIBLIOGRAFIA 96

1. INTRODUZIONE

Dal 1985 molti studiosi hanno dedicato tempo e interesse alle collezioni e alla personalità di Manlio Malabotta, impegnandosi in approfondimenti, mostre e cataloghi sul suo conto. Il suo modo di collezionare, di pensare e di scrivere sono stati indagati attraverso affondi mirati all'interno delle varie attività che caratterizzarono la sua vivace vita culturale e intellettuale.
Attualmente gran parte delle sue raccolte si trovano presso enti diversi, "intelligentemente disseminate"[1] in luoghi e città differenti. Queste istituzioni si prendono cura del patrimonio artistico dei Malabotta, costituito dai preziosi oggetti tanto cari a Manlio e alla moglie Franca, e arricchito dei loro archivi che, dal 1975, erano stati raggruppati presso la loro casa triestina.
Successivamente alla scomparsa del marito, Franca Fenga Malabotta ricevette varie proposte da privati e musei che avrebbero voluto acquistare la collezione o parte di essa. Fu in questo frangente che si rese conto che gli splendidi quadri e le altre opere che avevano animato la vita di Manlio e la sua, tra cui gli amatissimi de Pisis, erano ora soltanto suoi: "ero io che dovevo custodirli, farli conoscere, accompagnarli alle mostre, assicurarmi dei luoghi e delle persone a cui sarebbero stati affidati, proteggerli infine come delle meravigliose creature da cui non avrei potuto separarmi con facilità"[2].
Nel corso degli anni rimase in contatto con amici, studiosi e collezionisti in modo da portare avanti le scelte del marito e creare nuove collaborazioni per dare vita a numerose e importanti mostre, incentrate soprattutto sulle opere depisisiane.
A metà degli anni '90, in un momento in cui i suoi de Pisis erano sempre molto richiesti e ammirati, venne organizzata una mostra al Civico Museo Revoltella di Trieste (*Viaggio nel '900. Le collezioni di Manlio Malabotta* nel 1996), che indagava per la prima volta specificamente la personalità e l'attività di Manlio, studiandone finalmente le raccolte di artisti triestini, i suoi Morandi e i suoi Martini, nonchè la sua biblioteca.
"Dalla morte di mio marito erano passati parecchi anni, con responsabilità avevo conservato la collezione, pensai che forse il momento della separazione si avvicinava"[3], così Franca Malabotta ricorda il momento in cui nel 1996 decise di donare il primo nucleo di opere, la componente più cospicua della collezione, i de Pisis, alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara. Assieme ai dipinti e alla grafica, vennero ceduti circa un centinaio di pezzi tra lettere e altri documenti dell'Archivio Malabotta, utili a ricostruire le vicende delle opere donate, una sorta di "corredo genealogico"[4].
In questo modo si diede vita alla raccolta pubblica più ampia e importante del pittore ferrarese: ventiquattro olii, settanta tra disegni e acquerelli, cento diciassette litografie

---

[1] E. LUCCHESE, *Le collezioni di Malabotta*, in *La donazione Malabotta al Museo Revoltella*, a cura di S. GREGORAT, Treviso, ZeL edizioni 2017, p. 24.

[2] F. FENGA MALABOTTA, *1 agosto 1975*, in *Manlio Malabotta e le arti: de Pisis, Martini, Morandi e i grandi maestri triestini*, a cura di P. FASOLATO, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2013, p. 9.

[3] *Idem*, p. 11.

[4] P. DORSI, *L'Archivio Malabotta*, in *Manlio Malabotta e le Arti,* 2013, p. 164.

andarono ad arricchire i nuclei depisisiani già presenti all'interno della Galleria[5] che venne intitolata a Filippo de Pisis nel 1996, proprio a seguito di questa donazione e della mostra che celebrò il centenario della nascita del pittore[6].
Attualmente, una selezione delle opere è temporaneamente esposta al Castello Estense di Ferrara a causa della chiusura per restauro di Palazzo Massari, sede del museo, a seguito dei danni riportati durante il terremoto del 2012.
Nel 2011, la Soprintendenza archivistica del Friuli Venezia Giulia potè prendere visione dell'archivio Malabotta e ne dichiarò "l'interesse culturale, che per la nostra legislazione rappresenta il riconoscimento nell'oggetto - bene culturale - di un valore che trascende la sfera meramente personale o famigliare e per questo motivo impone che esso venga tutelato e curato, nel superiore interesse del mondo degli studi"[7].
Nel giugno dello stesso anno, la signora Franca decise di donare all'Archivio di Stato di Trieste[8] settantadue fascicoli documentari che arricchirono il patrimonio dell'istituzione con un *archivio di personalità* già in parte strutturato. Malabotta aveva curato in maniera abbastanza metodica le sue carte, dividendole per tematiche e seguendo un'inclinazione non estranea alla sua professione di notaio. L'Archivio Malabotta, ora presso la sede dell'ASTS, comprende gli originali dei documenti d'identità, degli attestati, delle fotografie, dei carteggi, delle agende personali e degli appunti conservati da Manlio, unitamente alle riproduzioni di quei documenti che sono stati allegati alla donazione dei dipinti, delle stampe e dei disegni di de Pisis a Ferrara[9].
Nell'agosto del 2015 viene stipulato il penultimo generoso atto di donazione che vede protagonisti Franca Fenga Malabotta e la sua collezione di artisti giuliani in favore del Museo Civico Revoltella di Trieste. All'accordo, "perfezionato e concluso"[10] due anni dopo, è seguita una mostra: *La donazione Malabotta al Museo Revoltella* (2017), allestimento che ha permesso di mostrare al pubblico le opere degli artisti giuliani che in futuro verranno esposte presso la sede museale. L'esposizione al quinto piano della Galleria del Museo triestino comprendeva i fogli e le fotografie di Giorgio Carmelich, *L'uomo col carro* di Vittorio Bolaffio, *Donna buranese* di Arturo Fittke, i due ritratti di Manlio dipinti da Mario Lannes e da Adolfo Levier, *Solitudine* di Arturo Nathan.
Il presente studio si occupa, invece, dell'attività collezionistica di Malabotta rivolta esclusivamente all'arte grafica e, nello specifico, dell'importante nucleo di fogli e volumi affidato alla Fondazione Giorgio Cini onlus di Venezia nell'agosto del 2016.

---

[5] Si fa riferimento a quello donato dalla Fondazione di Giuseppe Pianori, quello proveniente dalla raccolta di Giuseppe Raimondi, alla natura morta donata dall'artista alla sua città natale nel '33 e a un acquisto del Comune del '64.

[6] Cfr. con M. L. PACELLI, *La donazione Malabotta e il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Filippo de Pisis*, in *Manlio Malabotta e le Arti*, 2013, pp. 160-161.

[7] *Idem*, p. 162.

[8] Di seguito, per brevità, anche denominato ASTS.

[9] Gli elenchi del materiale giunto a Ferrara e riprodotto in formato digitale sono stati pubblicati da Laura Benini: L. BENINI, *Regesto dei documenti*, in *I de Pisis di Manlio e Franca Malabotta: catalogo generale completamente illustrato*, a cura di M. TOFFANELLO, Ferrara, Civiche gallerie d'arte moderna 1998, pp. 175-184;
L. BENINI, *Documenti dell'archivio Malabotta*, in *De Pisis a Ferrara: opere nelle collezioni del Museo d'arte moderna e contemporanea "Filippo de Pisis"*, Ferrara, Ferrara Arte 2006, pp. 255-278.

[10] Cfr. con E. LUCCHESE, *Le collezioni di Malabotta*, in *La donazione Malabotta al Museo Revoltella*, 2017, p. 29.

La donazione consta di circa 400 fogli comprendenti incisioni, stampe e disegni, nonchè 22 libri d'artista e parte della biblioteca, preziosi pezzi che riflettono le scelte attuate dal loro collezionista tra gli anni '30 e gli anni '70 del Novecento.
Le opere sono ospitate sull'isola di San Giorgio Maggiore presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Fondazione. Esse si affiancano alle raccolte che lo costituiscono dal 1962, quindi le collezioni appartenute a Giuseppe Fiocco, ad Antonio Certani, a Elfo Pozzi e a Daniele Donghi, nonchè alle acquisizioni dei decenni successivi. Per quanto riguarda l'antico, esse corrispondono all'album di caricature di Antonio Maria Zanetti il Vecchio, al corpus delle incisioni di Giambattista e Francesco Piranesi in edizione Firmin Didot, alle serie incisorie di Hogarth e di Bartolozzi.
Alle collezioni di arte antica e moderna si sono poi aggiunte anche alcune donazioni di arte contemporanea comprendenti dipinti e sculture: per quanto riguarda la grafica, cito almeno il corpus di sessanta disegni di Felice Carena, donati alla Fondazione già nel 1962, anno in cui l'allora direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte Giuseppe Fiocco aveva scelto di istituire una sezione per l'arte grafica contemporanea, volendo testimoniare gli esiti di autori veneziani o operanti a Venezia.
Tra le altre, nomino poi le donazioni più importanti che si sono susseguite durante gli ultimi decenni del Novecento, quindi l'ampia raccolta di Carlo Dalla Zorza, il consistente corpus di disegni di Renzo Biasion, l'importante donazione di Neri Pozza e la recente acquisizione dei disegni di Virgilio Guidi appartenuti a Enzo Di Martino[11].

1.1 Metodologie d'analisi

La collezione di grafica di Malabotta è giunta alla Fondazione suddivisa in una trentina tra cartelle e scatole, ordinamento preesistente che, nella maggior parte dei casi, riflette la specificità del loro contenuto.
Quindici cartelle contengono esclusivamente opere di singoli artisti, pubblicate come serie monografica oppure raggruppate in un momento successivo all'acquisto; sette cartelle accolgono fogli di autori diversi riuniti per l'occasione di un'edizione specifica, una mostra o un evento particolare da gallerie, stampatori o editori. Infine, cinque cartelle e due scatole contengono fogli sciolti, non sempre legati da paternità, datazione, tiratura o provenienza comuni. Data la congruenza delle scelte, si è deciso di non alterare le partizioni e di conservare i contenitori originali (esclusi quelli non adatti alla conservazione), poiché spesso recanti informazioni pertinenti o utili, tra le quali alcune note manoscritte. Appare chiaro che questo riordino non sia stato stato eseguito interamente da Malabotta poiché, assieme alle sue note manoscritte, sono state rilevate altre grafie indicanti il contenuto delle cartelle e delle scatole; è inoltre riscontrabile la presenza, seppur esigua, di alcuni fogli acquisiti in un momento successivo alla morte del

[11] Per un approfondimento a riguardo vd. *Segni del Novecento. La donazione Neri Pozza alla Fondazione Giorgio Cini. Disegni, libri illustrati, incisioni*, a cura di G. PAVANELLO, Venezia, Marsilio 2003; G. BIANCHI, *Opere del Novecento dalle raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini*, Verona, Scripta 2013; *Virgilio Guidi. I disegni della Fondazione Giorgio Cini*, a cura di L. M. BARBERO, Venezia, Marsilio 2017.

collezionista, dei quali non si tratterà in questo esame[12], ma si lascia traccia negli elenchi recanti le informazioni tecniche per la documentazione.
Lo studio della collezione si è svolto in fasi diverse: inizialmente essa è stata sottoposta a un'indagine puntuale dei beni, dapprima orientata al rilevamento di dati tecnici quali la consistenza complessiva delle scatole e delle cartelle, nonchè delle singole unità presenti al loro interno, registrandone le misure, le tecniche e lo stato di conservazione. Successivamente, è stato attuato un esame di carattere critico-scientifico volto alla ricerca di informazioni inerenti l'autore, il titolo, la storia dei beni legata al contesto e, ove possibile, alla vicenda collezionistica. Si è inoltre cercato di ricostruire, anche attraverso una puntuale ricerca d'archivio, i rapporti specifici che legavano le opere e i rispettivi autori al produttore del fondo, Manlio Malabotta, del quale si è voluto fornire il maggior numero di dati concernenti le sue attività di critico e collezionista d'arte. Infine, sono state effettuate una campagna di documentazione fotografica e l'inventariazione dei beni, portando così a compimento un primo tentativo di pre-catalogazione della collezione, operazione che è stata estesa con analoghe modalità anche al corpus di volumi donati contestualmente alla grafica.

[12] Con l'eccezione di quattro fogli di Marcello Mascherini dei quali, per completezza, si terrà comunque conto nelle schede del catalogo.

2. PROFILO BIOGRAFICO

2.1 Gli esordi e Trieste

Nato a Trieste nel 1907, nel 1932 Manlio Malabotta diventa il notaio più giovane d'Italia. Già dal 1929 comincia a scrivere per «Il Popolo di Trieste»[13], rivista sulla quale concentra le sue critiche appassionate e taglienti riguardanti la cultura artistica dell'area triestina, gli artisti giuliani e le esposizioni del Triveneto. Infatti, durante gli anni di attività per «Il Popolo di Trieste»[14], Malabotta recensisce le principali mostre locali, dalle Sindacali fasciste alle Biennali veneziane, senza tralasciare le personali degli artisti presso le gallerie private, fornendo un preciso panorama della vita culturale del momento, indagando sulle singole opere, sugli artisti, sugli allestimenti e concentrandosi con spirito critico sulla risposta del pubblico e sulle tendenze del momento.
Malabotta si occupa soprattutto di artisti a lui contemporanei, tuttavia i suoi interessi di critico spaziano dall'archeologia classica all'architettura istriana e dalmata attraverso i secoli, dalle arti applicate e la pittura del Settecento veneto fino ai pittori dell'Ottocento (su «Il Popolo di Trieste» troviamo varie pagine dedicate a Lorenzo Gatteri, così come un articolo su Honoré Daumier[15]).
In generale, i suoi interventi sono caratterizzati da un'attenzione particolare per la definizione plastica dei volumi, probabile riflesso dei ragionamenti su Masaccio e del clima del secondo decennio del Novecento che Malabotta dimostra di conoscere, argomenti che lui stesso tratta mentre scrive di Giotto e di Masaccio, anche nel contesto di riflessioni più ampie sul Duecento, sul Trecento e sul Quattrocento[16].
Tuttavia, soprattutto nei primi tempi, è forse il colore il dato che più entusiasma il giovane Malabotta, predilezione ben chiara sia nel momento in cui descrive la tavolozza dei pittori esposti alla Mostra Veneziana del Settecento del '29[17], sia quando si concentra sull'ottocentesco Umberto Veruda. Nell'articolo dedicato a quest'ultimo nel venticinquesimo anniversario della sua morte[18] è chiaro l'aggancio a un autore contemporaneo molto caro a Malabotta, Enrico Fonda, pittore prematuramente scomparso proprio nel 1929. Malabotta, nei mesi successivi alla morte di Fonda, dedica molte pagine alle sue tele, sia sul locale «Il Popolo di Trieste» che su periodici nazionali come

---

[13] Filiazione regionale de «Il Popolo d'Italia», organo di espressione della Federazione fascista giuliana.

[14] Attività che va dall'aprile del 1929 all'inizio del 1932 e che produce circa un centinaio di articoli precisamente analizzati da Lorenzo Nuovo in L. NUOVO, *Manlio Malabotta critico figurativo, regesto degli scritti (1929-1935)*, Trieste, Società di Minerva 2006. Ove non specificato, gli articoli di Malabotta che verranno citati in seguito sono tratti dal volume di Nuovo.

[15] M. MALABOTTA, *Daumier*, in «Il Popolo di Trieste», 6 aprile 1929.
Infatti, come fa notare L. NUOVO, 2006, p. 13, "non è un caso che Malabotta insista sul segno, sull'opera grafica: il suo secondo articolo è un medaglione sull'arte di Honoré Daumier. Sta nascendo sul piano critico e teorico il gusto del Malabotta collezionista", il gusto del Malabotta collezionista di grafica.

[16] L. NUOVO, 2006, pp. 37-45.

[17] M. MALABOTTA, *Alla Mostra Veneziana del Settecento: le arti decorative,* «Il Popolo di Trieste», 21 luglio 1929; *Idem*, *Alla Mostra Veneziana del Settecento: la pittura*, «Il Popolo di Trieste», 24 luglio 1929.

[18] *Idem*, *Umberto Veruda,* «Il Popolo di Trieste», 29 agosto 1929.

«Belvedere» ed «Emporium»[19], nelle quali esalta il suo modo di dipingere descritto come "musiche di colore rapide e penetranti, vibrare sommesso di pennellate, ricerche affannose di luminosità attenuate"[20]. In alcuni di questi testi dedicati a Fonda, Malabotta "cerca di muoversi su posizioni di continuità tra Otto e Novecento"[21], facendo riferimento a Fattori, da cui Fonda apprese molto per quanto riguarda la semplicità delle composizioni. Malabotta rende inoltre chiara la sua posizione filoimpressionista e filoparigina scrivendo del vitale periodo in cui Fonda si trasferì a Parigi e accostando il pittore suo contemporaneo a Sisley e a Monet, esaltando le opere create nella capitale francese come testimonianza della notevole crescita del pittore: "volume e colore dapprima stavano a sè, poi si confusero e una pennellata sola dava il tono, la profondità e la massa" e, più avanti, "[Fonda] aveva una sensibilità cromatica superiore: armonie di toni bassi, accordi, avvicinamenti resi con una personalità commossa, rapida, vibrante"[22].
Patrizia Fasolato in una compiutissima indagine sul Malabotta critico e collezionista degli anni '30 vede nella sua predilezione per le pennellate dal tocco leggero, neoimpressionista, veloce, un'anticipazione della passione che coinvolgerà gran parte della sua attività collezionistica, quella per Filippo de Pisis[23].
Malabotta non si limita però soltanto alla critica e al giornalismo: in questa prima, feconda fase della sua vita si occupa anche di allestire in prima persona delle mostre.
Mentre nel 1930 è a capo dell'Ufficio Stampa del G.U.F. (Gruppo Universitario Fascista), assieme al pittore Edgardo Sambo, allora segretario regionale del Sindacato Fascista di belle arti, nonchè direttore del Civico Museo Revoltella di Trieste, e assieme allo scultore Ugo Carà, organizza la prima Mostra Universitaria d'Arte a Trieste. Tra i tanti artisti provenienti da tutta Italia, molti dei quali giovani promesse, due sono i nomi di autori già affermati chiamati a esporre: Carlo Carrà e Ardengo Soffici.
Malabotta si occupa anche di recensire la mostra su «Il Popolo di Trieste», riservandole ben cinque articoli. Nel primo di essi, il quale risulta essere in qualche modo introduttivo agli argomenti che verranno trattati nei successivi interventi, Malabotta spiega quale secondo lui debba essere il contenuto imprescindibile di un'opera del Novecento: "espressione di personalità e di contenuto psicologico", nonchè "manifestazione di individualità"[24]. Come fa notare Lorenzo Nuovo in un commento alla recensione scritta da Malabotta per il volume *Art italien moderne* di Giovanni Scheiwiller (Parigi, Éditions Bonaparte 1930)[25], pare

---

[19] *Idem*, *Pittori nostri: Enrico Fonda*, «Il Popolo di Trieste», 29 settembre 1929; *Idem*, *La Sindacale triestina e la postuma di Fonda* da «Belvedere», I, 8, 1 novembre 1929; *Idem*, *Cronache triestine*, da «Emporium», LXXI, n. 422, febbraio 1930. Questi ultimi due fanno parte di collaborazioni uniche con le riviste citate; in entrambi i casi gli articoli erano volti a indagare l'attività espositiva della Venezia-Giulia nell'ambito della Mostra Sindacale triestina del '29.
Per l'articolo su «Emporium», vedi anche pp. 120-121 su: http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=43212# (consultato il 25/10/2017).

[20] M. MALABOTTA, *Gli artisti giuliani*, «Il Popolo di Trieste», 25 giugno 1929.

[21] L. NUOVO, 2006, p. 152.

[22] M. MALABOTTA, *La magnifica riuscita dell'Esposizione*, «Il Popolo di Trieste», 6 ottobre 1929.

[23] P. FASOLATO, *Manlio Malabotta, critico e collezionista nella Trieste degli anni Trenta*, in *Viaggio nel '900*, 1996, p. 13.
Non è di certo un caso il fatto che Malabotta veda per la prima volta un dipinto di de Pisis a casa dell'amico Enrico Fonda. La predilezione per il "vibrare sommesso di pennellate" (M. MALABOTTA, *Gli artisti giuliani della Triveneta*, in «Il Popolo di Trieste», 25 giugno 1929) si delinea, appunto, negli interventi dedicati a Fonda, a Veruda e a Fittke.

[24] M. MALABOTTA, *Alla Mostra Universitaria d'Arte*, in «Il Popolo di Trieste», 14 maggio 1930.

[25] *Idem*, *"Arte moderna italiana" di Giovanni Scheiwiller*, in «Il Popolo di Trieste», 16 maggio 1931; L. NUOVO, 2006, pp. 161-162.

che questo contenuto imprescindibile, la "personalità", sia effettivamente un ragionamento mutuato dalla lettura del testo di Scheiwiller, autore ed editore molto stimato da Manlio. Assieme alla necessaria "manifestazione di individualità", nonchè al valore di "profondità spirituale", questo ragionamento rappresenta un carattere che, in accordo con gli scritti di Lionello Venturi, si contrappone all'idea di arte centrata su meri valori formali di ascendenza sarfattiana.
In un altro di questi articoli, spiega che Carrà e Soffici erano stati chiamati a esporre per essere "d'esempio ai giovani" poiché, nonostante entrambi si fossero formati all'interno delle accademie, l'uno di Brera, l'altro di Firenze, avevano saputo opporsi a esse, facendo emergere appunto le proprie personalità: poi dal futurismo entrambi ritornarono sulla via della realtà, seppur con modi propri.
Pier Maria Bardi negli stessi anni definisce Carrà e Soffici come artisti che non avevano voluto "calare la loro barca nel mare morto dell'accademia"[26]. Il ripudio degli accademicismi tardo-ottocenteschi è una componente fondamentale non solo delle avanguardie novecentesche che muovono "contro un'interpretazione dell'antico esanime e scolastica" ma anche del classicismo novecentesco che si contrappone fermamente all'accademia e a "un certo modo tardo-romantico di guardare all'antico", tentando invece di riportare in vita l'immagine del mito nella sua forma più pura, essenziale, al di là dei formalismi[27].
All'interno della Mostra Universitaria del '30 viene allestita anche un'importante rassegna postuma dedicata al pittore triestino Giorgio Carmelich[28] il quale, rappresentato con più di trenta opere, costituisce invero il fulcro dell'esposizione stessa.
Carmelich è decisamente un "artista chiave dell'intero sistema critico di Malabotta"[29] il quale, sempre nello stesso anno, gli dedica non solo più di un articolo su «Il Popolo di Trieste»[30] e su «Casabella»[31], ma anche una monografia[32].

---

[26] P. M. BARDI, *Carrà e Soffici*, Milano, Belvedere 1930, p. 9.
Il volume venne recensito e da Malabotta. Vd. M. MALABOTTA, *I libri: Carrà e Soffici*, in «Il Popolo di Trieste», 8 febbraio 1930.

[27] Cfr. E. PONTIGGIA, *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, Mondadori 2008, pp. 5-7.

[28] Carmelich, coetaneo di Malabotta, morì prematuramente il 19 agosto 1929 a soli 22 anni.

[29] L. NUOVO, 2006, p. 89

[30] M. MALABOTTA, *Giorgio Carmelich (1907-1929)*, in «Il Popolo di Trieste», 22 maggio 1930; *Idem*, *Prefazione a Carmelich*, in «Il Popolo di Trieste», 26 novembre 1930.

[31] *Idem*, *Vittorio Bolaffio. Giorgio Carmelich*, in «La Casa Bella», V, 58, ottobre 1932.
Si noti bene che fino al 1932 il nome della rivista è «La Casa Bella» ma, per maggior semplicità, nel testo ci si riferirà a essa con il nome attuale della rivista, cioè «Casabella».

[32] M. MALABOTTA, *Carmelich*, Trieste, Tipografia del Partito Nazionale Fascista di Trieste 1930.
Malabotta dedica una parte piuttosto consistente della sua monografia alla critica della situazione dell'arte della Trieste del primissimo Novecento, non risparmiando né il pubblico borghese né le scelte del museo Revoltella ("alimentato con gli scarti delle Biennali" p. 9); "passata la rivoluzione verudiana, ignorato più che misconosciuto Fittke, l'arte si adagia nel soffice, nel vano. Ricco di nomi come nessun altro, il periodo è il peggiore per l'arte triestina", e ancora: "l'ambiente impedisce qualsiasi modo vivo d'arte: saturo di retorica, è refrattario a ogni richiamo alla saggezza o alla rivoluzione" (p. 6). É durante il primo dopoguerra che pochi e giovanissimi artisti si attivano per preparare una qualche reazione: "Giorgio Carmelich, nel 1922, quindicenne, era tra essi. Crea attorno a sè un'atmosfera di scoppiettante futurismo" e "segue le teorie moderne e le professa su «Epeo», giornale d'arte dattilografato da lui in dieci esemplari: le sue considerazioni sulla Biennale del 1922 hanno saggezza ignota, in quel tempo, a Trieste" (pp. 12-13). Malabotta indica come suo patrono Marinetti, ma appunta gli apprezzamenti della Biennale del '22 nei confronti di Carrà e di Modigliani.
Malabotta continua scrivendo che Carmelich dopo poco si "rifugia" nel cubismo, "indaga nell'opera di Picasso e di Braque cercando affinità, e acquista in forza costruttiva", affascinato e affine al nord (anche se comunque legato ai suoi luoghi originari) si lascia ispirare da Lyonel Feininger, "poeta del paesaggio cubista" e si avventura anche nelle caricature di Grosz (pp. 15-17).

In essa Malabotta analizza e apprezza le tangenze tra Carmelich e il clima del Realismo magico, estetica con la quale deve essere confrontata l'ultima produzione del pittore triestino, successiva al suo periodo futurista. Senza tralasciare le prime esperienze e facendo riferimento ai vari momenti di passaggio che hanno costruito il suo sentire, Malabotta avvicina Carmelich all'arte di Chagall e di Rousseau: "il doganiere con l'ingenuità quieta e solitaria, con il proceder meravigliato e fiabesco lo commuove, ma ancor più lo avvince Marc Chagall e la malia di questo ebreo romantico e fantasioso accompagna il triestino", e ancora: "su questi principi Carmelich deriva la sua arte, sprezzando ogni richiamo a una tradizione che da noi non esiste e portandoci elementi nuovi, vitali e attuali. Arte che parla di cose insolite"[33].
Come ha fatto notare Enrico Lucchese[34], è probabile che Malabotta sia venuto a contatto con le teorie del Realismo magico grazie al pittore Arturo Nathan[35], conosciuto alla seconda Mostra del Sindacato degli Artisti a Trieste nel 1929[36] e destinato a diventare un altro autore molto importante per Manlio. Lucchese nella stessa occasione rimarca un forte legame tra due autori che Malabotta di lì a poco acquisterà con passione e che, per certi versi, si assomigliano; è interessante evidenziare come la produzione di Carmelich e di Nathan nel momento in cui si conoscono sia molto in sintonia anche per quanto concerne la tecnica utilizzata: il disegno su carta[37]. Dal punto di vista più strettamente poetico, ci sono poi importanti tangenze tra i due in questo periodo e mi riferisco sia agli elementi, fondamentali e caratterizzanti, di calma e di silenzio, di fantastica irrealtà riprodotta però con spirito realista immediatamente percepibili, ma anche a una serie di peculiarità che lo

---

[33] *Ivi*, pp. 18-19.

[34] E. LUCCHESE, *Malabotta e l'arte triestina, dalla critica al collezionismo*, in *Manlio Malabotta e le arti*, 2013, pp. 41-42.

[35] Si presume che Arturo Nathan avesse letto in lingua originale il testo che per primo dà il nome all'estetica del Realismo magico, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der Neusten Europaischen Melerei*, pubblicato nel 1925 da Franz Roh; è probabile inoltre che il pittore triestino avesse letto anche alcuni testi del maestro di Roh, Wölfflin. Se è appunto nel '25 che viene coniato il termine Magischer Realismus, in Italia esso viene utilizzato per la prima volta da Massimo Bontempelli nel giugno 1927, sul quarto quaderno della rivista "900" (testo confluito in M. BONTEMPELLI, 1938, p. 36). Tuttavia, questo concetto aveva già viaggiato tra i discorsi, gli scritti e le opere di molti pittori e critici dei primi due decenni del '900; Elena Pontiggia fa notare che "se anziché la formula, consideriamo la sostanza del pensiero bontempelliano, le cose mutano radicalmente. Non c'è teoria, staremmo per dire non c'è pagina, degli scritti di De Chirico, Savinio, Carrà, Arturo Martini, Margherita Sarfatti, Campigli, Severini, Cagli, Sironi (e l'elenco potrebbe continuare), in cui non sia possibile trovare momenti di accordo con il realismo magico. Al punto che, se volessimo produrre delle citazioni di questo genere, finiremmo per comporre una sorte di atlante borgesiano che coincide con quasi tutta l'arte del Ritorno all'ordine" (E. PONTIGGIA, *Bontempelli e gli artisti*, in M. BONTEMPELLI, 2006, p. 129). Secondo Pontiggia pare probabile che Bontempelli non avesse letto direttamente Roh e che piuttosto sia stato l'autore tedesco a ispirarsi al clima degli anni '20 italiani; i fitti scambi tra Germania e Italia che in questi anni coinvolgono la letteratura, i rapporti interpersonali e le mostre, portano infatti alla pubblicazione di un testo come quello di Roh che esce subito dopo la mostra organizzata da Gustav Hartlaub alla Kunsthalle di Mannheim (*Die Neue Sachlichkeit*) e prende tutti gli artisti della collettiva (Beckmann, Dix, Grosz, Kanoldt,…) e li confronta con gli autori attivi a Parigi (Picasso, Utrillo, Mirò, Herbin) ma soprattutto con gli italiani, i quali per Roh rappresentano il cuore del movimento: il gruppo di "Valori Plastici" (Carrà, De Chirico, Morandi, Edita Broglio), i novecentisti che ha visto alla Biennale di Venezia del 1924 (Funi, Malerba, Oppi) e Casorati, Guidi, Donghi, Primo Conti e il "parigino" Severini.

[36] Allestita presso la Galleria Michelazzi di Piazza Unità d'Italia, la mostra venne recensita da Malabotta per «Il Popolo di Trieste» il 12 giugno 1929; anche in questa occasione Malabotta non si esime dal far notare la forte divergenza tra il gusto e la preparazione del pubblico che "appena ora comincia a capire l'impressionismo" e l'avanguardia portata in esposizione, dalle prove di Sambo e di Sbisà in clima di Novecento, all'avanguardia di Carmelich e Claris, passando per molti altri triestini e giuliani, Nathan compreso, definito "appassionato ricercatore di motivi complessi e di forme nuove". Cfr. con L. NUOVO, 2006, pp. 55-56.

[37] L'amicizia e gli scambi epistolari tra Nathan e Carmelich sono attestati dal 1926 e abbiamo testimonianze del prodigarsi di Nathan per vendere dei disegni di Carmelich al cognato, il critico Margadonna (E. LUCCHESE, *Malabotta e l'arte triestina,* in *Manlio Malabotta e le arti,* 2013, p. 95). È proprio da questo momento che Carmelich comincia a esporre i suoi disegni "in punta di matita" (in bianco e nero o a colori), tecnica che non abbandonerà più; riferendosi a questi disegni e, in particolare a quelli di soggetto paesaggistico, già Silvio Benco parla di visioni in sintonia con lo spirito ironico di Chagall (S. BENCO, *Alla mostra d'arte universitaria*, in «Il Piccolo della sera», Trieste, 8 maggio 1926) e alla Biannuale Autunnale del '26 lo stesso Benco accosta l'espressionismo di Carmelich a quello di Arturo Martini, avvalorando così "la tesi di una componente di tendenza surrealista" nell'arte del giovanissimo triestino (N. ZAR, 2002, p. 115).

stesso Franz Roh aveva osservato come tipici di quello che lui stesso definì appunto Post-espressionismo o Realismo magico. Nel testo del 1925, Roh pone uno schema guida per la lettura di alcune opere accomunate in questo filone artistico; tra le voci riportate mi sento di evidenziarne alcune che maggiormente si adattano alle più compiute prove della maturità di Carmelich e di Nathan: resa chiara dell'oggetto, staticità, purezza e severità, accostamento di immagini vicine e lontane anche sfuggenti all'indietro, purificazione armonica degli oggetti[38].

L'atmosfera che aleggia in molte opere dei due triestini risiede forse nella comunanza del sentire il mondo come un'isola incantata, totalmente abitata dall'interiorità degli stessi pittori, elemento che affiora in Carmelich soltanto nei suoi ultimi anni di vita, in un momento in cui si scopre pronto per una riflessione intima che lo porta a realizzare ed esporre (a Trieste alla seconda Mostra del Sindacato degli Artisti nel giugno '29) *Nevicata, Carnevale, Caserma - Praga, Neve a Praga, Notturno*, opere realizzate proprio nel 1929 che Malabotta vide e apprezzò[39], due delle quali vennero da lui scelte per la sua collezione e che recentemente sono state donate al Museo Revoltella di Trieste da Franca Fenga Malabotta[40].

Simili principi, in linea con il testo di Roh, sembrano guidare la critica di Manlio quando, nelle recensioni della Biennale del 1930, dimostra di apprezzare Nathan (ivi rappresentato con *Nave in partenza*) evidenziando il "contenuto profondo e complesso" del "mondo interiore interpretato nei suoi paesaggi"[41]; nel '32 dimostrerà di seguire il percorso di Nathan nella sua pittura meditata, nel suo progredire "lento, ma sicuro"[42] mentre gli dedica il primo articolo della serie di cronache legate all'arte giuliana che appariranno su «Casabella».

Quindi è nel 1930 che Malabotta non solo si preoccupa di esporre il Realismo mitico dei paesaggi di Carlo Carrà alla mostra universitaria e di recensire nel febbraio dello stesso anno il volume *Carrà e Soffici* di Bardi[43], ma "sulla spinta degli scritti di Roh, Carrà, Bontempelli, *fantastico* e *reale* diventano i poli su cui si muove Manlio Malabotta nell'anno di *Solitudine*, il dipinto del 1930 di Nathan ricordato nella collezione del critico almeno dal 1935"[44].

Alcuni degli autori che abbiamo visto finora erano stati chiamati a esporre alla Biennale di Venezia nel 1930; sulle pagine del «Il Popolo di Trieste» leggiamo due articoli riguardanti l'esposizione: Malabotta dedica il primo alla globalità delle proposte di quell'anno, l'altro agli artisti giuliani. In questi interventi vengono confermate alcune delle preferenze di cui abbiamo già discusso, quali Carrà (assieme ad altri, tra cui Funi, Carena, Oppo, Bucci, Guidi, Donghi, Lilloni) e Nathan (assieme a Piero Marussig, Sambo, Sbisà e altri); in più,

---

38 F. ROH, 2007, p. 78.

39 M. MALABOTTA, *La seconda Mostra del Sindacato degli Artisti*, in «Il Popolo di Trieste», 12 giugno 1929.

40 Per una trattazione completa di quest'ultima vicenda e per il catalogo delle opere a essa legate rimando a *La donazione Malabotta al Museo Revoltella,* 2017.

41 M. MALABOTTA, *I Giuliani*, in «Il Popolo di Trieste», 16 maggio 1930.

42 *Idem*, *Arturo Nathan*, in «La Casa Bella», V, 57, settembre 1932.

43 *Idem*, *I libri: Carrà e Soffici*, in «Il Popolo di Trieste», 8 febbraio 1930.

44 E. LUCCHESE, *Malabotta e l'arte triestina, dalla critica al collezionismo*, in *Manlio Malabotta e le arti*, 2013, p. 43. L'attestazione dell'opera nella collezione Malabotta compare in J. GIRMOUNSKY, *Arturo Nathan peintre,* Paris, Editions arion 1935, p. 21.

larga parte è dedicata a quello che Malabotta definisce il "meraviglioso cuore dell'Esposizione", ovvero il vasto salone del Palazzo centrale con Modigliani[45], le opere di Casorati, "forse i lavori più buoni della Biennale" e la sala "Appels d'Italie". Quest'ultima ospita i pittori "parigini", stranieri o italiani, che vogliono dimostrare, così riuniti, l'amore e la derivazione dalla tradizionale arte della penisola; tra questi non possono mancare gli apprezzamenti per l'"ottimo" de Pisis e per Campigli "misterioso e frammentario".
Infine, sostiene che quello della Germania sia il padiglione più importante, ricco di nomi e di opere molto illustri: "l'aspro Beckmann, il Dix feroce e terribile nell'espressione, il Grosz brutale, e l'inesorabile Hofer; tutti questi si mantengono attaccati alla realtà e l'analizzano con esasperante e tremenda compiutezza. Tra i compositori ideali invece il Klee, che avvicina con armonia tono a tono, il Kandinsky, dimentico del mondo e tutto inteso nel geometrico piacere del colore e il Feininger definitore acuto di masse e sottili coloriture"[46].
Malabotta nel '30 si fa anche sostenitore del Gruppo Cinque, composto da Giuliano Britz, Luciano Posar, Marcello Claris, Ugo Carà, Marcello Mascherini, cioè i giovani esponenti della linea più all'avanguardia del coevo contesto giuliano[47]. Il Gruppo Cinque aveva esposto alla prima Mostra Universitaria e alla successiva (ma sempre dello stesso anno) Mostra Permanente del Sindacato di Belle Arti a Trieste. Nell'ambito delle varie recensioni che Manlio dedica a questa mostra esprime il suo personale giudizio di gusto, elogiando i cinque artisti del gruppo i quali, riunitisi da non molto tempo "per procedere assieme, con affinità di concetti e di intenzioni, non con direttive prestabilite"[48], risultano davvero promettenti, nonostante la giovane età e l'inesperienza.
Nella stessa occasione, lamenta l'assenza alla mostra di autori quali Finetti, Pilon e soprattutto Vittorio Bolaffio, quest'ultimo definito, forse in maniera un po' forzata "il solo artista di importanza nazionale che viva a Trieste"[49].
Bolaffio viene infatti chiamato a partecipare alla Mostra d'Arte d'Avanguardia del 1931 organizzata dallo stesso Malabotta presso il Giardino Pubblico di Trieste. Il comitato esecutivo della mostra di cui Malabotta è presidente è formato da quasi tutti i componenti del Gruppo Cinque; grazie a loro approdano per la prima volta in città opere di de Chirico, di de Pisis, di Sironi, di Salietti, di Tosi, e di Marussig[50]. L'obiettivo di tale azione era di

---

[45] Di Modigliani, oltre ad apprezzare la ben nota linea, Malabotta si sorprende invece per l'importanza dell'uso delle cromie nei dipinti: definisce il colore come "sempre toccante e compiuto e svolto soprattutto non a dimostrare piacevolezze e abilità di pennellata ma a esprimere, valorizzando la linea, un particolare stato d'animo". Entrando in questa sala "sembra che un mondo nuovo e sublime si riveli ai nostri occhi; pieno di idealità, di profondità, di anima". Da M. MALABOTTA, *L'inaugurazione della diciassettesima Biennale d'arte*, in «Il Popolo di Trieste», 4 maggio 1930.

[46] M. MALABOTTA, *L'inaugurazione della diciassettesima Biennale d'arte*, in «Il Popolo di Trieste», 4 maggio 1930; *Idem*, *I giuliani*, in «Il Popolo di Trieste», 16 maggio 1930.

[47] Il Gruppo Cinque viene descritto da Malabotta come un'eccezione nel torpore triestino, così come la pittrice Leonor Fini (sua compagna di scuola al Liceo Dante Alighieri che presto avrà molto successo a Parigi), citata in vari suoi articoli su «Il Popolo di Trieste» e su «Casabella».

[48] M. MALABOTTA, *I pittori e gli scultori giuliani*, in «Il Popolo di Trieste», 26 settembre 1930.

[49] *Idem*, C*hiusura della Mostra sindacale. Quattromila visitatori e considerevoli vendite*, in «Il Popolo di Trieste», 29 ottobre 1930.

[50] Pietro Marussig (1879-1937), triestino, in patria non era praticamente conosciuto, a differenza del fratello, il decoratore Guido Marussig.

certo svecchiare e istruire il pubblico triestino, un po' ignorante e provinciale o, per lo meno, sempre troppo ancorato all'Ottocento e spaventato dalle novità[51].
La sala centrale della mostra presenta maestri italiani provenienti dalle due aree culturali che più interessano il dibattito critico del momento: Milano e Parigi[52]; la quarta e la quinta sala ospitano invece gli artisti giuliani che si erano distinti in quanto innovatori. Tra questi ultimi c'è Vittorio Bolaffio appunto, esaltato da Malabotta tra le pagine de «Il Popolo di Trieste» per la sua peculiare capacità di anticipatore. Nato a Gorizia nel 1883 ma spostatosi a Trieste "è l'unico artista che abbia compresa e definita nelle sue tele la bellezza della nostra città, la vita interessantissima del porto". Malabotta sostiene che il suo spirito e la sua arte siano stati sin dagli esordi molto prospettati al futuro ed è proprio per questo motivo che Bolaffio non fu compreso agli inizi: "tra il delirare della secessione e il fiacco borbottio degli ultimi impressionisti, la purezza e la costruttività del goriziano, professate e sostenute da lui solo, dovevano esser trascurate e ignorate"[53].
Continua poi con la descrizione del ritratto di una donna cinese dipinto nel 1913 dallo stesso Bolaffio e che verrà acquistato da Manlio qualche tempo dopo; ne enfatizza la semplice composizione, il volto penetrante della donna, il piatto ornato dello sfondo chiedendosi "quale dei nostri *maestri*, degli *illustri*, avrebbe raffigurato in quell'epoca una cinese senza trar profitto dalla cultura orientale che era allora di moda? Invece il Bolaffio la interpretò indipendente, ricercando e godendo la sua umanità essenziale"[54].
I riconoscimenti che Malabotta dedicò al pittore nel contesto di una mostra aperta sul fronte nazionale dovettero fare molto piacere a Bolaffio, figura schiva e artista poco noto; Enrico Lucchese pensa che non sia improbabile che il 26 dicembre 1931 Bolaffio avesse inviato a Manlio un suo disegno in segno di ringraziamento. Nella collezione del notaio triestino esiste infatti un foglio raffigurante un uomo con una carro e un cavallo che riporta la scritta "schiavo di Bolaffio che porti doni a Malabotta"[55]. Forse questo è uno dei primi disegni a entrare nelle collezioni di Malabotta[56].
Nonostante la formazione di una vera e propria raccolta di arte grafica risalga a dopo la guerra, si ritiene che un'incisione di Anselmo Bucci (*Paradiso terrestre,* che riporta un'iscrizione a matita, in basso "Paradiso terrestre 12 prove 1920 Bucci a Malabotta con amicizia") sia giunta tra le mani di Malabotta nei primi anni '30, foglio che costituisce un altro, primissimo esempio di grafica posseduto da Manlio prima della guerra[57].

---

[51] Cfr. M. MALABOTTA, *Importanza della Mostra d'arte d'Avanguardia,* in «Il Popolo di Trieste», 28 giugno 1931.
"L'obiettivo è quello di combattere l'immobilismo di un sistema artistico e di un pubblico che mette l'etichetta di *futurismo* a tutto ciò che non riesce a capire", L. NUOVO, 2006, p. 124.

[52] Nuovo fa notare come "la scelta di organizzare la sala e di strutturarne l'esame nella distinzione fra i due gruppi d'artisti attivi a Milano e a Parigi risente dell'impostazione che Scheiwiller aveva dato alla propria *Arte italiana moderna*, volume letto da Malabotta e recensito su «Il Popolo di Trieste» solo due mesi prima", da L. NUOVO, 2006, p. 125.

[53] M. MALABOTTA, *Artisti Giuliani, Milanesi e Veneti*, in «Il Popolo di Trieste», 12 luglio 1931.

[54] *Ibidem*.

[55] E. LUCCHESE, *Malabotta e l'arte triestina,* op. cit., p. 44.

[56] Malabotta, tra i primi a notare il valore dell'artista, gli dedica anche degli articoli per commemorarne la scomparsa avvenuta negli ultimi giorni del 1931: un medaglione su «Il Popolo di Trieste» (1 gennaio 1932) e un elogio della sua arte, ripercorsa attraverso le varie tappe della vita dell'artista, su «Casabella» (V, 58, ottobre 1932).

[57] Cfr. con P. FASOLATO, *Le collezioni di uno spirito libero. Omaggio a Malabotta*, in *Manlio Malabotta e le arti,* 2013, p. 22.

La prima metà degli anni ’30 è anche il periodo in cui vengono dipinti i due ritratti di Manlio che compaiono nella collezione Malabotta, ora donata al Museo Revoltella di Trieste, uno eseguito da Adolfo Levier, “il più valoroso espressionista triestino”, “colorista focoso, violento”[58], l’altro da Mario Lannes che, come scrive Malabotta stesso, attraverso un “ritorno alla natura” si è appassionato allo “sviluppo plastico delle cose”[59].

2.2 Il periodo prebellico e gli anni del conflitto

La collaborazione con «Il Popolo di Trieste» termina nel ’32 ma continua fino al 1933 quella con «Casabella». Concluso l’apprendistato notarile a Trieste, superato nel 1932 l’Esame di Stato a Roma, Malabotta si sposa e va a esercitare la professione a Comeno, un paese sul Carso tra Trieste e Gorizia. Già nel ’35 viene trasferito a Montona, nell’amata Istria, dove comincia a raccogliere “reperti archeologici, mobili e argenti antichi, testimonianze della cultura popolare istriana e a creare una importante biblioteca di libri pregiati sulla storia della regione”[60].
Il 1935 è anche la data che pone un limite agli scritti del periodo prebellico, momento in cui lo vediamo, come nell’anno precedente, particolarmente attivo sulle riviste nazionali «L’italiano» e «Il Selvaggio».
Su «L’italiano» vengono pubblicate sia delle fotografie scattate da Malabotta (agosto 1934, febbraio 1935, giugno 1935) che degli scritti (*Journal del modes kutorte*, giugno-agosto 1935 e *Morire intestato*, ottobre-novembre 1935). Su «Il Selvaggio» appaiono tre suoi scritti letterari: *Storia d’Anselmo tenore* (30 aprile 1935), *Il Gioacchino. Scenario per film* (15 dicembre 1935), *Il custode del museo* (31 dicembre 1935), due articoli dal titolo *Cronache triestine* (31 marzo e 15 ottobre 1935) e uno di forte critica, *Il cemento disarmato. Un grido da Trieste,* del 31 agosto 1935. Inoltre, alcuni scatti di Malabotta erano stati pubblicati anche su «Casabella» nei primi anni ’30, per esempio sul numero 59 del novembre 1932[61].
«L'italiano» e «Il Selvaggio» utilizzavano l’uno il medium fotografico e l’altro un montaggio di testo e immagine disegnata o incisa assumendo così un modo di comunicare diretto e potente; il tipo di grafica e di vignette che venivano scelte erano eredità di Daumier, di Dix e di Grosz[62] e puntavano interamente e pienamente sul figurativismo.

---

[58] M. MALABOTTA, *Artisti Giuliani, Milanesi e Veneti*, in «Il Popolo di Trieste», 12 luglio 1931.

[59] *Idem*, *Pittori che espongono. La Mostra di Mario Lannes*, in «Il Popolo di Trieste», 21 giugno 1930.
Enrico Lucchese ipotizza che ci sia un altro acquisto da collocarsi in questo lasso di tempo: *Donna buranese con scialle sul capo* di Arturo Fittke, cfr. E. LUCCHESE, *Malabotta e l’arte triestina, dalla critica al collezionismo*, in *Manlio Malabotta e le arti*, 2013, p. 39.

[60] D. DE ROSA, *Manlio Malabotta. Un scartozeto de sogni*, in *Manlio Malabotta e le arti*, 2013, p. 22.

[61] Le fotografie di Malabotta mostrano interessantissimi punti di contatto con le sperimentazioni fotografiche di Giorgio Carmelich - collezionate da Manlio stesso e recentemente donate da Franca Fenga Malabotta al Museo Revoltella di Trieste, vd. *La donazione Malabotta al Museo Revoltella*, 2017 - nonchè con il taglio di molte delle composizioni di Filippo de Pisis. Per un’analisi dei fototipi rimando a M. DE GRASSI, *L’occhio del collezionista: Manlio Malabotta fotografo*, in *Futurismo giuliano. Gli anni trenta. Omaggio a Tullio Crali*, Monfalcone, Edizioni della Laguna 2009.

[62] Come già visto, Malabotta aveva dedicato un articolo anche a Daumier (M. MALABOTTA, *Daumier*, «Il Popolo di Trieste», 6 aprile 1929). Inoltre, non a caso, nella collezione di volumi di Manlio donati alla Fondazione Cini troviamo *Ecce Homo* di G. GROSZ, Berlino, Selle & Co. 1923. Disegni di Grosz vengono pubblicati su «900», su «L'italiano» e su «Il Selvaggio» e, in particolare Maccari e Longanesi, ne erano particolarmente affascinati.

Assieme a «900», «L'italiano» e «Il Selvaggio» rappresentavano il panorama colto delle tendenze dell'Italia nel periodo fascista: attorno agli anni '30, tutte e tre hanno come sede Roma. Con le dovute differenze di impostazioni, orientamento e azione, le tre riviste sono accomunate dalla forte presenza e riconoscibilità dei rispettivi "autori". Rispettivamente, Bontempelli, Longanesi e Maccari, furono tre figure preponderanti, "persone che soffrirono il fascismo in una dimensione, se vogliamo, equivoca, ma drammatica; che accettarono di stare ai margini del gioco; che pur nel compromesso più scoperto riuscirono a conservare un loro recinto di libertà"[63]. Tali riviste agirono nell'ambito della cultura fascista e per anni occuparono un loro spazio personale all'interno del Regime, pubblicarono autonomamente facendo della satira il loro strumento prediletto e, anche se sempre controllate, enunciarono programmi politici e soprattutto letterari[64].
Nonostante le riviste rappresentassero "fazioni" opposte (su tutte, a livello di poetica, si contrapponevano l'estetica di Strapaese rappresentata da «Il Selvaggio», e quella di Stracittà incarnata in «900»), i punti di tangenza tra esse erano forse maggiori rispetto alle differenze di cui discutevano. Interessante è, inoltre, il fatto che molti scrittori, giornalisti e artisti collaborarono, contemporaneamente o in tempi diversi, a più d'una di esse. Lo schierarsi dalla parte di una o dell'altra era più che altro un esercizio culturale, anche perché la connotazione politica non era mai così forte, benché di società, politica e cultura si parlasse sempre. Addirittura, gli scritti e i disegni di Maccari sono molto presenti su «L'italiano», così come le foto e gli interventi di Longanesi sono frequenti in «Il Selvaggio».
I punti di contatto che sembrano congiungere Malabotta a queste riviste sono molteplici, a partire appunto dall'approccio alle questioni esclusivamente politiche che di per sè non interessano molto Manlio, il quale è piuttosto orientato verso il sostegno "dell'autonomia della cultura"[65] piuttosto che verso una fazione o l'altra.
Malabotta, inoltre, condivide con «900» un non celato pariginismo di matrice leoventuriana[66], nonchè il già citato apprezzamento per l'estetica del Realismo magico.
In maniera simile, punti di interesse tra Malabotta e «L'Italiano» possono essere ritrovati in alcune scelte della rivista stessa poiché "nonostante italianissime prese di posizione di Longanesi contro tutto quanto sapeva di romantico, francese, snobisticamente parigino, le pagine de «L'Italiano» (molto più che «Il Selvaggio») ospitano opere e traduzioni di Seraut

---

[63] *Le riviste di Strapaese e Stracittà: Il Selvaggio, L'italiano, 900*, a cura di L. TROISIO, Treviso, Canova 1975, p. 32. Questa frase potrebbe applicarsi a varie personalità che vissero in questo periodo e che, come del resto anche Malabotta, dovettero accettare qualche compromesso con il fine di continuare a esprimere la propria idea nel modo più personale possibile.

[64] Ricordiamo che il fascismo salì al potere senza aver esposto un preciso programma di politica culturale, dunque è qui che si inserirono i nostri autori.

[65] Disinteresse rilevato dall'indagine di Lorenzo Nuovo della biblioteca triestina del notaio. Nuovo evidenzia l'importanza delle assenze nella biblioteca triestina di Malabotta: l'assenza di letteratura di sinistra e quella di letteratura filosofica, sono lette come il rifiuto di "apparati intellettualistici" che peserebbero sull'idea di libertà nella ricerca pittorica. Nuovo descrive le scelte di Malabotta come mosse dall'idea di "una cultura fatta con l'occhio e rovesciata senza filtri sulle pagine delle riviste e sulla tela". In L. NUOVO, *La biblioteca d'arte di Manlio Malabotta: i libri del Novecento*, in AFAT 27, 2008, pp. 137-138.
D'altro canto, la visione del Malabotta incurante delle questioni prettamente politiche è stata contestata da Diana De Rosa tramite un'indagine dell'attività partigiana antifascista di Malabotta. L'atteggiamento del nostro durante gli anni in cui si ritrova a essere segretario del Partito nazionale fascista di Montona (carica toltagli nel '39 proprio per troppo "tiepido spirito fascista") viene dunque definito come "un'insofferenza mascherata da una totale indifferenza". In D. DE ROSA, *Manlio Malabotta. Un scartozeto de sogni*, in *Manlio Malabotta e le arti*, 2013, pp. 22-23.

[66] Non a caso *Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi fu una lettura che appassionò Malabotta già da giovanissimo.
«900» (Stracittà) era pubblicato a Roma e inizialmente usciva in lingua francese, aveva una tiratura di circa 2000 copie per ogni numero ed era letto da un'élite di persone, soprattutto dagli italiani a Parigi. Mirava a far conoscere all'Italia autori europei ma, di fatto, "pretendeva di far leggere autori russi o inglesi, in francese, al lettore italiano". In *Le riviste di Strapaese e Stracittà*, 1975, pp. 10-11.

o Cocteau, aprono a certa letteratura europea che fa il paio, sul fronte delle arti visive, con il recupero dei citati Corot, Cézanne, dello stesso Ensor, lanciato sulle pagine de «Il Selvaggio» nel 1926"[67]. «L'Italiano» si apriva certamente al regionalismo ma, allo stesso tempo, guardava più lontano, in un'ottica *europea*, pur di contrastare con la retorica del Regime.

Al contempo, però "all'ambiente di Strapaese lo accomuna anche quell'interesse per la semplicità della quotidianità, l'esser naturalmente fuori dagli schemi, distante dalla retorica"[68], ricerca percepibile anche negli scatti di Malabotta degli anni '30 che, in una casualità apparente, ritraggono scorci, nature morte, frammenti del quotidiano. Infatti, fanno parte della cerchia di preferenze di Malabotta soprattutto autori le cui incisioni e stampe vengono pubblicate su «Il Selvaggio», la rivista Strapaesana, appunto.

«Il Selvaggio» non fu rigoroso nella scelta dei testi ma decisamente lungimirante nei confronti delle illustrazioni selezionate: oltre ad artisti già affermati quali Soffici, Rosai, Carrà, Morandi, Spazzapan, de Pisis, Longanesi, Bartolini e molti altri, Maccari *scoprì* anche giovani incisori quali Arnoldo Ciarrocchi, Orfeo Tamburi, Renato Guttuso. Il non potersi opporre al Regime da un punto di vista politico è sostituito "dall'impegno per valorizzare e far conoscere a livello artistico quella parte dell'arte italiana che non volle essere asservita al fascismo"[69].

Dal 1935 il controllo sulla cultura da parte del Regime si fa più pressante, essa può essere soltanto propaganda: «Il Selvaggio» e spiccatamente Maccari, il quale con il passare del tempo resta sempre più solo e controcorrente, si oppone per quanto può, portando avanti il credo che la politica debba essere frutto della cultura, e non viceversa[70].

Dal 1932 al 1943 (quando si conclude l'esperienza della rivista) la redazione de «Il Selvaggio» si sposta a Roma e comincia a uscire sempre meno regolarmente, ma interessandosi sempre più agli aspetti artistici del contemporaneo; le critiche ("la frusta") scagliate contro i vizi sociali e politici si dirige ora soprattutto nei confronti della vita artistica e nello specifico nei confronti di alcuni autori tra i quali Wildt, Sartorio, Carena, Trentacoste, Tito.

Di certo a questo punto è diventato impossibile attaccare direttamente qualcuno dal punto di vista politico: schierarsi contro o a favore di determinati artisti è tutto quel che rimane. Questo è il tipo di "resistenza", se così si può chiamare, che «Il Selvaggio» attua per poter continuare a pubblicare: un compromesso. Già nel '27 Maccari si rende conto che talora gli artisti sono anche gerarchi fascisti e si chiede cosa succederebbe qualora non si dovesse apprezzare l'arte di questi: si dovrebbero far i conti con l'artista o con l'uomo politico sodale al regime[71]?

---

[67] L. NUOVO, 2008, p. 137.

[68] P. FASOLATO, *Le collezioni di uno spirito libero. Omaggio a Malabotta*, in *Manlio Malabotta e le arti*, 2013, p. 14.

[69] *Le riviste di Strapaese e Stracittà*, 1975, p. 37.

[70] Tuttavia, Bartolini, che pur pubblicò varie incisioni sulla sua rivista, lo definirà comunque "fascistissimo" (L. BARTOLINI, 1948, p. 20). La poliedrica figura di Maccari trova ampia trattazione in letteratura; per un approfondimento rimando almeno ai testi riportati in bibliografia.

[71] C. L. RAGGHIANTI, *Il Selvaggio di Mino Maccari*, Venezia, Neri Pozza 1955, pp. 34-35. Ragghianti riporta che nel 1927, appunto, il quotidiano «Roma fascista» aveva pubblicato i nomi di alcuni artisti che prima di quel momento si conoscevano esclusivamente come esponenti politici.

Questo torno d'anni è certamente atipico per la maggior parte della popolazione europea: segna uno dei momenti più tragici della Storia e, anche per Malabotta, risulta esser stato caratterizzato da miseria, incertezze, paura, compromessi e spostamenti repentini. I racconti di questi anni si fanno più confusi e soltanto gli studi riescono a fare un po' di chiarezza.

L'indagine d'archivio attuata da Diana De Rosa nel 2013 analizza gli spostamenti di Malabotta in questi intensi anni, unitamente alla sua attività professionale e di scrittore[72]. Come già visto in precedenza, Malabotta comincia la sua attività di notaio a Comeno e, dopo un paio d'anni, nel 1935, viene trasferito a Montona dove rimane fino al 1943. Il ritratto che affiora dalle carte del Fondo Malabotta oggi conservato all'Archivio Statale di Trieste e puntualmente analizzato dalla studiosa, è inizialmente quello di un uomo costretto ad avere un qualche ruolo di rappresentanza all'interno della comunità di Montona, un paese di 6000 anime, imposizione che sopporta con molta insofferenza. Infatti, Malabotta viene "nominato prima segretario del Partito nazionale fascista, poi nel 1937 podestà" del paese, ma "non altrettanto fascista Malabotta lo era nell'anima"[73]. Per questo motivo, due anni dopo, per "ordine del fascio di Pola" Malabotta viene deposto dall'incarico in quanto dimostra "tepido spirito fascista e per inattività"[74] e, in seguito, nel maggio 1943, viene arrestato a Castellier di Visinada (a circa tre ore di cammino da Montona) con l'accusa di favoreggiamento verso i partigiani. Portato a Trieste per essere interrogato, sembra poi essere ritornato in Istria ma, durante l'occupazione tedesca del Litorale, rischia di essere arrestato più volte finché nel 1944 è coinvolto in una missione degli Alleati, difficile e pericolosa, che lo costringe a fuggire da Montona. Malabotta, con l'aiuto dell'amico Livio Corsi, tra il febbraio e il settembre del 1944[75], riesce a compiere questa missione e a portare a Trieste due alleati per farli entrare in contatto con la Resistenza.

Scappa dunque a Pordenone assieme alla moglie e alla figlia, nata a Montona, e entra nelle file partigiane della brigata Garibaldi "Trieste", abbandonando la casa e le collezioni di Montona. In seguito, sembra tornare a Trieste dove, malato e sfiancato dall'esperienza partigiana, deve rimanere nascosto a casa degli amici Emilio Dolfi e Livio Corsi tra il 1944 e il 1945, perché ricercato. Partecipa dunque con la brigata Foschiatti ai combattimenti per la liberazione di Trieste ricevendo, a guerra ultimata, vari riconoscimenti al valore nella lotta e nella resistenza per la Venezia Giulia tra gli anni 1943 e 1945.

Da questa ricostruzione risulta difficile capire quando Malabotta riuscì effettivamente a frequentare in prima persona gli ambienti romani[76]; tuttavia, la luce posta

---

[72] D. DE ROSA, *Manlio Malabotta. Un scartozeto de sogni*, in *Manlio Malabotta e le arti*, 2013, pp. 22-23

[73] *Ibidem*.

[74] É lo stesso Malabotta a riportare queste parole in una sua breve autobiografia conservata in fogli sparsi dattilografati presso l'ASTS, Archivio Malabotta, fasc. 3.

[75] ASTS, Archivio Malabotta, fasc. 3: è presente una lettera del 1 giugno 1945 firmata dal capitano Bruno Uberti che attesta la fruttuosa e utile azione di cooperazione con l'intelligence degli Alleati.

[76] Anche le fotografie di Malabotta apparse tra il '34 e il '35 su «L'italiano» che hanno come soggetti molti particolari tratti da monumenti romani, non ci sono di grande aiuto per la ricostruzione degli spostamenti del nostro. Esse, infatti, potrebbero essere state scattate nel '32, in occasione del suo primo soggiorno romano, così come negli anni successivi. Inoltre, da una mia indagine presso l'ASTS, ho riscontrato che in uno scritto autobiografico dattilografato, Malabotta conferma di essere stato in contatto con Bartolini, Maccari e Longanesi nel periodo in cui è notaio a Comeno, ma non specifica se li avesse mai conosciuti di persona. In ASTS, Archivio Malabotta, fasc. 3.

sull'antifascismo di Malabotta completa il quadro di un personaggio poliedrico, vivo e importante, anche dal punto di vista civile.
Nel dopoguerra, Manlio segue con grande amarezza le vicende dell'Istria e scrive di ciò nella sua agenda nel '46[77], nonchè sul settimanale satirico «La coda del diavolo» (Trieste, 1945) un articolo intitolato *Elezioni in Istria*.
Sempre in questo periodo, comincia a uscire la rivista «Trieste trasmette»[78], sulla quale collaborano molti esponenti della cultura giuliana, incluso Malabotta che scrive, sotto lo pseudonimo di Lorenzo Farusi, la rubrica *Taccuino:* aforismi, riflessioni, brevi componimenti che riscuotono un certo successo. Su «Trieste trasmette» scrive racconti di narrativa ma anche pezzi giornalistici di costume e di arte (sul n. 22 del 6 aprile 1946 esce un articolo dal titolo *Dei Maramaldi nelle cose d'arte* in cui parla della mostra su Gino Parin e di quella dei pittori triestini alla Galleria Trieste; mentre sul n. 16 del 16 febbraio 1946 scrive del pittore Rietti e del critico Campitelli).
Sull'agenda del 1946 ci sono anche delle annotazioni legate al viaggio verso Roma, avvenuto in corriera, durante i primi mesi dell'anno.
All'Archivio di Stato di Trieste, assieme alle tantissime testimonianze sulle quali mi sono basata finora, rimane traccia, nel fascicolo 17, di questo spostamento intrapreso in cerca di nuove speranze. Manlio scrive che, per i primi sette giorni, non fa altro che gironzolare per la capitale e visitare i luoghi e i monumenti. Qui rimane per circa un mese e appunta molte impressioni che costituiscono abbozzi di racconti (*Delle bellezze di Roma, Carnevale romano, Notti romane, Villa Borghese*) riportate nei Taccuini romani, appunto.

2.3 Montebelluna e Trieste

Nel 1946, quando gli viene assegnata la sede notarile di Volpago del Montello, Malabotta lascia Roma e si trasferisce a Montebelluna. Sarà in questa fase che l'attività di collezionista comincerà a farsi spazio sempre maggiore nella sua vita.
Tuttavia, l'inizio di questo periodo nella campagna trevigiana non rappresenta per lui ore felici. La guerra è appena terminata, Malabotta è un uomo sulla quarantina che si è appena separato dalla moglie, non ha molti soldi e non conosce ancora nessuno del luogo. Come scrive nella sua Agenda lui stesso, varie volte, è in crisi.
L'avvio dell'attività notarile non è facile e, almeno inizialmente, non incontra persone interessanti ma soltanto contadini conservatori (e repubblicani), chiusi ai rapporti sociali e culturali[79]. Attorno a lui vede soltanto miseria e ristrettezze, immagini malinconiche sottese alla composizione di *Teorie* e di *Diese poesie scrite de novembre*, che vedono la luce rispettivamente nel 1946 e nel 1947.
Teorie, stampato in trenta copie e diffuso soltanto tra gli amici, è illustrato da Carlo Conte[80] che, tra le altre incisioni, fa anche un ritratto di Malabotta da porre all'interno della

[77] ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 17.

[78] ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 9.

[79] ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 17.

[80] Quell'anno Conte aveva vinto la Quadriennale di Venezia.

pubblicazione. Il ritratto viene riportato sulla rivista «Il Girasole» che il 25 luglio 1947 pubblicizza il volume; nello stesso numero compare anche un racconto di Malabotta, *L'albero della cuccagna* e, nella medesima pagina, c'è *Giornale di viaggio* di Giovanni Comisso, assieme a *Trecentosessantacinque Santi. Calendario inedito* di Ciro Cristofoletti[81].
I nomi accostati sullo stesso foglio sembrano anticipare le vicende di cui Malabotta sarà protagonista negli anni avvenire: nonostante le difficoltà degli inizi, a pochi mesi dal suo arrivo Malabotta ha già conosciuto alcune persone che costituiranno una componente piuttosto importante della sua vita sociale e culturale, nonchè il tramite per i suoi importanti acquisti futuri.
Già a novembre del 1946, in una delle tante lettere indirizzate da Conte a Nando Coletti[82], troviamo il nome di Malabotta e poi, in un'altra del '47, leggiamo: "a Treviso tutto sommato, e modestamente, non c'è che Coletti, Malabotta e forse anche Ciro…"[83]. Dalla presenza di Manlio anche in lettere successive è chiaro che il nostro è entrato a far parte della cerchia di amici dell'artista, inserendosi così nel gruppo di intellettuali, pittori, scultori e letterati che spesso si riuniscono presso la libreria Canova di Treviso, diretta da Ciro Cristofoletti. Nel fascicolo 56 dell'Archivio di Stato triestino vi è una busta dedicata alla corrispondenza privata tra Malabotta, Conte, Coletti e Cristofoletti, nella quale compaiono lettere, cartoline, biglietti, schizzi degli anni '46-'49.
Se le testimonianze dei primi mesi in Veneto presentano una situazione non ancora pienamente soddisfacente[84], con il passare dei mesi e degli anni il notaio Malabotta ha sempre più clienti ed è impegnato a tempo pieno nel suo studio. Allo stesso tempo cerca di scrivere e di pubblicare più o meno costantemente e non smette mai di fare progetti. Ad aiutarlo nei suoi piani sono amici vecchi o nuovi, sparsi tra Trieste, il trevigiano e Roma[85].
Tra gli scambi epistolari del periodo vediamo anche un intenso carteggio tra Malabotta e Bobi Bazlen[86], il quale, a conoscenza della sua iniziale situazione di desolazione e crisi, gli aveva consigliato di entrare in contatto con Giovanni Comisso, suggerendogli di chiedere il suo indirizzo in una qualsiasi libreria di Treviso (lettera indirizzata da Roma il 23 aprile 1946[87]). Nel 1946 Malabotta e Bazlen si scambiano anche lettere legate a progetti editoriali, dato che Manlio vorrebbe pubblicare un testo su Casanova con Bompiani e Bobi dovrebbe

---

[81] Cfr. D. DE ROSA, *Manlio Malabotta. Un scartozeto de sogni*, in *Manlio Malabotta e le arti,* 2013, p. 27.
In ASTS, Archivio Manlio Malabotta, fascicolo 8.

[82] Nando Coletti (1907-1979), pittore trevigiano che esordì nel 1929 alla VIII Mostra d'arte trevigiana, presente in provincia negli anni in questione, attivo presso il Sindacato di Belle Arti.

[83] Milano, inizio 1947. Lettere riportate in *Carlo Conte opere di scultura*, a cura di F. BIZZOTTO, Treviso, Canova 1994, pp. 135-147.

[84] All'ASTS sono conservate anche due lettere sciolte dattilografate inviate da Malabotta a Livio Corsi (nell'aprile e nel maggio del '46) in cui scrive del primissimo periodo a Montebelluna. In quella del 30 aprile 1946, riporta che si è sistemato abbastanza bene ma che non può tornare a Trieste perché costa troppo; esprime il desiderio di visitare le belle ville venete attorno ma non possiede una bicicletta e dice di sentirsi solo e di non trovare gente interessante a Montebelluna. All'amico scrive che però, almeno a Treviso, ha incontrato delle persone "alla loro altezza": tuttavia non può recarvisi spesso, sempre a causa della spesa.

[85] La seconda lettera sciolta inviata all'amico Livio è del 9 maggio 1946. Qui scrive che la corrispondenza inviatagli da amici e collaboratori gli è di molto conforto nella solitudine; parla di Bartolini, di Longanesi, e di come si impegni, talvolta controvoglia, a premere per farsi pubblicare e a mantenere i rapporti intellettuali e di lavoro anche con loro. Scrive ora che è già ben accolto nelle schiere di intellettuali della zona, citando all'interno di quella che definisce "una bella schiera di amici", Giovanni Comisso sopra tutti. Dallo scritto si evince che Malabotta allega di volta in volta i capitoli di "Missione", scritto inerente la loro azione condotta con gli Alleati.

[86] Roberto Bazlen (1902-1965), critico, traduttore, scrittore triestino.

[87] Lettera riportata in: D. DE ROSA, *Manlio Malabotta. Un scartozeto de sogni*, in *Manlio Malabotta e le arti,* 2013, p. 28.

fare da intermediario[88]. L'operazione non va in porto e Malabotta, sempre nello stesso anno, è in contatto anche con Longanesi per proporgli lo stesso testo, ma Longanesi non accetta e sollecita invece l'invio del manoscritto *Davanti a me*, già annunciato tra i libri in uscita, raccolta di testi editi e inediti[89].

I rapporti con Longanesi si protrarranno negli anni e l'editore gli proporrà di collaborare a «Il Libraio» sulle cui pagine Malabotta pubblicherà alcune suoi scatti, comprendenti alcune scene romane[90].

Malabotta, dunque, è riuscito finalmente a trovare persone stimolanti e le sue frequentazioni sono ora appaganti. Il lavoro va bene, comincia a raggiungere un certo benessere economico e si inserisce appieno nella società trevigiana[91]; nel frattempo nel 1949, a Trieste, conosce Franca[92].

Franca Fenga Malabotta ricorda come Manlio suscitasse molta ammirazione nella provincia trevigiana per la sua competenza ma, al contempo, irritazione: "le persone che lo incontravano nei salotti della buona borghesia lo respingevano e nello stesso tempo ne erano affascinati"[93]. Tra le altre amicizie, è fondamentale in questo momento la vicinanza tra Malabotta e Comisso, il quale gli cede pezzo per pezzo quasi tutti i de Pisis della sua collezione, e alcune sculture di Martini[94].

I de Pisis di Manlio e Franca[95] provengono da una cerchia selezionata di esponenti del mondo della cultura e amici dell'autore stesso, vengono acquistati tra il '46 e il '69 circa, fino a formare, nel corso degli anni, una collezione davvero importante, organica e facente riferimento a vari momenti dell'opera di de Pisis, nonchè alle diverse tecniche[96]. Malabotta acquista sette olii da Giovanni Comisso, sei da Umberto Saba, uno da Vanni Scheiwiller e uno da Leonor Fini. Il processo creativo di due opere che entrano nella collezione del nostro, *Pesci marci* e di *Gladiolo fulminato,* è addirittura narrato da Comisso ne *La macchina di Goering*, apparso su «Illustrazione italiana» del 1951. Le varie acquisizioni, nonchè le testimonianze dei prestiti, nella maggior parte dei casi sono attestate da una fitta corrispondenza conservata presso l'Archivio Malabotta all'Archivio di Stato di Trieste.

Come già accennato, Malabotta deve aver visto delle opere di de Pisis durante la giovinezza, prima della guerra, a casa di Fonda, il quale era stato caro amico del pittore

---

[88] ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 10.

[89] ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 56: lettere di Longanesi del 4 maggio, 7 agosto, 12 settembre 1946.

[90] ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 8, «Il Libraio», 15 settembre 1948.

[91] Viene anche nominato ispettore onorario delle Belle Arti per il circondario di Montebelluna, Arcade e Valdobbiadene, cfr. D. DE ROSA, *Manlio Malabotta. Un scartozeto de sogni*, in *Manlio Malabotta e le arti,* 2013, pp. 28-29. ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 3.

[92] ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 17.

[93] F. FENGA MALABOTTA, *Manlio Malabotta: un viaggio nel mondo dell'arte,* in *Viaggio nel '900*, 1996, p. 9.

[94] Comisso, grande amico di entrambi gli artisti, cede a Malabotta anche i suoi fogli di Luigi Bartolini.

[95] Sin dall'inizio, le opere sono intestate a Franca Fenga, divenuta ormai la moglie del notaio.

[96] Michele Serrano analizza le tappe di questa vicenda collezionistica e riporta come numero totale di acquisti depisisiani 25 olii, 5 acquerelli, 83 disegni, nonchè esemplari significativi della produzione grafica. Vedi: M. SERRANO, *La storia e la fortuna delle opere di de Pisis nella collezione Malabotta*, in *Viaggio nel '900*, 1996, pp. 27-36.

ferrarese a Parigi[97]. Successivamente, Malabotta segue gli esiti del pittore e ricerca le sue opere per acquistarle durante un periodo complessivo di circa 30 anni.
Per quanto riguarda Martini, invece, gli acquisti si situano tra il '47, anno della morte dell'artista, e il '51 o il '52, periodo in cui sia Treviso che Venezia organizzano vari eventi in sua memoria. É tuttavia a Trieste che si organizza la prima mostra postuma dell'artista trevigiano (aprile 1947, Circolo della Cultura e delle Arti), città in cui molti collezionisti privati possedevano dei pezzi di Martini. Il Civico Museo Revoltella di Trieste acquista ed espone diverse sue opere[98] nel periodo in cui il direttore è Marcello Mascherini, il quale organizza già nel marzo del 1947 una conversazione su Martini, mostrando così da subito una calorosa e tempestiva partecipazione al lutto.
Malabotta, come attestano i documenti e le lettere conservate all'Archivio di Stato di Trieste, "risponde" da Treviso comprando da Comisso per prima l'*Ofelia*[99], in terracotta, acquistando poi il bozzetto in gesso della *Sete tra il* '47 e il '48 da Antonio Dalla Pace, successivamente il bronzo *Donna al sole* del 1932 e il *Cavallino* del '43 da Arturo Deana[100]. Forse è nel 1949 che Comisso cede a Malabotta il disegno *L'argonauta,* ma non la formella del *San Bovo*[101].
Nico Stringa, in occasione del suo intervento per il catalogo della mostra triestina *Viaggio nel '900*, ha ripercorso le fasi di queste acquisizioni e ha fatto notare come, sebbene il corpus Martini non sia molto ampio all'interno della collezione Malabotta, esso tocchi diverse fasi delle sperimentazioni dell'artista e comprenda l'uso di vari media: il gesso, il bronzo, la terracotta, assieme a una pittura a olio e un disegno a inchiostro su carta[102].
Manlio ama circondarsi di belle cose e la casa, "componente essenziale della personalità, lo specchio in cui contemplarsi"[103], è il punto di raccolta prediletto non solo delle sculture e dei dipinti, ma anche delle antichità che via via colleziona durante gli anni trevigiani, restando sempre in contatto con moltissimi antiquari.

---

[97] Lorenzo Nuovo nella sua introduzione al *Regesto degli scritti* di Malabotta, annota come l'apertura della cultura triestina all'arte di de Pisis e all'ambiente parigino sia testimoniata anche da uno scambio epistolare tra Svevo e de Pisis già alla fine del 1927, due lettere pubblicate nel *Regesto dei documenti* del *Catalogo generale* dei Musei ferraresi, a p. 175, cat. 202 e cat. 203. Vd. L. NUOVO, 2006, pp. 8-9.

[98] "Erano stati acquisiti ed esposti fin dal 1936 i bozzetti in bronzo del 1934 per il Monumento al Duca d'Aosta: si tratta del *Busto del Duca d'Aosta*, dell'*Incontro di S. Giusto con S. Marco* e dei due vibranti gruppi con *La Fede e la Luce* e *La Forza e gli Eroi*" in N. STRINGA, *Tra Treviso e Trieste: i Martini della collezione Malabotta*, in *Viaggio nel '900*, 1996, p. 42.

[99] *Lanterna magica,* del 1975, è una poesia composta da Malabotta e parla dell'aver saltato volentieri i pasti per potersi comprare *Ofelia* di Martini, in M. MALABOTTA, *Tutte le poesie in dialetto triestino*, a cura di D. DE ROSA, Milano, Scheiwiller 1990, p. 118.

[100] Opere attestanti la fase veneziana dell'artista, molto sperimentale, della quale Malabotta comprerà anche una tela, *Natura morta* presso la Galleria del Naviglio.

[101] Il *San Bovo*, scolpito da Martini a protezione della stalla della casa a Zero Branco, e *Allegro* di de Pisis sono le opere che Comisso tiene con sè nella sua abitazione di Santa Maria del Rovere fino alla morte, avvenuta il 21 gennaio 1969. Le pareti della casa di campagna a Zero Branco, dove visse dagli anni '30 alla fine degli anni '50, erano adornate dai suoi de Pisis: *I pesci marci, Il gladiolo fulminato, Bottiglia tragica*, un quadro con funghi, un altro con la spada di Napoleone e il tricolore, un interno di stalla dipinto su un pezzo di camicia. Juti Ravenna, invece, aveva affrescato una madonna sotto al portico della stessa casa.
Molte informazioni legate alle frequentazioni e alle passioni di Comisso sono state mirabilmente raccolte da Nico Naldini che ha pubblicato una biografia dell'autore che prende vita dalle moltissime lettere conservate (N. NALDINI, *Vita di Giovanni Comisso*, Torino, Einaudi 1985).

[102] N. STRINGA, *Tra Treviso e Trieste: i Martini della collezione Malabotta*, in *Viaggio nel '900*, 1996, pp. 41-46.

[103] ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 3. Fa parte dei fogli autobiografici dattilografati.

D'ora in poi, dalla fine degli anni '40 e per tutta la sua esistenza, Malabotta sarà sempre impegnato a ricreare, "quasi voracemente"[104], la sua biblioteca grazie alla rete di contatti che intesse a tal scopo con la libreria Canova di Treviso (della casa editrice Longo e Zoppelli, diretta dall'amico Cristofoletti), la libreria di Licinio Cappelli di Bologna, la libreria Draghi di Padova, la Bottega Apulia di Bari, la libreria Achille Misan e quella Antiquaria di Saba (ormai di Carletto Cerne) a Trieste, oltre alle più rinomate librerie antiquarie francesi e svizzere. Di pari passo cresce anche la collezione di grafica e dei libri d'artista che si popola di opere acquistate e giunte in momenti diversi, nonchè ricordi e regali degli amici artisti.

Nel 1967 Malabotta entra in contatto con Vanni Scheiwiller grazie a Gino Pincherle[105]: oltre a un rapporto di amicizia e profonda stima, si instaura anche un rapporto di collaborazione. Per i tipi de "All'insegna del Pesce d'oro" - Scheiwiller escono *Diese poesie scrite de novembre e qualche altra dopo*, *Dodici poesie in dialetto triestino* e *Pianzer fa bele le foie (ga dito il salise),* tra il '68 e il '69, nonchè una diversa edizione del *Gioacchino,* sempre nel 1968.

Intanto, nel 1969 per le Edizioni di Comunità di Adriano Olivetti esce il volume sull'opera grafica di Filippo de Pisis curato da Malabotta[106], il quale diventa riconosciuto esperto in materia. I de Pisis di Manlio e Franca sono molto richiesti dalle mostre organizzate in questo torno di anni, compresa l'importante mostra sull'autore organizzata a Verona a Palazzo della Gran Guardia, sempre nel 1969. Malabotta cura la sezione dedicata alle litografie, che vengono raccolte tutte assieme per la prima volta proprio in questa occasione; il catalogo è curato anche da Licisco Magagnato e da Sandro Zanotto[107]. Ancora nel 1969, esce *Le litografie di de Pisis*, catalogo generale e indice della tavole a cura di Manlio Malabotta e testo critico di Giuseppe Marchiori, per le Edizioni del Galeone, cofanetto presente nella collezione di volumi approdata presso la Fondazione Cini nel 2016 (56 tavole a colori).

Parallelamente, continuano anche le pubblicazioni delle poesie di Malabotta: la caducità della vita, della bellezza femminile e dell'amore sono i suoi temi prediletti, la sobrietà e la concisione il suo stile. Nel 1971 è la volta di *Fiori de nailon*, ventun poesie in dialetto triestino e due scritti di Paolo Bernobini, per i tipi de "All'insegna del Pesce d'Oro", quarta e ultima pubblicazione assieme a Scheiwiller, se si esclude la raccolta di poesie postuma, uscita nel 1990[108].

---

[104] M. MENATO, *La biblioteca d'arte di Manlio Malabotta a Trieste: una scheda*, in *Le biblioteche private come paradigma bibliografico*, a cura di F. SABBA, Roma, Bolzoni 2008, p. 481.
Il desiderio ardente di ricreare una biblioteca riflette la passione di bibliofilo di Malabotta e la volontà di colmare il vuoto dato dalla perdita delle sue prime collezioni. A questo punto, infatti, "della biblioteca e della raccolta d'arte abbandonata a Montona è rimasto solo il ricordo tragico, legato agli avvenimenti che hanno, in poco tempo, cambiato definitivamente la storia dell'Istria e della Dalmazia e dei suoi abitanti", *ibidem*.

[105] Gino Pincherle (1905-1983), avvocato e giornalista triestino, fu amico di Malabotta sin dai tempi della scuola quando entrambi frequentavano, assieme a Leonor Fini, il Liceo Ginnasio Dante Alighieri di Trieste.

[106] M. MALABOTTA, *L'opera grafica di Filippo De Pisis,* Milano, Edizioni di Comunità 1969.

[107] *Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis*, a cura di L. MAGAGNATO, M. MALABOTTA, S. ZANOTTO, Verona, Mondadori 1969.

[108] Tuttavia, dalle bozze, i progetti e la corrispondenza conservata presso l'ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 68, risulta che già dal 1976 Vanni Scheiwiller stesse pensando di costituire una raccolta degli scritti e delle foto di Malabotta.

Verso la metà degli anni '70, mentre si prepara a tornare a Trieste, Malabotta ha ancora in mente altri progetti letterari: riguarda al passato in continuazione riprendendo in mano i fogli e i ricordi di tutta una vita e li trascrive per prepararli per qualche nuova pubblicazione. Intensifica inoltre gli scritti sull'Istria che, assieme alla corposa bibliografia raccolta nei decenni passati e alle frequenti esplorazioni nella zona, avrebbero dovuto costituire il fondamento per portare a termine il disegno che sogna da sempre: *La storia della mia storia dell'Istria o Storia dell'Istria secondo me*[109], progetto che non riuscirà a portare a termine.
"Col passare degli anni Malabotta comincia a provare il desiderio di riallacciare con la sua città il rapporto culturale che per ragioni professionali è stato costretto a interrompere"[110] e così, alla fine del 1974, Manlio lascia l'attività di notaio e torna a Trieste, città alla quale dedica *7 poesie par Trieste*[111], nonchè singoli componimenti. Il ristabilirsi a Trieste non avviene però senza prima aver trovato una dimora adatta ad accogliere le sue collezioni, difficile ricerca che i coniugi ultimano nel momento in cui si presenta l'occasione di un appartamento sul colle di San Vito. L'opera di adattamento, minuziosamente progettata assieme all'architetto Romano Boico al fine di collocare al meglio i suoi quadri, i suoi fogli, le sculture e i volumi, viene portata a termine all'inizio del 1975.
Manlio si spegne il primo agosto dello stesso anno.

[109] ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 13.

[110] F. FENGA MALABOTTA, *Manlio Malabotta: un viaggio nel mondo dell'arte*, in *Viaggio nel '900*, 1996, p. 12.

[111] M. MALABOTTA, *7 poesie par Trieste*, Trieste, Tipografia moderna 1975.

3. LA COLLEZIONE DI GRAFICA E I LIBRI ILLUSTRATI

Lorenzo Nuovo ha definito in maniera lineare e sintetica, propria del suo stile, il collezionismo di Malabotta come "opposizione critica sostitutiva della parola"[112]. Infatti, la sua attività di collezionista si infittisce quando dirada il suo impegno giornalistico e tende a concentrarsi meno assiduamente sulla critica d'arte dunque, come già visto, dal 1933. All'avvio della sua carriera di notaio lo vediamo maggiormente rivolto ad acquisti di mobilio d'antiquariato, di oggetti preziosi, di pezzi d'archeologia e di libri, beni custoditi nella casa di Montona, andati perduti e dispersi assieme all'immobile stesso[113]. Durante la guerra, non avendo modo di ricostruire o ricomporre le sue collezioni, continua a lasciare traccia del suo sentire pubblicando su riviste, scrivendo sulle sue agende personali conservate all'Archivio di Stato di Trieste, e creando legami che avranno profondo valore nel corso della sua vita e per gli esiti del suo collezionismo.
Esclusi il foglio con dedica di Vittorio Bolaffio[114] e *Paradiso terrestre* di Anselmo Bucci, che probabilmente arrivano nelle mani di Malabotta tra il 1930 e il 1932, tutti gli acquisti di grafica vengono effettuati in un momento successivo alla fine della Seconda guerra mondiale. Dalla fine degli anni '40 al 1969 lo sforzo collezionistico si concentra soprattutto sulle opere di de Pisis, pittura e grafica; ciò nonostante, interessanti nuclei di altri artisti vengono acquisiti già dal 1946: un esempio è *Album* di Mino Maccari. Un altro acquisto forse risalente al 1946 è quello di un volume di Giuseppe Marchiori, *Anni di Bologna (1924-1943)*, edito da Il Milione, che uscì accompagnato da un'acquaforte di Giorgio Morandi del '45, opera che compare ancor oggi nella collezione del notaio triestino presso la Fondazione Cini.
La maggior parte dei fogli giunti a Venezia risulta essere stata acquistata tra la seconda metà degli anni '60 e gli anni '70 e la datazione stessa di gran parte delle opere si situa in questo periodo, eccezion fatta per un numero non elevato di fogli ascrivibili alla prima metà del Novecento e pochissime eccezioni ottocentesche. Per quanto riguarda i volumi donati alla Fondazione, invece, la percentuale di pubblicazioni risalenti al periodo precedente alla guerra aumenta considerevolmente, arrivando a coprire quasi metà dei pezzi di questa sezione.
Se si considera il fatto che le collezioni di pittura e di scultura del nostro comprendono esclusivamente opere ben antecedenti agli anni '60, le scelte di Malabotta in fatto di grafica necessitano di particolare attenzione. Infatti, Malabotta è spesso stato presentato come una collezionista non interessato all'arte successiva al 1948 proprio perché non si erano ancora davvero prese in considerazione le incisioni, le stampe e i disegni oggetto di questa tesi.
Il 1948 saluta la prima Biennale veneziana organizzata dopo il conflitto mondiale: questo è l'anno in cui vengono portati in Italia per la prima volta non solo gli impressionisti francesi su proposta di Roberto Longhi, ma anche molti artisti d'oltreoceano grazie

---

[112] L. NUOVO, *Manlio Malabotta e la cultura italiana del Novecento*, in *Manlio Malabotta e le Arti*, 2013, pp. 65-66.

[113] Dai dati d'archivio si evince che Malabotta avesse acquistato anche un immobile a Salvore, sito nel territorio ceduto alla Jugoslavia. Cfr. con P. DORSI, *L'Archivio Malabotta*, in *Manlio Malabotta e le Arti*, 2013, p. 165.

[114] L'opera fa parte del nucleo di artisti giuliani collezionati da Manlio e donato da Franca Fenga Malabotta al Civico Museo Revoltella di Trieste nel 2015-2017.

all'esposizione della collezione di Peggy Guggenheim[115]. La mostra riflette gli sforzi della commissione organizzatrice per presentare un'edizione finalmente libera da imposizioni autarchiche e aperta al Mondo, riprendendo così, in maniera programmatica[116], gli intenti che avevano animato la prima Biennale veneziana. L'obiettivo della mostra del 1895 era infatti quello di offrire un confronto con illustri artisti stranieri al fine di arricchire "gli indirizzi estetici" degli "intelligenti" e "il patrimonio intellettuale dei giovani artisti"[117].
Alla Biennale del '48 partecipano 14 nazioni, che presentano una ricca panoramica delle tendenze artistiche internazionali, europee e americane, all'interno di un intervallo temporale molto ampio. Si pensi infatti che l'Inghilterra invia allo stesso tempo opere di Turner e di Henry Moore, "l'artista che ha inaugurato l'Ottocento inglese" e "lo scultore forse più in vista" nel 1948[118].
Anche la partecipazione degli artisti italiani costituisce un dato molto importante, e non soltanto da un punto di vista numerico; esclusi i futuristi, vengono esposti oltre trent'anni di ricerche e si lascia ampio spazio a personali e retrospettive. La critica internazionale spende molti apprezzamenti nei confronti della scultura nazionale e, nella fattispecie, nei confronti delle opere di Arturo Martini, Marino Marini e Giacomo Manzù[119]. Inoltre, il linguaggio del Fronte Nuovo delle Arti viene riconosciuto come quello del rinnovamento dell'arte italiana del dopoguerra e "l'insegna"[120] espone in due sale del padiglione centrale, destando molto interesse, soprattutto da parte dei critici francesi[121].
Il Fronte Nuovo delle arti assieme a Picasso, gli astrattisti europei e quelli portati dagli Stati Uniti, gli impressionisti e i post-impressionisti sono i protagonisti di questa edizione che, nella complessità delle diversificate proposte, costringe critica e pubblico a prendere

---

[115] Per quest'anno i premiati sono: Giorgio Morandi e Georges Braque per la pittura, Giacomo Manzù e Henry Moore per la scultura, Mino Maccari e Marc Chagall per l'incisione; inoltre sono insigniti di un premio riservato a giovani artisti italiani Renato Guttuso per la pittura e Alberto Viani per la scultura. Possiamo ritrovare gran parte dei nomi dei premiati all'interno delle collezioni di Malabotta ma non sappiamo se ebbe modo di visitare la mostra, dato che non esistono riscontri scritti. In questo periodo, infatti, Manlio non era più attivo come critico d'arte.

[116] R. PALLUCCHINI, *Introduzione*, in *Catalogo XXIV Biennale di Venezia*, 3 ed., Venezia, Serenissima 1948, p. XIV.

[117] *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia, Fratelli Visentini 1895, p. 4.

[118] R. PALLUCCHINI, *Introduzione*, in *Catalogo XXIV Biennale di Venezia*, 1948, p. XV.

[119] Apprezzamento che vola oltre oceano grazie all'intervento di James Thrall Soby sul «Saturday Review of Literature» (*The Venice Biennial*, 7 agosto 1948, p. 30) sul quale esalta i tre scultori italiani e si ripromette di diffondere l'arte contemporanea italiana. Così, l'anno dopo, organizza assieme ad Alfred H. Barr *XX Century Italian Art* al MoMA di New York, tappa importantissima nella "riconsiderazione dell'arte italiana negli Stati Uniti". In S. FUSO, L. POLETTO, *La XXIV Biennale di Venezia 1948*, in *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, n. 8, anno 2013, III serie, Milano, Skira 2013, p. 138. Cfr. con *Il Fronte Nuovo delle arti. L'Arte italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra*, 1999.

[120] Dal testo introduttivo di G. MARCHIORI, in *Prima mostra del Fronte Nuovo delle Arti*, 1947, p. 9.

[121] Raymond Cogniat, Georges Pillement, André Chastel e altri, vd. S. FUSO, L. POLETTO, 2013, pp. 142-143.
Tuttavia, il Fronte Nuovo delle Arti verrà ufficialmente sciolto già nel 1950, il 3 marzo, a Venezia.

una posizione[122] in merito al dibattito artistico che si presenta con più prepotenza in quel momento: figurativo o astratto?
É appunto in quel 1948 che Luigi Bartolini pubblica *Il fallimento della pittura*[123], aspra critica indirizzata non solo alla Biennale di quell'anno, ai suoi organizzatori e alle opere esposte, ma più in generale alle tendenze artistiche a lui contemporanee, italiane ed estere.
Malabotta possiede questo testo nella sua biblioteca triestina, autografato dall'autore stesso, e affiancato da *Credo d'artista*, pubblicato dal medesimo autore tre anni prima. Questo è un dato importante poiché, letto in riferimento agli acquisti del nostro, aggiunge importanti elementi per mettere a fuoco un quadro più completo delle sue posizioni in mancanza di scritti di suo pugno riguardanti il dibattito di questo periodo.
Come ha rilevato Lorenzo Nuovo nei già citati interventi legati alla biblioteca di Malabotta e ai suoi scritti, ci sono certamente degli importanti punti di contatto tra il nostro e Bartolini. Manlio si sente unito all'artista, soprattutto negli anni '30 e '40, non solo dalla stessa antica stima nei confronti di Lionello Venturi, ma anche da una certa propensione per una linea antiaccademica e per il "brutale rifiuto della facilità del gusto e dell'adattamento al mercato"[124], punto cardine, quest'ultimo, della critica intrinseca a *Fallimento della pittura* ed elemento riscontrabile anche nelle pagine scritte dal Malabotta critico d'arte. Entrambi sono accomunati dal rifiuto per quelli che Nuovo definisce "apparati intellettualistici e filosofici" e di "calcolo composizionale", cioè per le sovrastrutture che peserebbero sull'idea di libertà nella ricerca pittorica e sulla loro idea di cultura "fatta con l'occhio e rovesciata senza filtri sulle pagine delle riviste e sulla tela"[125].
Malabotta in una pagina autobiografica che racconta dei suoi interessi di gioventù per il "mondo che viene scoprendo" scrive: "interesse - si badi - per le cose e non per il *perché* delle cose, un interesse cioè che non pone problemi di ordine speculativo ma di conoscenza non nozionistica e che si trasforma in godimento spirituale quando le cose, trasfigurandosi nell'arte assumono il volto della bellezza. (…) esigenza di ordine estetico sottratta ad ogni schema ideologico e idealistico"[126]. Faccio riferimento, inoltre, alle idiosincrasie del nostro nei confronti delle prese di posizione politiche e delle speculazioni

---

[122] In riferimento alla percezione di queste dinamiche da parte del pubblico mi sento di evidenziare alcune osservazioni mosse da certi nomi della critica italiana che, rivolgendosi alle proposte internazionali e nazionali, rilevano una particolare preoccupazione: la difficile comprensione dell'arte contemporanea da parte del visitatore. Il dato è esposto in maniera programmatica da Umbro Apollonio, il quale, con un articolo dal titolo *Necessità di diffondere l'arte contemporanea* apparso su «Il Giornale», avverte questa difficoltà e appunta il quasi esclusivo apprezzamento da parte dei visitatori nei confronti degli Impressionisti. Anche Neri Pozza è dello stesso parere: elogia la Biennale in quanto ottima occasione per stimolare e permettere la "frequentazione con le forme nuove", prassi che però, osserva, deve essere migliorata perché troppo poco frequente tra il pubblico italiano. Giuseppe Marchiori, dal canto suo, riconosce il problema e punta il dito contro una certa parte di critica, accusandola di essere assoggettata proprio a questo pubblico "pigro", non abituato o non capace di sforzarsi di comprendere le novità artistiche presentate. Marchiori fa riferimento a Bartolini, a Borgese e a Bertocchi i quali, secondo il suo modo di vedere, e in base ai loro scritti, si dimostrano passatisti e ancorati "agli schemi della visibilità classica". Non dobbiamo dimenticare il ruolo di primo piano che Marchiori ebbe nella nascita e nelo sviluppo del Fronte Nuovo delle Arti e quindi dobbiamo considerare di conseguenza queste sue parole, evidentemente e naturalmente schierate. Vd. U. APOLLONIO, *Necessità di diffondere l'arte contemporanea*, in «Il Giornale», 2 novembre 1948; N. POZZA, *Itinerario schematico per il visitatore della Biennale. Turner Cézanne, Picasso Martini*, in «Corriere Lombardo», 8 giugno 1948; G. MARCHIORI, *Nuovi orientamenti nel padiglione dell'Italia*, in "Il Mattino del Popolo", 29 settembre 1948; cit. in S. FUSO, L. POLETTO, 2013, pp. 137-143.

[123] L. BARTOLINI,1948.

[124] L. NUOVO, *La biblioteca d'arte di Manlio Malabotta*, 2008, p. 140.

[125] *Ivi*, p. 138.

[126] ASTS, Archivio Malabotta, fasc. 3: fotocopie di documenti e certificati di Manlio Malabotich (sic.) e testo autobiografico dattilografato. Queste parole confermano l'indirizzo di alcune tendenze riscontrabili nella biblioteca triestina del nostro: l'assenza di testi filosofici e di testi politici.

di pensiero legate tanto alla retorica novecentista quanto agli "eccessi di programmaticità"[127] dell'avanguardia, contrapposte al suo innato anticonformismo culturale ben comparabile all'atteggiamento di un Bartolini.
Come ricorda anche Franca Fenga Malabotta[128], il marito e Bartolini si erano conosciuti a Roma e i loro rapporti sono confermati da alcune lettere inviate a Manlio tra il 1946 e il 1955, oggi conservate presso l'ASTS[129]. Da questo scambio epistolare abbiamo conferma della data in cui i due si incontrano e che il legame durò negli anni, sviluppandosi in un rapporto di stima e forse di amicizia, passando certamente attraverso conversazioni di carattere "commerciale", professionale, trattando della compravendita di alcune opere dello stesso Bartolini e di de Pisis.
La prevalenza del figurativo nelle collezioni di Malabotta attesta, di nuovo, una comunanza di sentire con l'artista il quale, sempre sul suo testo critico del '48 si definisce "anti-avanguardista"[130] e tuttavia si domanda "se l'arte delle figure trovi più una sua spirituale ragione d'essere in un mondo che, per ora, soggiace al dominio delle macchine"[131]. Bartolini porta avanti una critica decisamente aspra nei confronti dell'arte del dopoguerra e disprezza le novità provenienti dall'estero, soprattutto dagli Stati Uniti; Malabotta dal canto suo, costituisce delle collezioni che nella loro quasi totalità ospitano artisti italiani, semmai popolate di provenienze mitteleuropee ed est adriatiche, e che, anche se negli anni si spingeranno fino ai decenni '60 e '70, nella maggior parte dei casi accoglieranno artisti legati al figurativo. Per giunta, i suoi volumi e libri d'artista dimostrano un chiaro interesse per il recupero dell'arte tra le due guerre.
Malabotta possiede sia tre acqueforti sciolte dell'amico Bartolini (*Genziane in controluce*, *Forte San Gennaro*, *Le violette*) che due libri d'artista corredati delle sue incisioni (*Sante e Cavalle*, *La caccia al fagiano*), assieme ad altri volumi che riproducono sue opere. Inoltre, presso la Fondazione Cini si conserva una pubblicazione interamente dedicata ai componimenti poetici di Bartolini, *Pianete*, recante la dedica manoscritta: "a Manlio Malabotta aulico amico: con preghiera di rammentarmi più spesso dal tuo Luigi Bartolini". Infatti, Bartolini si considerava un autore più completo e maggiormente innovatore nello scrivere che nelle altre espressioni artistiche, tanto da ritrovarsi molto, se non maggiormente, nella comunità letteraria rispetto a quella pittorica. Il fatto di essere un pittore-poeta e di percepire la poesia come un'oasi di rifugio lo accomunava a quello che fu un suo caro amico, Giorgio Morandi[132], che ritroviamo senza sorpresa tra le scelte di Malabotta con un acquerello e due acqueforti.

---

[127] L. NUOVO, *La biblioteca d'arte di Manlio Malabotta*, 2008, p. 140.

[128] F. FENGA MALABOTTA, *Manlio Malabotta: un viaggio nel mondo dell'arte*, in AA. VV., *Viaggio nel '900*, 1996, p. 9.

[129] ASTS, Archivio Malabotta, corrispondenza, fasc. 56. Da alcune lettere tra il 27 dicembre '50 e il marzo del '51, si intuisce che Malabotta avesse inviato a Bartolini l'acconto per due sue tele che gli sarebbero dovute essere recapitate dopo la mostra di Milano del '51 (*Ulisse* e *Ragazza lungo il fiume*, entrambi del 1950); almeno una delle tele venne però venduta durante l'esposizione e Bartolini gli propose un'altra tela, *Il poeta*. Forse questo scambio non andò bene poiché il 19 febbraio 1951 Bartolini scrive della raccolta *Sante e Cavalle* e di altre incisioni che gli venderebbe a un prezzo d'amicizia. Effettivamente, la raccolta *Sante e Cavalle* del 1943 figura a oggi nella collezione di libri d'artista di Malabotta.

[130] L. BARTOLINI, 1948, p. 18.

[131] *Ivi*, p. 9.

[132] Relazione indagata da F. DI CASTRO, *Bartolini e Morandi*, in *Luigi Bartolini alla Calcografia*, 1997, p. 53.

Questa inclinazione letteraria potrebbe essere vista come una costante per molti degli artisti che popolano le collezioni del notaio triestino. Un esempio su tutti potrebbe essere il caso di de Pisis il quale, soprattutto nel periodo giovanile del sodalizio con i metafisici, si dedicò alla sperimentazione di varie arti e attività intellettuali, tra cui la scrittura, in perfetta sintonia con gli artisti dell'avanguardia del primo Novecento. Sandro Zanotto scrive che il giovane de Pisis fu forse più scrittore che pittore, "ossessionato da una impostazione autobiografica dell'espressione artistica, da una ansia di giustificare ogni emozione, ogni aspetto fisico e spirituale della sua vita, mitizzandola in una inesauribile descrizione fantastica o in una onirica trasfigurazione". La "completa storia della sua formazione spirituale" sono infatti degli scritti, gli *Zibaldoni*, di chiara ispirazione leopardiana[133].

Cosa poteva avvicinare dunque Malabotta a quegli autori? Forse proprio la profonda vena letteraria, antirealistica, non narrativa e fortemente lirica che, con caratteristiche e proprietà diverse, è latente in ognuna delle scelte? Quella stessa irrequietezza che si coglie nella sua scrittura salda, eppure carica di battiti e pulsazioni, di impressioni immediate e fugaci?[134]

Questo è quello che si chiede Ester Coen analizzando alcune scelte del nostro, parole che ritengo avere profonda attinenza con molti fogli della raccolta giunti alla Fondazione Cini. Tra gli altri, mi sembra particolarmente significativa la presenza di quelli di Marc Chagall, spesso accusato di "fare della letteratura" con la sua pittura[135], presente con due litografie a colori dall'inconfondibile sensibilità lirica e narrativa al contempo.
Inoltre, si può dire che alcuni degli autori che Manlio collezionò, benché fossero nati sotto la stella di un determinato movimento artistico, se ne siano poi discostati in una sorta di isolamento poetico, vagamente atemporale e di certo apolitico. Faccio riferimento, oltre a de Pisis, a Giorgio Morandi, soprattutto per la sua esperienza di incisore. Nonostante nella primissima giovinezza avesse dimostrato una certa curiosità, seppur distaccata, per l'ambiente futurista, non aderì mai al movimento, ma rimanendo sempre aggiornato sui suoi sviluppi. Così, nonostante dapprima avesse scelto di seguire un'estetica di stampo cubista, si distaccò da essa e dagli altri dettami stilistici ai quali si avvicinò inizialmente, distinguendosi dai movimenti che l'avevano preceduto o a lui coevi. A livello ideologico, non si schierò né con Strapaese né, tantomeno, con Novecento; nonostante le sue incisioni fossero state pubblicate molto frequentemente su riviste apertamente schierate nel dibattito artistico del periodo quali «Il Selvaggio» e «L'Italiano», durante tutta la sua carriera svolse un'autonoma ricerca artistica e perseguì una poetica solitaria ed estremamente coerente a se stessa. Con il metodico lavoro su soggetti sempre molto simili e con la sua posata pazienza si mise in contrapposizione alle coeve avanguardie storiche e alla loro ansia di primato. La collezione di grafica di Malabotta comprende due sue

---

[133] S. ZANOTTO, *Filippo De Pisis scrittore*, in *Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis*, 1969, p. 46. D'altro canto, Comisso stesso ricordava di come de Pisis se la prendesse maggiormente per una critica rivolta a un suo scritto che a un suo dipinto.

[134] E. COEN, *Malabotta tra Martini e De Pisis*, in *Manlio Malabotta e le Arti*, 2013, p. 73.

[135] Cfr. L. VENTURI, 1950, p. 232. E così scrive, tre anni più tardi, lo stesso Venturi in *L'opera di Marc Chagall*, 1953, p. 14: "Chagall rimarrà nella storia della pittura del secolo XX come colui che ha rappresentato tipicamente il bisogno di poesia in pittura, e si è lanciato nelle più pericolose avventure dell'immaginazione Per dare una realtà all'inconoscibile. Egli è riuscito a crearsi una specie di mitologia, per favellare dei suoi affetti personali e insieme degli avvenimenti del mondo".

acqueforti (*Natura morta con scatole e bottiglie su sfondo ovale* del 1921 e *Natura morta con vasetto e tre bottiglie* del 1945) e un acquerello sui toni del viola del 1963.
A presentare uno svolgimento temporale a sè, una riflessione personalissima e costantemente indipendente, furono anche altri artisti scelti da Malabotta: per esempio Eddy Passauro, rappresentato da due acqueforti di inizio Novecento, Alfred Kubin - anch'egli scrittore - con una cartella del 1920, il già citato Bucci, Giuseppe Viviani con la sua ultima cartella di litografie originali, Zoran Music con due fogli del 1969, Umberto Lilloni e i suoi trasognati sentieri tra gli alberi, Roberto Poloni con alcune acqueforti del 1972 e Virgilio Guidi, "al di fuori di ogni misura particolare"[136], con una cartella dei primissimi anni '70. Anche Aligi Sassu, presente con tre cartelle di grafica e un libro illustrato, nonostante da adolescente per breve tempo fosse stato un attivo futurista[137], continuò la sua lunga e feconda vicenda artistica in maniera totalmente autonoma. Enzo Di Martino definisce la sua esperienza matura addirittura come isolata dal panorama artistico italiano trovando qualche assonanza soltanto con Scipione a Roma[138], curiosa e insolita apparizione nella collezione di volumi di Malabotta. Scipione, autore non collezionato da Malabotta in originale, compare tra i libri giunti alla Fondazione Cini in una monografia di Antonino Santangelo del 1941 (Milano, Treccani), in due edizioni del Cavallino (rispettivamente del 1942 con testi di Leonardo Sinisgalli e del 1945 scritta da Umbro Apollonio), nonchè in *Il disegno italiano contemporaneo*, volume del 1945 edito da Enrico Damiani.
Ci sono poi apparizioni di autori che fecero da capofila per alcuni movimenti e che attestano l'attenzione per specifiche correnti: mi riferisco a Mauro Reggiani che con un piccolo nucleo di litografie del 1934 costituisce quasi un unicum per l'astrattismo, a Carlo Carrà, molto amato soprattutto in gioventù, anche se rappresentato soltanto con sei fogli degli anni '20, a Ugo Nespolo, Enrico Baj e Fabrizio Plessi con una cartella che testimonia una pacata curiosità per la neo-avanguardia, così come agli autori della cartella *Corrente 30 anni dopo*.
Questi diversi modi di tradurre l'intreccio della vita, dell'arte e della storia rispecchiano in qualche modo i momenti storici o interiori che si susseguirono nella vicenda di Malabotta in periodi talvolta distanti gli uni dagli altri, non solo cronologicamente.
Forte eredità del "periodo romano"[139], per esempio, sono i fogli di Maccari, di Bartolini e di Longanesi. L'*Album* di Mino Maccari, pubblicato nel '43 ma che raccoglie trenta linoleografie apparse su «Il Selvaggio» dagli anni '30, è una presenza importante nella collezione di grafica di Malabotta e testimonia un periodo particolare della sua vita. Le

---

136 G. MAZZARIOL, 1984, pp. 29-30: "al di fuori di ogni misura particolare, non si identificava né con quella romana d'origine, né con quella veneziana e neppure con la bolognese: la sua voce poetica aveva anch'essa un respiro largo che scavalcava ogni confine".

137 Per un'analisi dettagliata rimando a *Sassu futurista 1927-1929*, 1999.

138 E. DI MARTINO, *Aligi Sassu: il colore del mito*, in *Sassu. Opere 1930-1992,* 1994, p. 11. Questo riferendosi agli artisti della penisola; punti di contatto più espliciti vengono rilevati con Matisse, i Fauves e gli espressionisti per il particolare utilizzo del colore.

139 Mi sono presa la libertà di definire "periodo romano" quel lasso di tempo che può essere compreso tra il 1932 e il 1946, durante il quale Malabotta fu particolarmente vicino a determinati personaggi della cultura e dell'arte che, seppur temporaneamente, orbitavano nella capitale quando lui stesso vi arrivò o nel periodo in cui collaborò con essi. Non risulta da appunti o lettere che già nel 1932, mentre si trova a Roma per sostenere l'Esame di Stato per l'abilitazione a notaio, abbia stretto legami con alcune di queste personalità, ma è certo che negli anni immediatamente successivi abbia dei rapporti di collaborazione con essi.
Infine, non si deve pensare che Malabotta abbia soggiornato nella capitale per lungo tempo, anzi. Con "periodo romano" indico un periodo molto maggiore ai soggiorni effettivi durante questi decenni che, come già visto, risultano essere stati brevi e collocarsi nel '32 e nel '46.

trenta incisioni sono conservate in un fascicolo recante una dedica manoscritta: "Al caro Malabotta che mi conobbe felice. Con affetto Mino Maccari Roma 21 marzo 1946". Queste poche parole sottendono trascorsi comuni, tempi passati che si sommano e si intersecano alle collaborazioni del nostro con «Il Selvaggio». La collezione conserva inoltre altri sei fogli sciolti di Maccari tra cui un disegno a matita che ritrae il volto di Manlio.
Altri acquisti che, indifferentemente dalla loro datazione, si fanno riconoscibilmente coesi con filoni aderenti al recupero dell'arte e del mondo culturale tra le due guerre sono, di nuovo, i fogli di Bartolini[140], autore che si ritrova spessissimo nelle pagine de «Il Selvaggio», personalità che fu a stretto contatto con Longanesi, Venturi e, come già visto, con Morandi.
Nella stessa collezione trova posto anche qualche foglio di Longanesi, un disegno per il Calendario del 1966, un paesaggio all'acquaforte, un calendario de «Il Borghese» per l'anno 1958[141].
Mi pare, dunque, che non siano poche le presenze da considerarsi strettamente legate al clima in cui il notaio si era ritrovato o aveva ricercato nella capitale: questi legami svelano per la prima volta e in maniera completa l'interesse di Malabotta verso media specifici quali quello del disegno e dell'incisione, della vignetta a stampa e della fotografia.
Alla collezione di opere d'arte bisogna inoltre affiancare le collezioni di libri e periodici che via via il notaio aveva acquistato, prima e dopo la guerra.
Anche se questo non è il contesto adeguato per affrontare un discorso sulle biblioteche di Manlio e nonostante altri interventi abbiano già trattato l'argomento[142], mi preme sottolineare che de «L'Italiano» la biblioteca Malabotta presso l'ASTS conserva praticamente tutti i numeri dal '32 al '41[143], nonchè il volume *Trastullo di Strapaese. Canzoncine e legni incisi di Mino Maccari, l'Almanacco di Strapaese, Il fazioso: almanacco del Borghese* e vari numeri de «Il Borghese illustrato»[144].
In più, alla Fondazione Cini sono approdati altri volumi e periodici legati al periodo in questione: questa sezione ospita il numero 31 de «L'Italiano» che reca in copertina il nome di Malabotta e mostra all'interno sette sue fotografie scattate nella capitale, tre numeri de «Il Selvaggio» con alcuni dei suoi testi (anno XII/1935, nn. 7, 8, 9, 10), i volumi *Linoleum. 29 incisioni di Mino Maccari dal 1924 al 1931* e *Il Selvaggio di Mino Maccari*[145].
A indicare un altra coordinata di tempo e luogo che caratterizzò il vissuto del nostro in maniera piuttosto precisa è una cartella contenente vari fogli ascrivibili per lo più a Carlo

---

[140] Almeno uno dei fogli è arrivato a Malabotta tramite Giovanni Comisso, dunque in un periodo successivo al 1946, ma rappresentano comunque l'interesse di Malabotta nei confronti del recupero dell'arte dagli anni '20 ai '40.

[141] Anche il rapporto con Longanesi è attestato dai documenti analizzati presso l'ASTS, Archivio Malabotta, fasc. 3, fasc. 56.

[142] Ricordo almeno: D. DE ROSA, *La biblioteca*, in *Viaggio nel '900*, 1996, pp. 47-51; M. MENATO, *La biblioteca d'arte di Manlio Malabotta a Trieste: una scheda*, in *Le biblioteche private come paradigma bibliografico*, 2008, pp. 481-485; L. NUOVO, *La biblioteca d'arte di Manlio Malabotta*, 2008, pp.135-144; M. MENATO, *Le biblioteche di Manlio Malabotta*, in *Manlio Malabotta e le Arti*, 2013, pp. 150-159.
Cito inoltre altri due studi volti al tentativo di ricostruire anche la prima biblioteca di Malabotta, quella di Montona: C. TORTEROLO, *Manlio Malabotta, notaio, collezionista, amante e cultore delle lettere*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, relatore A. DEL BEN, a.a. 2010/2011; E. LUCCHESE, *Le collezioni di Malabotta*, in *La donazione Malabotta*, 2017, pp. 25-29.

[143] In una lettera del 3 luglio 1959 conservata nell'Archivio Malabotta presso l'ASTS (fasc. 56) Giovanni Comisso scrive a Malabotta che un libraio di Bologna vende a buon prezzo una collezione de «L'Italiano» comprendente i numeri con gli scritti di Manlio.

[144] M. MACCARI, 1928; *L'Almanacco di Strapaese ossia Il centogusti per l'anno 1929*, 1928; G. PREDA, 1960. «Il Borghese», periodico nato a Milano nel 1950, voleva rappresentare quella che per il fondatore, Leo Longanesi, costituiva la destra del Paese da un punto di vista politico e culturale.

[145] M. MACCARI, 1931; C. L. RAGGHIANTI, 1955.

Conte e ad altri protagonisti della vivace atmosfera della "piccola Atene" trevigiana, ambiente che Manlio frequenta per decenni, dal 1946 in poi. La cartella, che talvolta ha un valore più documentale e affettivo che propriamente artistico, contiene più di un centinaio tra schizzi, appunti e lettere che fanno riferimento a quella cerchia di intellettuali che si riuniva attorno alla libreria Longo e Zoppelli (casa editrice Canova) nel centro di Treviso[146], dal secondo conflitto bellico in poi. Anche il foglio con disegni a matita di Gino Rossi conservato nella collezione Malabotta ha sicuramente una certa attinenza con questo ambiente popolato da amici intimi del pittore che cercarono di aiutarlo nei tragici anni della malattia e promossero sempre le sue opere.
I settantatré fogli di Carlo Conte comprendono trentacinque schizzi a penna e a matita firmati (di cui due ritraenti Manlio), diciassette acquerelli (di cui due sono ritratti di Manlio), ventun prove di stampa per le litografie di *Teorie,* volume di poesie scritte da Malabotta e illustrato dall'artista trevigiano per la sua pubblicazione nel 1946. Questa cartella non è l'unico caso in cui i pezzi in essa contenuti testimoniano amicizie e frequentazioni del nostro e recano dediche esplicite e personali.
Nel periodo in cui abita in Veneto, Malabotta ha modo di accrescere la sua collezione di dipinti, grafica e scultura concentrandosi nei primi due decenni, come già visto, sugli acquisti dei de Pisis e dei Martini[147], acquisizioni che, almeno inizialmente, si devono al fortunato incontro con Giovanni Comisso. Ma durante questi anni rimane sempre in contatto anche con vari antiquari italiani e stranieri, non smettendo mai di collezionare non solo antichità e libri, ma forse anche alcune stampe e incisioni antiche. Tuttavia, le opere d'arte grafica risalenti al XIX secolo sono presenti soltanto in piccola quantità: due xilografie acquarellate di Hokusai (accompagnate da un disegno di anonimo giapponese), un foglio con un paesaggio lacustre di Walter Leistikow, diciassette disegni con vedute di città italiane di Marco Moro. A esse si aggiungono alcuni volumi e mappe della prima metà dell'Ottocento: la riproduzione a stampa di una veduta di Trieste disegnata da Giuseppe Pollencig nel 1801 e incisa da Thomas Baratti; i volumi *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie*, di Joseph Lavallée, del 1802, *Pictures views of the antiquities of Pola*, di Thomas Allason e John Murray, del 1819, e *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco*, di August Selb e August Anton Tischbein del 1842; una cartella contenente sedici tavole sfuse dal titolo *Ferdinand I und Maria Anna Carolina im Künstenlande*, del 1844; due copie del volume *Panorama della costa e delle Isole della Dalmazia nei viaggi dei piroscafi del Lloyd Austriaco* con illustrazioni a stampa di Giuseppe Rieger, del 1850. Si noti come questi pezzi confermino l'attenzione di Malabotta per il litorale est adriatico e le sue vicende storiche, interesse coltivato nel corso di tutta la sua esistenza e approfondito grazie a letture e viaggi.

---

[146] Dino Buzzati scrive della libreria in *Treviso piccola Atene* sul «Corriere della sera» del 3 ottobre 1950; cfr. con A. MODENA, *L'intelligenza segreta. Comisso tra amici, librai, poeti*, Macerata, Biblohaus 2012.

[147] Per un'analisi più approfondita rimando al capitolo biografico del presente testo a pp. 12-13, nonchè a M. SERRANO, *La storia e la fortuna delle opere di de Pisis nella collezione Malabotta*, in *Viaggio nel '900,* 1996, pp. 27-36 e N. STRINGA, *Tra Treviso e Trieste: i Martini della collezione Malabotta*, in *Viaggio nel '900,* 1996, p. 42.

Malabotta si circonda di oggetti, nella sua quasi chimerica caccia di un altrove fantastico che nell'accumulo trova l'illusorio sollievo di fronte a imperfezione e pochezza. É questo il miraggio del collezionista[148].

A partire dagli anni '60 Manlio accresce dunque l'orizzonte temporale delle opere ricercate, indirizzandosi questa volta specificamente sulla grafica. Gli acquisti di questo periodo sono in gran parte litografie, secondo una tendenza che si sviluppa e si impone nel panorama della grafica italiana, così come a livello internazionale, proprio in questo torno di anni. Moltissimi artisti che Malabotta colleziona espongono anche alle Biennali dell'Incisione italiana contemporanea organizzate dal 1955 dalla Fondazione Bevilacqua La Masa[149], eventi che testimoniano un generale rinnovato rilievo destinato alle tecniche incisorie, in primis all'acquaforte, alla linoleografia e alla litografia[150], appunto. Il fatto che Malabotta segua e si appassioni alle nuove tendenze in campo tecnico trova un antecedente nella sua attenzione già giovanile per il rotocalco, la fotografia e la vignetta satirica, interesse personale che crebbe e andò di pari passo con la riscoperta e la reinvenzione di questi linguaggi a livello nazionale.
L'ingente numero di pezzi acquistati dagli anni '60 comprende libri d'artista, edizioni di pregio, libri illustrati, fogli singoli o raccolte pubblicate da gallerie e case editrici. Vi sono alcuni nomi di editori e stampatori che ricorrono negli acquisti di questo torno d'anni e Scheiwiller è sicuramente uno tra questi.
Per i tipi di Scheiwiller acquista la già citata cartellina monografica di Reggiani del 1968, contenente cinque xilografie e due linoleografie inedite del 1934, attestanti la produzione grafica dell'autore negli anni in cui firma la dichiarazione degli espositori alla Prima mostra dell'astrattismo italiano presso la galleria Il Milione di Milano.
Manlio, sin da giovanissimo, commentandone i volumi sulle colonne de «Il Popolo di Trieste», aveva dimostrato di essere piuttosto aggiornato sulle pubblicazioni d'arte di Giovanni Scheiwiller e di apprezzarle in quanto "le sole che testimoniano l'importanza del momento attuale dell'arte italiana"[151]. Malabotta si ritrovava in accordo con le analisi di Scheiwiller e ne utilizzava talvolta il linguaggio; condivideva con questo importante uomo di cultura, capace di mantenere sempre "un occhio all'antico e un altro al moderno o modernissimo"[152], l'amore per il bello e quello per i libri. É soltanto nel 1967 che conosce di persona il figlio, Vanni, il quale dal 1951 gestisce la casa editrice, prima assieme al padre e,

---

[148] E. COEN, *Malabotta tra Martini e De Pisis*, in *Manlio Malabotta e le Arti*, 2013, p. 71.

[149] Infatti, nel catalogo del '57 leggiamo, tra gli altri, anche i nomi degli artisti collezionati da Manlio: Baj, Bartolini, Campigli, Carrà, Clerici, Gentilini, Guidi, Maccari, Minguzzi, Morandi, Rosai, Sassu, Semeghini, Spacal, Vespignani. In *2° Biennale dell'Incisione italiana contemporanea: opera Bevilacqua La Masa*, 1957.

[150] Carlo Alberto Petrucci, allora direttore della Calcografia Nazionale, nell'introduzione al catalogo della 2° *Biennale dell'Incisione italiana contemporanea* (1957, pp. 27-28), rileva come le tecniche incisorie non calcografiche - da lui definite vere e proprie nuove forme d'arte - vedano grande richiesta da parte del pubblico per gli effetti cromatici a cui danno adito e, certamente; gli artisti le utilizzano volentieri sia per la facilità nel trasporto delle matrici (linoleum, zinco granito) che per l'immediatezza del gesto che esse consentono (litografia), nonchè per ovvie questioni di mercato.

[151] M. MALABOTTA, *Artisti italiani. Filippo de* Pisis, in «Il Popolo di Trieste», 20 giugno 1931. Vedi inoltre: *Idem*, *"Arte moderna italica" di Gino* Severini, in «Il Popolo di Trieste», 15 luglio 1930; *Idem*, *Arte moderna italiana. Mario* Sironi, in «Il Popolo di Trieste», 8 agosto 1930; *Idem*, "*Arte moderna italiana" di Giovanni Scheiwiller*, in «Il Popolo di Trieste», 16 maggio 1931. Vd. L. NUOVO, 2006, pp. 159-162.

[152] L. NOVATI, 2013, p. 13.

in seguito, in autonomia. Con Vanni pubblica quattro dei suoi volumetti poetici[153] e instaura un rapporto amicale, di stima e affetto reciproci.
La collezione donata alla Fondazione Cini consta di alcuni libri illustrati editi da Scheiwiller: un cofanetto di *Luigi Spacal. Opera grafica 1936-1967* con xilografie dell'artista (1968)[154], un volume in memoria di Rodolfo Pallucchini illustrato da acqueforti a colori di Terry Haas (1969), l'edizione *Un turco tra di noi* con acqueforti di Franco Gentilini per la collana "All'insegna del Pesce d'oro" Scheiwiller (1970).
Inoltre, si conserva anche la monografia di Marco Valsecchi su Giuseppe Viviani pubblicata da Scheiwiller nel 1964, volume che costituisce l'apparato bibliografico più immediato per indagare il nucleo di opere dell'artista collezionato da Malabotta. Inseriti tra le pagine del volume, oltre a una stringata rassegna stampa dell'artista, sono stati trovati due fogli con delle note manoscritte di Malabotta il quale sembra essersi appuntato quali litografie di Viviani siano già in suo possesso e quali forse desidererebbe acquistare. Una delle due carte è in effetti una pagina staccata dall'*Allegato al Catalogo Edizioni di Giovanni e Vanni Scheiwiller* del 1968 e ci permette di capire che, in un momento successivo a questa data, Malabotta sicuramente possiede *La veneziana*, *Monumento ai caduti di Viareggio*, *Autoritratto* e *Fiori*, ma non tutte le altre opere ad oggi presenti nella cartella di Viviani. É quasi certo che queste quattro litografie siano state acquistate dopo il 1964, visto che la datazione di una di esse, *Fiori*, è proprio il 1964 ed è plausibile che Malabotta le avesse acquistate congiuntamente, forse in seguito alla retrospettiva dell'autore organizzata nello stesso anno dalla Fondazione Bevilacqua La Masa a Venezia, e di cui la collezione Malabotta conserva il manifesto. La seconda carta con annotazioni reca invece la data del 29 gennaio 1972 ed elenca una serie di nove litografie di Viviani che effettivamente si trovano nella collezione: di cinque di esse sono presenti due esemplari, tra cui i già citati *Autoritratto* e *Fiori.* Queste note non aggiungono notizie certe sulle date delle acquisizioni, testimoniano invece un processo di pianificazione e ricerca del loro acquisto, avvenuto dunque a più riprese.
Viviani, autore molto caro a Scheiwiller padre e affezionato anche a Vanni, era già stato protagonista di una prima pubblicazione della loro casa editrice nel '59, di una monografia con prefazione di Carlo Ludovico Ragghianti nel 1962 e di un catalogo nel '64, ampliato nel '66. Questo interesse per l'autore è, certamente, un punto di contatto tra i gusti di Malabotta e quelli degli editori milanesi che, in questo caso, testimoniano l'apprezzamento per uno dei più grandi nomi dell'incisione italiana del Novecento riconosciuto assieme a Bartolini, Maccari e Morandi[155]. Tuttavia il ben più giovane Vanni, nei primi anni '50, provava un crescente interesse per l'arte astratta e le avanguardie storiche, quelle che da Viviani erano considerate le "bestie nere"[156].
La collezione di Malabotta, che non si può di certo definire improntata all'astrattismo o all'avanguardia, trova un ideale punto di contatto all'interno del Gabinetto dei Disegni e

[153] Essi non fanno parte dei volumi giunti alla Fondazione Cini poiché sono stati donati all'ASTS.

[154] L'opera al suo interno conserva un biglietto d'auguri con una grafica di Spacal inviato nel 1968 proprio a Scheiwiller.

[155] Nella sua *Nota biografica-critica*, Giorgio Trentin scrive che Viviani, assieme a Maccari, Bartolini e Morandi fa parte del gruppo dei "Quattro", grazie al quale "in tempi assai oscuri per l'arte calcografica italiana, si identificarono per molti anni quasi esclusivamente le vicende più autentiche dell'incisione del nostro Paese", in *Incisioni e litografie di Giuseppe Viviani*, 1964, p. 18.

[156] L. NOVATI, 2013, p. 147.

delle Stampe della Fondazione Cini con la collezione di Neri Pozza ivi conservata, nella quale "tutte le presenze si situano all'interno di una linea di arte moderna orgogliosamente umanistica (…) con una sistematica esclusione delle punte più acute dell'avanguardia"[157].

Le collezioni si rassomigliano per la loro eterogeneità e per simili scelte di gusto in fatto di tecniche e autori. Oltre ad un'analogia nel collezionismo dei de Pisis, un'interessante parallelismo è indicato dai fogli di Music, raccolti in piccola quantità da entrambi, ma curiosamente scegliendo, in maniera molto sensibile, tra le testimonianze di quella che è la serie meno nota e studiata dell'autore: i *Censimenti appenninici* del '68-'69. Ambedue le collezioni ospitano inoltre opere di Maccari, di Bartolini e di Campigli[158], ed entrambe comprendono le medesime edizioni dell'*Apocalisse* illustrato da Giorgio De Chirico (Edizioni della Chimera, Milano, 1941), assieme a *Gli sguardi, i fatti e senhal* di Andrea Zanzotto illustrato da Tono Zancanaro (Il Tridente, 1969).

I due collezionisti condividevano infatti l'amore per il libro, anche se declinato diversamente, per l'uno in professione, per l'altro in pura passione.

"Compero sempre libri. Sono un collezionista, un rigattiere, un orgoglioso, non un letterato"[159] - appunta Manlio, il quale è stato definito più volte, a causa delle sue scelte, un vero e proprio bibliofilo. Nel corso delle ricerche svolte fino ad adesso e aventi come oggetto le sue biblioteche (sia quelle conservatesi interamente, sia quelle *ritrovate*[160]) si è sempre fatto maggior riferimento ai libri *solamente scritti* e non tanto a quelli illustrati.

"Nel secondo dopoguerra italiano produrre o collezionare libri con grafica originale non ha una connotazione culturalmente neutra", scrive Flavio Fergonzi; per Neri Pozza "i libri d'artista rappresentavano un irrinunciabile terreno di incontro tra l'invenzione linguistica dei letterati e quella visiva degli artisti"[161]. É verso la fine degli anni '40 che molti editori decidono di puntare su pubblicazioni in cui lo scritto è affiancato alla grafica originale. Quello dell'incisione e dell'illustrazione era per molti artisti, anche già affermati ma non precipuamente incisori, un banco di sperimentazione e un'occasione per esprimersi in maniera più libera. Fergonzi precisa che questa cultura e questo modo di pensare all'illustrazione in maniera decisamente antiaccademica derivava dalle esperienze delle riviste dell'ante guerra, su tutte, «Il Selvaggio». Tuttavia, il fatto di porre particolare attenzione al legame tra parola e immagine d'autore era già cifra stilistica e metodologica delle avanguardie storiche e caratteristica ripresa dalle neo-avanguardie[162]. In entrambi i casi queste prassi generarono delle esperienze originali e imprescindibili per gli svolgimenti dei medesimi movimenti e della cultura artistica e letteraria a livello più ampio. La collezione Malabotta, pur rimanendo costante nelle sue scelte, raccoglie alcuni

---

[157] F. FERGONZI, *Libri illustrati*, in *Segni del Novecento,* 2003, p. 95.

[158] I due collezionisti conservano prove diverse dell'attività d'illustratore di Massimo Campigli, Manlio possedeva le *Liriche* di Saffo edite dal Cavallino nel 1944 (con 12 litografie dell'artista) e Neri *Il Milione* di Marco Polo edito da Hoepli nel 1942 (con 30 litografie dell'artista).

[159] ASTS, Archivio Malabotta, Agenda del 1949.

[160] Cfr. E. LUCCHESE, *Le collezioni di Malabotta*, in *La donazione Malabotta al Museo Revoltella*, 2017, pp. 25-29.

[161] F. FERGONZI, *Libri illustrati*, in *Segni del Novecento,* 2003, p. 95.

[162] Per una prima analisi di questo rapporto nella cultura della seconda metà del Novecento rimando agli esiti degli studi portati avanti dall'Università degli studi di Firenze nell'ambito del progetto *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, http://www.verbapicta.it (ultima consultazione 07/02/2018).

esempi di libri illustrati provenienti da periodi, località e climi differenti che, in seguito, sarà opportuno analizzare nello specifico.

3.1 Nota al modus collezionistico di Malabotta

La collezione di Manlio Malabotta - e qui mi riferisco all'insieme dei fogli e delle cartelle di grafica, così come ai volumi e alle riviste giunti alla Fondazione Cini - rappresenta un compendio di eccellenze del panorama dell'arte italiana a lui contemporanea che, per il suo carattere di completezza, si potrebbe definire quasi *didattico*. La completezza cui faccio riferimento non risiede tanto nel tentativo di abbracciare tutte le tendenze del secolo (ipotesi che difficilmente si applica al collezionismo privato, anche perché solitamente mosso da intenti diversi), quanto nel voler costituire dei precisi e coerenti rimandi tra le opere e gli autori all'interno della collezione. Si può infatti notare come il modus collezionistico di Malabotta appaia piuttosto *scientifico*, in quanto teso ad affiancare testimonianze e documenti di supporto alle singole presenze.
Manlio non si limitò a ricercare opere che gli piacevano, una volta acquistate le volle accompagnare ai mezzi di studio adeguati per poterle apprezzare al meglio e poterne ricostruire così il contesto. É dunque possibile scorgere in lui la figura del "conoscitore che, certificando un mondo, riordinandolo, lo restituisce responsabilmente alla società, agli studiosi e al pubblico più ampio"[163].
Questo desiderio è riscontrabile in molti casi, alcuni dei quali già citati nelle pagine precedenti, ma farò altri esempi.
Per quanto riguarda Giuseppe Viviani, Malabotta volle completare il quadro della sua attività di incisore con una cartella a cura di Piero Chiara, Franco Russoli e Viviani stesso (Bino Rebellato, 1960) costituita da novantotto tavole riproducenti altrettante incisioni dell'autore, immagini complementari alle litografie da lui possedute.
Allo stesso modo, Bartolini, rappresentato con alcuni fogli sciolti e due libri d'artista (*Sante e Cavalle* e *La caccia al fagiano*), compare anche con un suo libro di poesie, il già citato *Pianete* (Vallecchi, 1953), le sue *Poesie ad Anna Stichler* (Edizioni del cavallino, 1941) e con *Gli esemplari unici o rari* (Gherardo Casini, 1952), volume con novantasei riproduzioni delle sue acqueforti curato dall'autore stesso.
Così anche per Gentilini, del quale si conservano quattro libri illustrati, due con acqueforti originali (i già citati *Un turco tra di noi* con testo di Pietro Chiara e i *Sonetti* di Giorgio Baffo) e due volumi con illustrazioni che accompagnano le poesie e le prose di Renato Mucci (Edizioni del Cavallino, 1938 e 1941), nonchè tre fogli sciolti inseriti nelle cartelle di grafica.
Un altro esempio è quello di Mascherini, presente nella collezione sia con alcuni fogli originali ma anche con una monografia di Agnoldomenico Pica (Görlich, 1945) che tratta delle sculture giovanili dell'artista e che dunque rappresenta un altro periodo e un altro ambito dell'attività dell'artista.
Per quanto riguarda Carrà, del quale si danno, oltre alle sei piccole acqueforti già nominate, il volume da lui scritto nel 1949, *Giotto. La cappella degli Scrovegni* (Edizioni d'arte

[163] L. M. BARBERO, *Manlio Malabotta: i fogli di de Pisis come un atlante per le "Vaghe stelle dell'Orsa"*, in *Manlio Malabotta e le Arti*, 2013, p. 126.

Amilcare Pizzi), nonchè *Dall'Odissea* di Salvatore Quasimodo con le riproduzioni delle sue illustrazioni (Rosa e Ballo 1945)[164]. In questo caso è dunque documentata sia l'attività di critico del Carrà, per altro all'interno di una edizione di pregio, particolarmente curata nella stampa delle bellissime immagini, che la sua attività per il libro illustrato, segnali che riconfermano gli interessi da bibliofilo del nostro.
Inoltre, l'interesse di documentare l'attività di Scipione, pittore strettamente legato alla Scuola romana, tramite alcuni volumi a lui dedicati e già citati nel capitolo precedente, potrebbe essere letto come volontà di legare le opere dell'"eredità romana" presenti nella collezione al clima in cui fiorirono, a livello ampio. Similmente, anche la presenza di un volume quale *Ecce homo* di George Grosz (Berlino, Der Malik Verag 1923), di per sè un tomo interessante, acquista valore di riferimento per lo studio di un personaggio quale Maccari e il gusto dell'incisione nel periodo antecedente alla Seconda guerra mondiale.
C'è un infine un caso particolare, quello di Giorgio Carmelich. Alla Fondazione Cini è giunto il volume *Lollina*, un libro d'artista del 1925 eseguito a quattro mani da Sofronio Pocarini, che si dedicò ai testi, e dallo stesso Carmelich, che eseguì litografie e linoleum. Questo volume attesta lo sperimentalismo dei due giovanissimi avanguardisti triestini e rammenta la partecipazione di Malabotta a questo clima, memoria che permane, a distanza, anche negli ampi fogli a matita di Carmelich posseduti da Manlio e da poco donati al Museo Revoltella di Trieste. In questo caso il legame tra le opere di un autore così caro a Malabotta[165] è foriero di rimandi che sconfinano addirittura da una città a un'altra.

[164] Volume catalogato anche dal progetto *Verba Picta* e consultabile su http://www.verbapicta.it/dati/opere/dallodissea.

[165] Ricordiamo che nel 1930 Malabotta dedica una retrospettiva dell'autore all'interno della Mostra Universitaria del GUF e nello stesso anno pubblica una monografia su di lui.

4. SCHEDE

Avvertenze per la consultazione

Le misure sono indicate in mm e precede l'altezza.

La prima parte del catalogo elenca in ordine alfabetico gli autori che, secondo l'assetto preesistente, si trovavano in cartelle monografiche (edite con tale criterio oppure sistemate in tal modo in un momento successivo all'acquisto) assieme a quelli che costituiscono dei piccoli nuclei monografici indipendenti. All'interno della collezione capita che opere dello stesso autore siano sistemate in cartelle diverse, assieme a fogli di altri autori con i quali non condividono paternità, datazione, tiratura o provenienza. In questi casi, al fine di agevolare l'eventuale consultazione delle informazioni legate a un singolo autore, si è scelto di inserire tali opere in questa prima sezione del catalogo, sempre ordinate per autore e alfabeticamente.
Questo intervento è puramente teorico e non cambia l'ordinamento fisico dei beni del fondo, ma ha lo scopo di evidenziare particolari ricorrenze all'interno della collezione.
Seguono le cartelle contenenti opere di autori vari pubblicate da editori, gallerie o stampatori, ordinate cronologicamente e, infine, con lo stesso criterio, i volumi illustrati. Queste divisioni sono tese a rimarcare l'ordinamento interno del fondo e lo riprendono puntualmente.

Luigi Bartolini
(1892-963)
[n. 1]
Genziane in controluce, 1912, acquaforte su zinco, 198x193 (matrice), 275x325 (foglio)
Le incisioni di Luigi Bartolini, 1951, cat. 15.
L. BARTOLINI, 1952, cat. 1, p. 27.
M. SEVERINI, 1959, cat. 480.
Luigi Bartolini. Le incisioni della Collezione Timpanaro, 1998, cat. 1, n. inv. 3086.

[n. 2]
Fonte San Gennaro, detto anche *Ricordo di una passeggiata*, 1932, acquaforte
250x344 (matrice), 350x480 (foglio)
Incisioni: in basso a sinistra "L. Bartolini 1932"
Iscrizioni: a matita sul margine inferiore "Fonte San Gennaro 1932 all'amico Giovanni Comisso (indennizzo di bombardamento) Luigi Bartolini"
Le incisioni di Luigi Bartolini, 1951, cat. 338.
L. BARTOLINI, 1952, cat. 36 p. 97.
Storia di una vita nelle incisioni di Luigi Bartolini, 1967, cat. 18, tav. XI.
Luigi Bartolni. Le incisioni della Collezione Timpanaro, 1998, cat. 38.

[n. 3]
Le violette (con didascalia), 1936, acquaforte con acquatinta colorata all'acquerello verde e viola
24/50, 130x200 ca. (matrice), 226x292 (foglio)
Incisioni: "mentre che disegnavo sentivo, o cara madre, odor di campi odore dei nostri campi sparsi di viole. Ti ricordi quante/ viole c'erano per i romitori dei nostri paesi, per la strada dei Frati Bianchi, quando eravamo giovani. E tu, e il babbo, mi/ portavate a fare le lunghe/ passeggiate e quelle belle passeggiate/ che mi aprirono l'animo?/ L'anima mia si aprì come un/ fiore: peccato che poi serpi e ra/marri abbiano tentato di/ mangiarmela. Serpi e ramarri/ mi hanno impedito di liberamente/ fiorire! Tuo figlio ti regala/ questo mazzetto/ inciso all'acquaforte/ per il giorno sacro/ del tuo onomastico./ Luigi Bartolini/ 1936/ Merano";
Iscrizioni: in basso a matita " Le violette", "24/50", "L. Bartolini"
Le incisioni di Luigi Bartolini, 1951, cat. 574.
Luigi Bartolini alla Calcografia, 1997, cat. 75.
Storia di una vita nelle incisioni di Luigi Bartolini, 1967, cat. 40.

[n. 4]
Biglietto di auguri per Giovanni Comisso inviato a Zerobranco, 1948, acquerello, tecnica mista
100x150

La collezione di grafica di Malabotta comprende due libri d'artista di Luigi Bartolini con acquaforti originali, tre sue incisioni sciolte e un biglietto di corrispondenza decorato ad acquerello. Quest'ultimo non desterebbe particolare attenzione se non fosse per il fatto che reca come destinatario il nome di Giovanni Comisso, il quale, anche in questo caso, è il tramite che permette a Manlio di acquistare almeno una delle tre incisioni bartoliniane: *Fonte San Gennaro*[166], foglio che mostra una dedica allo scrittore.
La composizione di *Fonte San Gennaro* del 1932 attesta la consuetudine di Bartolini di accomunare diverse immagini e altre storie alla vicenda madre. Le lavandaie di schiena, chine a lavare i panni alla fonte, sono infatti circondate da diverse figure non direttamente collegate alla scena principale figure umane e di fiori, tra i quali sovrasta la corolla di un'enorme

[166] L'opera venne anche pubblicata su "Il Selvaggio" il 15 agosto 1937; cfr. con P. FASOLATO, *Manlio Malabotta, critico e collezionista nella Trieste degli anni Trenta*, in *Viaggio nel '900*, 1996, p. 25.

calla, posta nella parte destra del foglio. Le lavandaie sono un soggetto che Bartolini ritrasse spesso, soprattutto in questo torno di anni. "Il suo mondo è quello delle umili cose, della umile gente semplice e schietta, degli spettacoli che tutti abbiamo sotto gli occhi"[167]. Soggetti semplici sono i temi cari all'incisore di Cupramontana, il quale ha ritratto molto spesso fiori, insetti, piccoli animali, secondo un gusto quasi *alessandrino*, lontano da monumentalismi e antiretorico.
Malabotta entrò in possesso anche di un'acquaforte del periodo giovanile, *Genziane in controluce* che, come altri esempi della sua prima fase di produzione, "conferma l'origine essenzialmente pittorica dell'incisione bartoliniana, tutta intesa ad addensar valori nella foga concitata delle sue prime manifestazioni"[168].
Le violette del 1936, invece, si situa in un momento in cui l'artista si trovava a Merano e che lo vide particolarmente prolifico. *Le violette* è un esempio tipico del modo di lavorare di Bartolini: la lastra venne ripresa varie volte, venendo sempre fortemente modificata andando a creare così esemplari di stampa sempre differenti, spesso unici. Da qui l'impossibilità di ricreare un catalogo puntuale, completo e definitivo dell'opera di Bartolini per via del numero altissimo di fogli, non precisabile anche a causa della dispersione della sua opera. Bartolini non era preciso nel conservare traccia delle sue lastre né nel controllare la diffusione delle sue stampe; lui stesso, infatti, scrive: "se incido, incido per ragione riflessa ossia perché voglio che la mia arte vada in mano di molti"[169]. Da questa affermazione traiamo anche il perché Bartolini collaborò così frequentemente con l'editoria e le riviste, attività che intraprese sia in qualità di illustratore che di scrittore. Il suo piglio polemico lo portò a vari trasferimenti e al confino nel 1933, a causa di relativi problemi con il Regime.
Bartolini si ritrovava molto nella comunità letteraria e spesso si sentiva più scrittore che pittore o incisore. Lo stato in possesso di Malabotta de *Le violette* è occupato da un lungo brano poetico inciso nella lastra che costituisce una dedica alla madre e ribadisce il forte legame che Bartolini aveva con la scrittura.
Genziane in controluce e *Le violette* non riportano alcuna dedica e dunque non è certa la provenienza da Comisso.

Gianpaolo Berto
(1940-)
[n. 5]
Volto di fanciullo e rose, 1965
acquaforte, 40/50
645x490 (matrice), 645x788 (foglio)
Incisioni: in basso a sx "654 Berto"
Iscrizioni: a matita " 40/50 4 (?) Berto '65"

Anselmo Bucci
(1877-1955)
[n. 6]
Paradiso terrestre, 1920
acquaforte, puntasecca e
rotella su lastra di rame
397x300 (matrice), 565x445 (foglio)

---

[167] Dall'introduzione di C. A. PETRUCCI, 1951.

[168] *Ibidem*
In L. BARTOLINI, 1952, cat. 1, p. 27, è riprodotto il primo stato (1/3) di *Genziane in controluce*: rispetto all'esemplare di Malabotta - che pare dover essere il secondo o il terzo stato tirato dalla stessa lastra - sembra più chiaro e presenta, pienamente leggibile, la data e la firma incise a sinistra in basso.

[169] Cfr. con la lettera indirizzata a Giuseppe Marchiori e riportata a pp. 37-40 in *Storia di una vita nelle incisioni di Luigi Bartolini*, 1967, p. 39.

Iscrizioni: a matita in basso a sinistra "Paradiso terrestre 12 prove 1920"; in basso a destra "Bucci a Malabotta con amicizia".
Nel 1920, anno in cui espone alla Biennale di Venezia *Il volo,* Bucci si divideva tra Milano e Parigi. É in quel periodo che iniziò la sua riflessione classicista, momento che lo vedrà protagonista delle vicende legate alla nascita di "Novecento", nome che si deve all'artista stesso[170]. Bucci, stimato dallo stesso Lino Pesaro e seguito sin dagli esordi dalla Sarfatti, non si può però definire come pienamente orientato verso il classicismo novecentista. Infatti, la sua opera "si muove sostanzialmente su due binari: più classica nel ritratto, più pittoricistica negli altri temi, soprattutto naturalistici"[171]. L'autore non abbandona mai completamente un modo stilistico per un altro ed è in grado di esprimere soggetti, umori e momenti diversi, talvolta tornando ad abbracciare anche il suo neo-impressionismo degli inizi, infatti "la logica espressiva di Bucci sembra procedere secondo un et-et, anziché un aut-aut. L'artista, insomma, pur seguendo un precorso preciso, non sceglie mai univocamente uno stile"[172].
Paradiso terrestre è una composizione nella quale la natura generosa e lussureggiante che circonda le figurine chiare di Adamo ed Eva è resa con gran varietà di segni. I profondi e sfumati neri dell'ombra che da sinistra cala su leoni, tigri e leopardi, si alterna alle zone chiare, alla luce solare che evidenzia i morbidi cerbiatti stagliati in primo piano.
La linea dell'orizzonte molto rialzata permette alla vegetazione di ricoprire più di metà della lastra: le fronde nascondono tra il loro mormorio di foglie l'alternanza di tratti sottili e distanziati, espressi in veloci linee spezzate con altri più spessi, maggiormente corrosi dall'acido, che si esprimono in intricate evoluzioni rotonde. Questo effetto è dato da una particolare tecnica mista utilizzata da Bucci in questa ed altre occasioni. A tal proposito, nella prefazione alla mostra di sue incisioni che si tenne nel 1930 alla Galleria Michelazzi di Trieste, l'artista scrisse:

Pare che in materia di litografia io abbia, per ignoranza ed ardire, innovato, mescolando deliberatamente sulla lastra inchiostro litografico e acqua fresca. Tornando all'incisione dirò che il metodo diretto doveva farmi adottare il più diretto dei mezzi: la punta-secca (…). Ho preferito sempre affidare la qualità e profondità del segno alla forza: dita-polso-spalla. Qualche volta, per i grigi, mi sono servito della rotella, che ha poco favore oggi, perché è di difficile maneggio; la rotella deve considerarsi il naturale grigio dell'acquaforte[173].

Bucci nel 1930 soggiorna spesso a Trieste poiché è chiamato a progettare tutto l'arredo e la decorazione interna di tre piroscafi: il California, il Duchessa d'Aosta e il Timavo.

Dovendo collocare qualche mia incisione nel fumoir del Timavo (…) ho scelto nelle cartelle le stampe di cui potevo disporre: vecchie e nuove, diffuse e inedite. Dalla necessità di ordinare i fogli, date e idee nacque il desiderio di fare in Trieste per la prima volta una

---

170 *Bucci e il "Novecento"*, 1999, p. 160. Fino al 1929, Bucci continuerà ad avere un ruolo piuttosto importante all'interno del gruppo, seppur mantenendo sempre una certa indipendenza.

171 *Idem*, p. 165.

172 *Idem*, p. 25.

173 Prefazione riportata in *Anselmo Bucci 1887-1955*, 2003, pp. 172-173.

rassegna, se pur parziale, della mia opera di incisore[174].
In questa occasione, Bucci espone 200 fogli, corrispondenti a circa un terzo della sua produzione. Malabotta recensisce la mostra su «Il Popolo di Trieste» nel giugno del '30, puntualizzando che lo scopo dell'arte di Bucci è quello di "tradurre in linee e ombre la realtà con semplicità di tratto e con sensibilità serena e onesta", in modo "né stilizzato né fantastico". Cita le incisioni per il *Libro della jungla* di Kipling giudicandole vicine ai migliori lavori di Klinger[175] e, qualche mese, dopo commenta gli esiti dei progetti di Bucci per il piroscafo Duchessa d'Aosta, elogiandolo come "artista completo e competente tanto di pittura quanto di problemi architettonici e di decorazioni a ceramica"[176].
É probabile che Malabotta abbia dunque conosciuto Bucci nell'estate del 1930 e che in questo momento sia venuto in possesso di una delle 12 prove di *Paradiso terreste*, foglio che riporta un'esplicita dedica a Manlio. Il foglio, firmato e datato, non riporta l'esatta tiratura della lastra e questo particolare è spiegato dallo stesso Bucci sempre nella prefazione alla mostra triestina: "le tirature sono sempre limitatissime, anche quando la mia sbadata amministrazione ha trascurato di mettere in tempo utile i rituali numeretti"[177].

Bruno Cassinari
(1912-1992)
[n. 7]
Cavalli, s.d.
acquaforte, 32/70
415x280 (matrice) 530x390 (foglio)
Iscrizioni: firma a matita in basso a destra

[n. 8]
Cavalli con sfondo verde, s.d.
tecnica mista, 32/70
310x415 (matrice) 390x530 (foglio)
Incisioni: firma in basso a destra
Iscrizioni: firma e tiratura a matita in basso a destra

Marc Chagall
(1887-1955)
[n. 9]
La Jongleuse, 1960, litografia a colori
34/100, 320x240
Iscrizioni: tiratura a matita in basso a sinistra
Marc Chagall lithographe, 1960, p. 191.
Marc Chagall. The Lithographs, la Collection Sorlier, 1998, cat. 290, p. 128.
Sprengels Chagall, 2005, cat. 441, pp. 210-211.

[n. 10]
La grande Corniche, 1965-1967
litografia a colori
35/50, 490x450 (matrice), 680x530 (foglio)
Iscrizioni: (recto) a matita, in basso, tiratura e firma; (verso) a matita "Nice Cote d'Azur 1965"
Marc Chagall. The Lithographs, la Collection Sorlier, 1998, cat. 485a, p. 214.

Chagall venne iniziato alle tecniche incisorie a Berlino nel 1922 da Paul Cassirer, Joseph Budko e Hermann Struck, e già dal 1924, ristabilitosi a Parigi per la seconda volta, cominciò a tirare le sue incisioni senza l'ausilio di uno stampatore.

---

[174] *Ibidem*.

[175] M. MALABOTTA, *Le incisioni di Anselmo Bucci*, in «Il Popolo di Trieste», 1 giugno 1930.

[176] M. MALABOTTA, *Bucci e il «Duchessa d'Aosta»*, in «Il Popolo di Trieste», 25 settembre 1930.

[177] Prefazione riportata in *Anselmo Bucci 1887-1955*, 2003, pp. 172-173.

In questo periodo illustrò per Vollard *Anime morte* di Gogol ('24), le *Favole* di la Fontaine ('25-'26) e la *Bibbia*, importantissimo progetto che lo terrà occupato dal 1931 fino agli anni '50.
A New York tra il '44 e il '45, durante l'esilio americano, scoprì l'arte della litografia a colori da Stanley Willian Hayter e, tornato in Francia in seguito alla fine della guerra, volle approfondire la tecnica.
Chagall ha 63 anni quando Fernand Mourlot, figura di riferimento per il mondo della stampa d'arte[178], gli consiglia di affidarsi all'abile stampatore Charles Sorlier per apprendere al meglio i segreti della litografia. Finalmente il colore entrò pienamente nelle sue incisioni e, dopo due anni di sperimentazioni, Chagall divenne già molto competente. La tecnica litografica lo entusiasmò particolarmente sia per le qualità pittoricistiche e la spontaneità tipiche del mezzo, sia per la possibilità di immediatezza nel diffondere il suo messaggio poetico.

Fin dalla mia prima giovinezza, quando cominciai a maneggiare la matita, ho cercato questo speciale qualcosa che potesse diffondersi come un grande fiume, verso rive straniere e seducenti… quando avevo in mano una pietra litografica o una lastra di rame, credevo di toccare un talismano[179].

Le due litografie collezionate da Malabotta risalgono agli anni '60 e si situano in un periodo in cui Chagall è estremamente celebre. *La Jongleus*e fa parte di una serie di litografie che ha per soggetto il circo, tematica che comincia a far parte della sua produzione in maniera esuberante dal 1956. É in questo momento che Chagall tende ad aumentare le proporzioni dei soggetti che ritrae: i segni riempiono il foglio e si spingono oltre i margini, la figura "diventa monumentale, proprio come nella pittura della stessa epoca tutto si fa più grande e più spazioso"[180]. Infatti, la grande giocoliera si staglia al centro della composizione, sicura e gioiosa, occupa longitudinalmente gran parte dello spazio; attorno a lei si dispongono gli spettatori, caratterizzati da pochi segni soltanto accennati. In basso a sinistra una testa di cavallo riprende dinamiche esplicitate in altri fogli della stessa serie quali *Cheval volant et jongleur*, *Ecuyère sur cheval ailé*, *L'équilibriste sur cheval*[181], mentre sul margine laterale destro, in alto, vi è una figura di clown a testa in giù. La spazialità libera e la fantasiosa disposizione degli elementi, come del resto la "permutabilità di alto e basso sono, a dir il vero, vecchi temi dell'arte chagalliana"[182]. Allo stesso modo la tematica stessa del circo, luogo dell'illusione, del fantastico e della magia, non è un tema nuovo per lui. Le immagini circensi degli anni '50 e '60 (riprese poi anche negli anni '80) sono il contesto a lui più congeniale per sfogare la sua dirompente fantasia.
L' ispirazione per il ciclo di 23 litografie a colori e 15 in nero pubblicate da Tériade nel 1967 di cui il foglio collezionato da Malabotta fa parte sembra essergli giunta da Vollard che, entusiasta per gli

[178] Lavorò con Vuillard, Vlaminck,Utrillo, Léger, Braque, Picasso ed altri.

[179] Memoria di Chagall riportata in F. MEYER,1962, p. 527

[180] F. MEYER, *Presentazione*, in *L'opera grafica di Chagall*, 1957, p. 35.

[181] *L'opera grafica di Chagall*, 1957, cat. 140, 141, 142.

[182] F. MEYER, *Presentazione*, in *L'opera grafica di Chagall*, 1957, p. 35..

spettacoli, una sera invitò Chagall al Circo d'Inverno a Parigi[183]. Oltre alla pubblicazione delle litografie, questo fervore portò Chagall a dipingere degli olii a tema, nonchè i guaches preparatori per le litografie[184].
La seconda litografia ci mostra invece il lungomare - detto grande Corniche, appunto - che porta a Nizza. Lo scorcio sulla costa, riquadrato da una cornicetta sottile, sembra quasi voler ricalcare una cartolina di villeggiatura, ma osservando la composizione ci si rende subito conto che, anche in questo caso, è la fantasia a prender il sopravvento e non di certo il realismo di uno scatto. La medesima prospettiva è ripresa frequentemente dall'autore in questo torno di anni: un esempio giunge dal manifesto della mostra alla Galleria Ponchettes di Nizza (10 luglio-16 agosto 1970)[185]. Infatti, Chagall dovette frequentare questa zona spesso, dato che negli anni '60 abitò a Vence e nel '66 si trasferì a Saint-Paul (Alpes Maritimes), non distanti da Nizza.
Un enorme uccello bianco plana sulla baia con le larghe ali dispiegate nella brezza marina e proietta un'opaca ombreggiatura grigia sul cielo e sull'acqua. Non avrebbe senso soffermarsi sull'improbabilità della visione dato che l'uccello, come del resto il bambino che gioca sospeso in aria con la sua barchetta rovesciata, rappresentano pure emozioni e non dati fisici. Sulla riva, le eterne coppie di amanti che ricorrono nella produzione del pittore passeggiano tranquille in un clima di favola. Se è vero che, come scrisse Venturi, "la presenza di Chagall ci è indispensabile come l'antidoto vivente e totale di ogni intellettualismo"[186], allora è preferibile rinunciare, anche in questo caso, ad un eccesso di interpretazione della poetica dell'artista perché potrebbe distogliere l'osservatore dalle qualità più dirette delle sue opere, quelle assimilabili al piacere del guardare.

Sandro Cherchi
(1911-1998)
[n. 11]
Composizione, 1969
acquatinta, 7/99
415x300 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Carlo Conte
(1898-1866)
Nella collezione di Malabotta trovano posto vari fogli ascrivibili allo scultore Carlo Conte, personaggio chiave di quella vicenda che abbiamo già descritto come la "piccola Atene"[187], quel circolo di artisti e intellettuali che dal dopoguerra popolava Treviso e la sua provincia. Lo scultore dal '45 in poi "fa la spola tra Milano e Moriago", lavorando molto anche a Treviso, dove c'era il circolo La Rossignona, il Centro Comunità (in rapporto con il movimento di Adriano Olivetti), e l'associazione Italia-URSS a rappresentare vivacità e iniziative. Conte era parte attiva di questa società, così come Giovanni Comisso; entrambi si riunivano presso la libreria Canova, diretta da Ciro Cristofoletti frequentata attivamente anche da Malabotta dal 1945. Questi, assieme a

[183] *Marc Chagall. The light of Origins*, 2000, p. 135.

[184] *Chagall*, 2012, cat. 130-132, pp. 278-282 e cat. 133-170, pp. 283-301.

[185] G. G. LEMAIRE, 1994, cat. 45 p. 52. La tecnica litografica permise a Chagall di eseguire molti manifesti per mostre ed eventi.

[186] L. VENTURI in *L'opera di Marc Chagall*, 1953, p. 13.

[187] Cfr. D. BUZZATI, 2012.

qualche altro, sono i nomi degli autori che ritroviamo in una scatola contenente un centinaio tra schizzi, disegni, lettere e acquerelli, spesso non firmati ma certamente riconducibili alla vicenda. Infatti, oltre alle iscrizioni riportanti nomi e date, ci sono molti ritratti di volti riconoscibili, tra cui, varie volte, quello di Manlio. Carlo Conte firma sicuramente trentacinque schizzi, di cui due ritraenti Manlio [n. 12],[n. 13], diciassette acquerelli, di cui due ritratti di Manlio [n. 14], [n. 15], ventun prove di stampa per le litografie di *Teorie*, 1946, [n. 16], [n. 17], [n. 18], [n. 19]. Conte aveva l'abitudine di disegnare ovunque e in continuazione, a questo si deve la grande presenza di disegni e schizzi eseguiti sulle superfici più improbabili.
Si è scelto di catalogare questo nucleo come bene unitario, dato il particolare interesse non solo artistico ma anche documentario che esso costituisce nel suo complesso.

Ladislao de Gauss
(1901-1970)
[n. 20]
Paesaggio con barche e pescatori, s.d.
acquerello (tecnica mista), 287x305
Iscrizioni: a penna in alto a sinistra "de Gauss"

[n. 21]
Tre barche, s.d.
acquerello, 300x335
Iscrizioni: a matita in basso a sinistra "de Gauss"

Gianni Dova
(1925-1991)
V. SERENI, *Da tanto mare*, Milano, Galleria L'incontro Editore 1971.

[n. 22]
Composizione, 1971
litografia a colori
29/99
500x705 (matrice), 700x900 (foglio)

[n. 23]
Composizione, 1971
litografia a colori
29/99
725x424 (matrice), 700x900 (foglio)

É nel 1970 che Gianni Dova sviluppa le sue competenze e la sua attività di incisore e litografo; l'anno successivo è impegnato a esporre litografie e serigrafie presso la Galleria L'Incontro di Milano che pubblica, sempre nel 1971, la cartella *Da tanto mare*, con un testo di Vittorio Sereni. I due fogli in essa contenuti attestano il momento in cui l'artista salda il suo linguaggio in un "immaginario fantastico e surreale, di suggestioni cromatiche magiche"[188], posizione che in Italia trova un certo spazio in quel periodo. Dova, romano di nascita ma milanese d'adozione, fu parte di Corrente assieme a Birolli, Cassinari e Morlotti; dopo aver firmato il manifesto dello Spazialismo nel '51 e a essere stato tra i primi in Italia a dipingere, assieme a Gianni Bertini, Baj e Sergio Dangelo opere che verranno definite pittura "nucleare", si trasferì ad Anversa, dove trasse importanti ispirazione dai surrealisti grazie a Matta e Jorn. "Il nuclearismo rientra strumentalmente nell'area più tipicamente gestuale della pittura informale"[189], movimento caratterizzato non tanto formalmente quanto da un'ispirazione e

[188] E. CRISPOLTI, *Quasi un diario (1958-2005)*, in E. CRISPOLTI, 2005, p. 11.

[189] *Ivi*, p. 25.

ricerca circa l'automatismo, derivante dall'automatismo surrealista. Così le opere degli anni '60 e '70 e nella fattispecie le due litografie a colori di Malabotta, si sviluppano su questo filone in cui la rappresentazione di un elemento naturale quali l'onda, un volatile o un fiore sono resi attraverso un linguaggio semplificato, derivante dalla sua fase "concretista" e geometrica dei primi anni '50, ma al contempo surreale e ingannevole.

Franco Gentilini
(1909-1981)
[n. 24]
Gatto, s.d.
litografia a colori, 28/150
353x465 (matrice) 500x700 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

[n. 25]
Natura morta (fruttiera con stoviglie), 1970
litografia a colori, 1/100
584x393 (matrice) 654x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Gentilini fu iniziato al disegno e alle arti manuali già in tenera età. Amante fin da bambino del disegno, supportò la sua passione con gli studi e il lavoro nelle fabbriche di ceramiche della sua città natale, Faenza, dove da ragazzo imparò la tecnica xilografica da Francesco Nonni (1885-1976).
Nel 1930 andò a Parigi e trasse ispirazione da Degas, seguendo una certa linea impressionista tramandatagli dall'amico e maestro Giovanni Romagnoli, il quale credette in lui sin dagli esordi. Nel 1932 Gentilini si trasferì a Roma dove, avendo alle spalle l'esposizione alla Biennale del '30 e varie sindacali, si sentì forte di continuare a portare avanti la sua ricerca; qui si legò in amicizia con vari letterati quali Cagli, Mucci, Falqui, Sinisgalli, de Libero, con i quali collaborerà a lungo nell'illustrazione di testi e poesie. Nel frattempo, mentre lavorava come disegnatore per riviste quali "Quadrivio" e "L'Italia Letteraria", cominciarono anche le commissioni da parte del Regime, opere in cui dimostrò una vicinanza con Novecento nella sintesi delle forme legate all'antico. Contemporaneamente portò avanti anche un filone di ricerca differente, maggiormente legata ad un gusto espressionista.
Negli anni '40 si cominciò ad affermare nell'arte di Gentilini uno stile che poi caratterizzerà gran parte della sua produzione futura; sono di questi anni le composizioni ben calibrate e dalla tipica sospensione spaziale.
Le due litografie sciolte acquistate da Malabotta, una delle quali è datata al 1970, sembrano riprendere il modus utilizzato in pittura da Gentilini negli anni '50, momento in cui si rifaceva ad artisti quali Juan Gris (soprattutto tra il 1953 e il 1956) producendo molte nature morte di stampo cubista. In piena conformità con questi influssi, Gentilini sperimentò molti impasti di tecniche miste, arrivando poi ai collage. In tema di sperimentalismo della tecnica, dal 1955 l'artista cominciò a produrre litografie, avendo molto successo da subito; questa attività godette di una crescita di acquirenti molto significativa negli anni '70, periodo in cui l'artista si era trasferito a Parigi e che lo vide molto impegnato in esposizioni in Italia e nel mondo.

Antonio Guacci
(1912-1995)
[n. 26]
Ulixes, [1973]
litografia e acquaforte, 1/24
297x200 (matrice), 560x390 (foglio)

Iscrizioni: in basso a destra Firmato "Toni G. 73"

Virgilio Guidi
(1891 - 1984)
[n. 27a] Guidi, Milano, Teodorani Editore 1969/1970.

[n. 27]
Le grandi teste n.1, 1969-1970
litografia, 62/99, 630x475

[n. 28]
Le grandi teste n.2, 1969-1970
litografia, 62/99, 630x475

[n. 29]
Marina, 1969-1970
litografia, 62/99, 630x475

[n. 30]
Bacino di San Marco, 1969-1970
litografia, 62/99, 630x475

[n. 31]
Le teste tragiche, 1969-1970
litografia, 62/99, 630x475
La cartella edita da Siro Teodorani tra il 1969 e il 1970 comprende sei litografie a colori di Virgilio Guidi; l'esemplare di Malabotta, che è il sessantaduesimo di novantanove, risulta mancante del primo foglio, *Incontro.* Le grafiche costituiscono una raccolta di tematiche molto care all'artista e che ne caratterizzano l'iconografia.
Il tema della visita e dell'incontro, appunto, ricorre nella produzione dell'artista sin dagli esordi quando nel 1925 dipinge, sul retro del *Ritratto di Giulia* dello stesso anno, la scena di un incontro[190]. Lo stesso schema, studiato e ristudiato, andò via via a semplificarsi nella composizione così come nel segno, fino ad apparire come puro simbolo.
Allo stesso modo le marine e il bacino di San Marco, già ritratte durante il suo primo, difficile periodo veneziano ('27 - '35), vennero poi studiati da Guidi sistematicamente ed insistentemente quando tornò a Venezia nel dopoguerra. In questo periodo cominciò quel percorso teso alla rarefazione degli elementi compositivi che lo portò, negli anni '60 e '70, a dipingere delle tele del bacino marciano in cui la riva degli Schiavoni e l'isola di San Giorgio sono delle pure entità *pensate*, non strettamente riconoscibili. Questa tensione costante lo spingerà, nelle ultime e ultimissime opere, a concepire composizioni in cui la forma si intravede soltanto nella quasi assenza del dato cromatico.
Ma è quello di due decenni precedenti il periodo in cui si situano le litografie di Malabotta, nelle quali sembra quasi di percepire la visione di una Venezia sognata in cui i noti punti di riferimento si confondono e sbiadiscono. Tuttavia, non potremmo dire di essere altrove perché, quando ritroviamo l'ansa arrotondata del Canal Grande davanti a San Marco ne riconosciamo di nuovo la forma, pur sopraffatti dalla luce che riflette sul canale e sui palazzi, luce che è protagonista di gran parte della poetica guidiana.
Scrive Barbero, a proposito dei fogli donati alla Fondazione Cini da Enzo Di Martino, che "nella maggior parte dei casi i disegni di Guidi sono in modo significativo disegni di linea e non di chiaroscuro, indipendentemente dallo strumento utilizzato - dalla matita alla penna, al pennarello - quindi disegni di sintesi concettuale, che racchiudono idealmente il

[190] F. BIZZOTTO, D. MARANGON, T. TONIATO, 1998, cat. 1925/7, 1925/8.

volume, lo spazio e il colore"[191]. Nella litografia con il bacino di San Marco la linea c'è e si vede, definisce i profili e la spazialità con la sua essenziale, sottile eleganza.
La "sintesi concettuale", invece, è di certo percepibile nella *Marina* di questa cartella; le fasce parallele di cielo, acqua e terra si aprono allo sguardo oltre alla grata in primo piano: siamo al limite dell'astrattismo, i paesaggi sono quasi inghiottiti dai raggi solari e la grata si palesa in controluce, assottigliata per via della fortissima luminosità che la contrasta.
Il concetto di questa composizione è presente in altre prove dell'artista, quali *Marina con grata* e *Marina spaziale con grata* del 1956[192] in cui una macroscopica quadrettatura seziona tutta l'essenziale visione, così come già nelle precedenti tele di medesimo soggetto[193], o nella *Marina con balaustra* del 1958[194] in cui l'elemento della balaustra scura, che occupa soltanto il margine inferiore della tela, si contrappone ai chiarissimi elementi retrostanti.
L'uomo però è anch'esso da sempre al centro della ricerca di Guidi: gli altri tre fogli appartengono alle esperienze iconografiche delle *Grandi teste* e delle *Teste Tragiche*, prodotti dal 1964. Toni Toniato, nel suo recente aggiornamento al catalogo generale dei dipinti di Guidi, ha letto questi cicli come la personale affermazione di indipendenza poetica dell'autore: "da queste proposte formali si dovrebbe riconoscere l'originalità di una dizione immaginativa addirittura sublimata di quel tipico repertorio mediologico che la Pop Art andava spregiudicatamente ricalcando con le sue ormai fin troppo celebrate *mitografie*"[195], esaltando così il grado di libertà che Guidi si prese nel guardare ai recenti esiti artistici internazionali.

Hokusai
(1760-1849)
[n. 32]
Guerriero giapponese, s.d.
ukiyoe (xilografia giapponese)
209x177

[n. 33]
Armatura (L'armatura della famiglia Tatsibana), 1823 ca.
ukiyoe (xilografia giapponese)
207x186
Iscrizioni: "L'armatura della famiglia Tatsibana. Presso l'alcova (*tokonoma*), da un elmo prezioso fiorì un ramo di pruno. Ora è da un'armatura che il meraviglioso profumo fuoriesce"
W. BOLLER, 1955, fig. 18.

A soltanto dieci anni dalla morte di Hokusai, nella seconda metà dell'Ottocento si scatenò in Europa quell'ondata di giapponismo che influenzò profondamente tutta l'arte occidentale del periodo. La raccolta di quindici volumi degli *Hokusai Manga* venne presentata all'Esposizione Universale parigina del

[191] L. M. BARBERO, *Cento disegni di Virgilio Guidi. Itinerario nelle stagioni e nei temi della poetica guidiana*, in *Virgilio Guidi. I disegni della Fondazione Giorgio Cini*, 2017, p. 15.

[192] F. BIZZOTTO, D. MARANGON, T. TONIATO, 1998, cat. 1956/47, 1956/48. Cfr. con il disegno sulla parte destra del foglio riportato in*Virgilio Guidi. I disegni della Fondazione Giorgio Cini*, 2017, cat. 42, p. 102.

[193] *Ivi*, cat. 1949/9, 1949/10, 1949/11.

[194] *Ivi,* 1998, cat. 1958/110.

[195] T. TONIATO, 2012, p. 10.

1967 e da quel momento fu nota in tutto il mondo, ma, già nel 1956, circolava a Parigi un'edizione dei *Manga*, "scoperta" che tutti gli intellettuali si contendevano. A dare grande popolarità alla produzione paesaggistica del maestro nipponico fu invece la prima copia anastatica delle *Cento vedute del monte Fuji*, creata in Inghilterra nel 1880.
La produzione dell'artista fu molto vasta e tra le opere documentate si contano migliaia di disegni, dipinti e stampe, declinati anche nella sua fervida attività di illustratore di libri e di manuali didattici per artigiani e aspiranti pittori. Hokusai sperimentò varie tecniche, a partire dall'*ukiyoe*, il genere tradizionale di stampa su carta, impressa con una o più matrici di legno. Inizialmente, secondo una prassi piuttosto usuale per il periodo, ritrasse le cortigiane del quartiere di piacere Yoshiwara a Edo, l'attuale Tokyo, e gli attori del teatro *kabuki*; con il tempo ampliò lo spettro di soggetti ritratti, provando la sua abilità anche con tematiche differenti. L'autore progredì anche nello stile, unendo alla sua forte personalità influssi dall'arte cinese e occidentale, ma traendo ricchi apporti soprattutto dall'arte tradizionale giapponese.
Nel 1798 si affrancò dalla bottega dove aveva iniziato a dipingere e allora prese il nome di Hokusai ("studio della stella Polare"). Questa scelta *individualistica*, dettata dalla forte volontà di dipingere in autonomia, fu possibile grazie al suo carattere determinato: separarsi dalla bottega del maestro era infatti inusuale all'interno della società artistica dell'epoca, legata "ai ferrei vincoli parafeudali di scuola e di clan sociale"[196].
Il secondo ventennio dell'Ottocento, periodo che coincide con la datazione di almeno uno dei fogli collezionati da Malabotta, segna uno degli importanti momenti di svolta nell'attività di Hokusai. Esattamente nel 1820 l'artista celebra il *kanreki*, il sessantesimo anno di vita, momento in cui, secondo il calendario tradizionale, ogni giapponese assiste alla conclusione di un ciclo zodiacale completo. Per evidenziare questo simbolico momento di rinascita, Hokusai prende il nome di Itsu che ha un significato simile a "ripartire ancora da uno". Nel periodo Itsu cambia anche la sua clientela e il maestro ricomincia a lavorare su commissione dei circoli di poesia *kyōka.* I circoli letterari, così come altri committenti privati quali attori o famiglie importanti, commissionavano agli artisti i *surimono*, dei fogli incisi con la tecnica dell'*ukiyoe*, editi a titolo privato e non commercializzati. Questo tipo di opera mostra un legame indissolubile tra immagine e parola, poiché le prime illustrano i versi poetici incisi sul foglio stesso. Nel contesto dei *surimono* le figure rappresentate hanno sempre valenza simbolica e creano continui rimandi a miti e tradizioni popolari; essi venivano commissionati per celebrare eventi particolari quali l'avvento del nuovo anno. Dagli albori dell'Ottocento ai primi anni '40, la scuola formata da Hokusai, assieme a quella di Utagawa, dominarono la produzione di *surimono* a Edo e il maestro vi si dedicò intensamente negli anni '20. Tuttavia in questi anni Hokusai non trascurò la sua attività di illustratore di manuali, completando la saga dell'eroe Suikoden e applicandosi per la prima volta in maniera sistematica alle stampe paesaggistiche. Sono soprattutto le opere degli anni '30 e '40 che gli valsero grande notorietà fino ai giorni nostri: la *Grande*

[196] G. C. CLAZA, *L'universo Hokusai*, in *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, 1999, p. 22.

onda di Kanagawa, immagine ormai divenuta iconica, contenuta nelle *Trentasei vedute del monte Fuji*, risale infatti ai primi anni '30.
Nel 1921 aveva cominciato la collaborazione con il circolo di poeti Yomogawa ed eseguì per loro un'importante serie di trentasei *surimono* dal titolo *Genroku kasen kai awase* (Conchiglie per le poesie Genroku), tutti con un formato particolarmente piccolo. Il gruppo rimase molto soddisfatto delle opere incise da Hokusai e gli commissionò un'altra serie per l'anno successivo - che sarebbe stato quello del cavallo - intitolata *Umazukushi* (Una serie di cavalli). Infatti, i trenta fogli realizzati in quest'occasione ritraggono svariati soggetti legati al mondo equestre. In entrambe le serie appaiono molte nature morte, composizioni di oggetti che intessono un discorso che si collega direttamente con i versi tracciati sui singoli fogli.
Così, ne *L'armatura della famiglia Tatsibana (n.)*, datata attorno al 1823[197], vediamo una composizione molto simile ai *surimono* eseguiti per i poeti Yomogawa[198]: i versi cadono a pioggia sulla parte superiore del foglio, mentre indumenti, drappi, vasi, cuscini e altri oggetti occupano tutto lo spazio centrale, immoti, come se fossero appena stati posati da una presenza invisibile.
Entrambi i fogli di Malabotta rientrano nella tipologia del *surimono* e il loro formato, piuttosto piccolo, dovrebbe suggerire una datazione coincidente con il periodo Iistu o di poco precedente. Nel 1799 Hokusai aveva creato dei *surimono* in un formato così minuto da poter stare sul palmo di una mano (i primi progettati in serie, le *Bellezze del segno del serpente e della pecora* per il club di poeti di Asakusa). Ciò costituiva una vera novità poiché questo tipo di composizione precedentemente veniva stampato su fogli più grandi (circa 42x56 cm).
Ma è dal primo decennio dell'Ottocento che il formato dei *surimono* della scuola di Hokusai si fissa tra i 21x19 cm, misura che dunque corrisponde con i fogli della collezione Malabotta.
Tuttavia tra i due vi è una certa differenza stilistica, apprezzabile tanto nel trattamento del colore quanto in quello della linea, che rende meno sicuro l'inquadramento cronologico dell'incisione con il guerriero. Il *surimono* con l'armatura presenta una sensibilità cromatica maggiore, visibile soprattutto nel trattamento delle superfici che caratterizzano i materiali dell'armatura stessa e del mobile sul quale è poggiata, nonchè nello sfumato del drappo azzurro. Questa attenzione per la texture cromatica si fece sempre più presente proprio nel periodo Iistu. L'altro *surimono* presenta invece delle campiture più uniformi e delle linee più sintetiche, più simili ai fogli del periodo giovanile dell'artista; inoltre il guerriero è ritratto in una postura e con un atteggiamento molto tipici del periodo precedente (1798-1804), caratterizzato da figure dall'espressione dolce e dai volti a forma di "seme di melone"[199].

Alfred Kubin
(1877-1959)
[n. 34a], [n. 34b] Alfred Kubin, Vienna, Verlag Never Graphik 1920.
Iscrizioni: "Die drei Lithographien *Märchenprinzessin, Pferdeschwemmen, Der*

[197] W. BOLLER, 1955, fig. 18.

[198] Cfr. M. FORRER, 1988, cat. 260-262, cat. 266-268.

[199] G. C. CLAZA, *L'universo Hokusai*, in *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, 1999, p. 23.

Steinerne Fischer wurden in einer einmaligen Auflage von 75 Exemplaren bei A. Berger gedrukt. die Steine sind abgeschlissen. Die ist n. 50. Im März 1920 Alfred Kubin"
(Le tre litografie Märchenprinzessin, Pferdeschwemmen, Der Steinerne Fischer, *facevano parte di un'unica edizione di 75 esemplari impressi da A. Berger. Le lastre sono complete. Questi esemplari sono i cinquantesimi. Marzo 1920 Alfred Kubin).*

[n. 34]
Der Steinerne Fischer, 1920
litografia, 50/75, 400x285
Incisioni: "Der Steinerne Fischer"
Iscrizioni: firma a matita in basso a destra
Handzeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Alfred Kubin, 1964, cat. 32, p. 108.

[n. 35]
Märchenprinzessin, 1920
litografia, 50/75, 400x285
Iscrizioni: firma a matita in basso a destra
Handzeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Alfred Kubin, 1964, cat. 32, pp. 108, 111.

[n. 36]
Pferdeschwemmen, 1920
litografia, 50/75, 400x285
Iscrizioni: firma a matita in basso a destra
Handzeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Alfred Kubin, 1964, cat. 32, p. 108.

Da una nota manoscritta presente sul dorso della cartellina di Alfred Kubin nella collezione Malabotta si apprende che le tre litografie in essa contenute, *Märchenprinzessin*, *Pferdeschwemmen*, *Der Steinerne Fischer,* fanno parte di un'unica edizione di 75 esemplari pubblicata a Vienna nel 1920.
Nato nell'attuale Repubblica Ceca, trasferitosi dal 1898 a Monaco per studiare all'Accademia, Kubin ebbe larga fama in Europa centrale. In Italia non fu invece un autore molto conosciuto e decisamente poco studiato; sebbene avesse esposto alla Biennale veneziana già prima del Secondo conflitto mondiale, bisognerà aspettare il 1983 per leggere il primo studio monografico italiano sull'autore: *Alfred Kubin profeta del tramonto* ad opera di Alessandro Nigro[200].
La nota distintiva della sua arte è il carattere macabro e allusivo, di tipica matrice mitteleuropea; Kubin di certo trasse soggetti e tematiche dai grandi autori simbolisti (Klinger, Redon, Rops, Beardsley, Ensor, solo per citare alcuni dei suoi maestri e ispiratori) e costruì poi le sue opere basandosi sulle sue personali inquietudini, enfatizzando il gusto per il sinistro, per la parodia e la comicità nera. Per quanto riguarda il segno e lo stile, i suoi fogli si avvicinano "per l'effetto corsivo e sommario e il tono pungente, alla grafica satirica di riviste come «Jugend» o

[200] A. NIGRO, 1983.

«Simplicissimus»"[201] - di cui fu collaboratore dal 1912.
Infatti, Kubin fu "artista-scrittore e artista-filosofo"[202], come venne definito dai suoi contemporanei già prima di pubblicare il volume per cui è maggiormente conosciuto, *Die andere Seite* (*L'altra parte*), composto e illustrato nel 1908 in sole dodici settimane, stando a quanto narra l'autore stesso.
La pubblicazione di questo romanzo, specchio dei profondi turbamenti che assillavano Kubin sin dall'infanzia, determina la sua consacrazione sia come scrittore che come illustratore e artista, dando il via alla sua attività matura.
Tuttavia, è difficile individuare nel suo percorso un andamento costante o uno sviluppo chiaro, soprattutto dal punto di vista stilistico e tecnico, perché pare che Kubin lavorasse sempre sotto l'influsso delle sue ossessioni - delle quali si considerava pienamente succube. "Che la linea fosse sottile e nervosa, vicina alle ricerche formali del Blaue Reiter, a lunghi fasci paralleli, come per molte opere degli anni Venti e Trenta, o ancora grafismi leggeri quasi a merletto, come per gli ultimi lavori, è in pratica quasi irrilevante ai fini di ciò che l'artista voleva fissare sulla carta"[203].
Spesso i suoi disegni e le sue incisioni non si somigliano affatto dal punto di vista del segno, ma in ogni opera si ritrova quell'abbandono alla fantasia determinato dalle visioni dei suoi momenti di crisi e delirio.

Al fondo delle cose, tutto è fantasia. L'artista è soltanto una irradiazione tra le innumerevoli della forza immaginativa divina[204].

Le tre litografie di Malabotta sono caratterizzate da un segno veloce e nervoso, particolarmente dinamico in *Pferdeschwemmen* in cui due cavalli imbizzarriti sono a stento trattenuti da una figura di uomo in evidente difficoltà nell'atto di guadare il corso d'acqua nel quale ormai ha inzuppato i piedi. Il cielo è minaccioso e pesante, le nuvole turbolente, i gesti disperati; il carattere alterato della composizione è dato dalle diagonali discendenti e concitate che si infuriano come pioggia nella tempesta.
La stessa durezza del segno è riscontrabile ne *Der Steinerne Fischer,* durezza che veicola esattamente il significato del titolo, "il pescatore di pietra", e che enfatizza l'aria sconvolta e allampanata del soggetto, abbagliato dal lampione sulla sinistra, intento nel mostrare o tenere un grosso pesce. Nel suo complesso, il pescatore ricorda qualche personaggio delle favole, legame non estraneo alla prassi di Kubin che spesso illustrò libri di storie del folklore slavo[205]. Allo stesso modo, anche *Märchenprinzessin* ci riporta in un mondo di fiaba; sinuosa come una venere rinascimentale, la principessa ci volta nuda le spalle e rimane incantata a guardare dalla finestra un paesaggio lontano e idilliaco.

<u>František Kupka</u>
(1871-1957)

---

[201] T. SPARAGNI, *Il mondo fantastico di Alfred Kubin*, in *Alfred Kubin: 100 opere dall'Albertina di Vienna*1988, pp. 20-21.

[202] R. VON SCHAUKAL, *Ein osterreichische Goya*, 1903, in P. RAABE, 1957, p. 23.

[203] T. SPARAGNI, *Il mondo fantastico di Alfred Kubin*, in *Alfred Kubin: 100 opere dall'Albertina di Vienna*1988, p. 17.

[204] Ivi p. 15, cit. da A. KUBIN, *Bekenntnis*, in *Aus meinem Werkstatt*, Monaco, Nymphenburger 1973, p. 18

[205] Per esempio, *Der Lange, der Dicke und der Scharfsichtige*, apparsa su «Ver Sacrum», rivista che seguiva con interesse, vd. A. NIGRO, 1983.

[n. 37], [n. 37a], [n. 37b], [n. 37c]
Quatre Histoires de Blanc et noir gravées par Frank Kupka, Parigi, Kadar 1926.
Ventisei xilografie in nero, 1926
numerate da 2 a 26, con frontespizio
124/300, 330x260

Kupka, definito "le précurseur peut-être le plus intuitif de l'art abstrait"[206], fa parte di quella schiera di artisti in grado di esprimere le proprie emozioni e il proprio pensiero egualmente bene con il pennello e con la penna. Tra gli altri scritti, il volume *La Création dans les arts plastiques*, composto in francese tra il 1907 e il 1913[207], dimostra l'alto grado di capacità critica e di riflessione - nonchè di erudizione - dell'artista cèco, naturalizzato francese.
Durante il primo decennio del Novecento lavora moltissimo come disegnatore per varie riviste (*Cocorico*, *L'Assiette au Beurre*, *Le Canard sauvage* fino al 1905) e, successivamente, come illustratore di libri (*L'Homme et la Terre*, *Les Érinnyes*, *Lysistratè*, *Prométheus* tra il 1905 e il 1911)[208] a Parigi, dove si trasferì dal 1895, ma anche a Praga, prima sede della sua educazione artistica, a Vienna, dove frequentò l'Accademia, e a Berlino.
Il volume collezionato da Malabotta fa parte della produzione dell'artista successiva alla svolta astrattista che avvenne tra il 1910 e il 1914 a seguito di un periodo di intensa ricerca personale su colore e movimento. L'astrattismo di Kupka è legato al tentativo di fornire immagini sinestetiche nelle quali il colore veicola il movimento e definisce gli spazi e i piani.
Le incisioni della cartella *Quatre histoires de blanc et noir* realizzate nel 1926, come avvisa il frontespizio, rinunciano al dato cromatico ma non perdono quel fulgore sensuale tipico di gran parte dell'opera di Kupka. Nella presentazione, scritta e incisa nel legno dall'autore stesso, si legge la sua volontà di sostituire la natura e la raffigurazione del reale con queste forme inconsuete[209].
Il figurativismo pieno e rigoglioso dei suoi esordi, debitore degli influssi Impressionisti e Simbolisti, si trasforma, allo scoccare del secondo decennio del Novecento, in un linguaggio astratto carico di lussureggianti soluzioni liriche memori dell'estetica secessionista. Negli anni '30 il suo linguaggio si fa maggiormente sintetico nel misurare il suo gesto secondo precise intelaiature geometriche, ascetiche proporzioni segnate al compasso, semplici linee su superfici compatte.
Le ventisei xilografie della cartella in questione mostrano sia il pieno sviluppo di quella esplosione naturalistico-astratta del primissimo periodo non figurativo, quanto il seme della successiva attenzione per il rigore geometrico.

<u>Walter Leistikow</u>
(1865-1908)
[n. 38]
Paesaggio fluviale, s.d.
acquaforte e acquatinta, 50/75
380x510 (matrice), 590x740 (foglio)
Iscrizioni: firma a matita in basso a destra

<u>Umberto Lilloni</u>
(1898 - 1980)

[206] J. LASSAIGNE in *František Kupka. "Quatre histoires de blanc et noir"*, 1976, p. 3.

[207] Cfr. P. BRULLé, M. THEINHARDT, *Kupka à Machar: une lettre de confession*, p. 92

[208] Cfr. *Idem*, *František Kupka. Oeuvres graphiques, 1984-1912*, pp. 14-15.

[209] F. KUPKA, 1926.

[n. 39a] Gli alberi, Milano, Teodorani Editore, 1971.

[n. 39]
Alberi al mattino, 1970-1971
litografia, 28/99, 630x475

[n. 40]
Primavera, 1970-1971
litografia, 28/99, 630x475

[n. 41]
I tre alberi, 1970-1971
litografia, 28/99, 630x475

[n. 42]
Sentiero nel bosco, 1970-1971
litografia, 28/99, 630x475

[n. 43]
5 - *Autunno*, 1970-1971
litografia, 28/99, 630x475

[n. 44]
6 - *Il laghetto*, 1970-1971
litografia, 28/99, 630x475

L'origine della pittura di Lilloni, mantovano d'origine ma milanese d'adozione, viene identificata da Mario Monteverdi con i pittori cinquecenteschi lombardi e, in particolare con il Luini degli affreschi della Villa Pelucca, oggi a Brera, nei quali l'atmosfera d'incanto nell'incontro tra uomo e natura porta a raffigurazioni in cui la realtà "si trasfigura e perde di peso materiale, non d'ideale sostanza"[210]. L'iniziale avvicinamento al Novecento non ingabbiò il lirismo di Lilloni in un compiacimento formale ma lo spinse invece a mantenere quella nota classicista, spogliata dunque dell'accademia e rimeditata in chiave poetica. La capacità di Lilloni di scegliere i modelli da seguire ed elaborarli al fine di portare avanti quel "naturalismo poetico" comune anche ad altri "chiaristi"[211] (Del Bon, De Amicis, Bogliardi, De Rocchi e altri suoi compagni a Brera) lo portò a mantenere nei decenni una linea costante, che negli anni '40 si definì pienamente in quello che vediamo anche nei fogli Malabotta.
Le litografie sono caratterizzate da colori velati e tocchi minuti che portano a una pittura "elegantemente aerea"[212].

<u>Leo Longanesi</u>
(1905-1957)
[n. 45]
Paesaggio, 1920, *acquaforte*
100x128 (matrice), 247x350 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso a destra "(Longanesi)"

<u>Mino Maccari</u>
(1898-1989)
[n. 46a], [n. 46b] Album, Roma, Documento Editore 1943.

[n. 46]
Amleto, 1943, II tiratura
linoleografia in nero e giallo
282x260 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», 31 dicembre 1935, anno XII, n. 10.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 105, tav. 99.
F. MELONI, 1979, p. 67, tav. 252/I, p. 92, tav. 252/II.

---

[210] M. MONTEVERDI, *La pittura di Lilloni*, in M. LEPORE, M. MONTEVERDI, 1963, p. 23.

[211] Termine che si deve a Borgese e poi utilizzato da Piovene per definire il gruppo di artisti milanesi che dai primi anni '30 dipingevano su fondo molto chiaro e si dedicavano allo studio di una luce pallida che esprime un senso di romantica fragilità.

[212] M. LEPORE, 1963, p. 21.

[n. 47]
«Quo vadis?», 1943, II tiratura
linoleografia in rosso scarlatto e turchese
325x262 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno X, 15 giugno 1933, n. 4
F. MELONI, 1979, p. 52, tav. 200/I, p. 93, tav. 200/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 89, tav. 50.

[n. 48]
«Non ascoltare!», 1943, II tiratura
linoleografia in nero
310x250 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
Incisioni: sigla "MAC.ARI" in basso a destra, I e II tiratura
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XII, 15 dicembre 1935, n. 9.
F. MELONI, 1979, p. 65-66, tav. 250/1, p.92, tav. 250/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 118, tav. 128.

[n. 49]
Mosè salvato dalle acque, 1943, II tiratura
linoleografia in giallo e bruno
250x170 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XIX, nn. 1,2,3, 15 marzo 1942, nn. 1, 2, 3.
F. MELONI, 1979, p. 78, tav. 295/I, p. 92, tav. 295/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 105, tav. 97.

[n. 50]
La grande attesa, 1943, II tiratura
linoleografia in giallo e bruno
350x290 (matrice), 470x345 (foglio)
Incisioni: sigla "M" in basso a destra, I e II tiratura
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno VIII, 15 novembre 1931, n. 18.
F. MELONI, 1979, p. 46, tav. 184/I, p. 93, tav. 184/II.

[n. 51]
L'ultimo tango, 1943, II tiratura
linoleografia in giallo, turchese e rosso scarlatto
290x243 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in giallo, turchese e rosso scarlatto pubblicata su «Il Selvaggio», anno XIII, agosto 1936, nn. 7, 8, 15.
F. MELONI, 1979, p. 71, tav. 271/I, p. 95, tav. 271/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 107, tav. 107.

[n. 52]
Apocalisse, 1943, II tiratura
linoleografia in nero
215x300 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura pubblicata su «Prospettive», 1 ottobre 1938.
F. MELONI, 1979, pp. 94,95, tav. 333/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 102, tav. 92 (recante il titolo *Diplomazia*).

[n. 53]
Pensiero e azione, 1943, II tiratura
linoleografia in nero
225x255 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XII, 31 gennaio 1935, n. 1.
F. MELONI, 1979, p. 62, tav. 236/I, p. 90, tav. 236/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 101, tav. 83.

[n. 54]
La dama intrusa, 1943, II tiratura
linoleografia in giallo e bruno
315x273 (matrice), 470x345 (foglio)
Incisioni: sigla in basso a sinistra "M"
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno IX, 15 aprile 1932, n. 2.
F. MELONI, 1979, p. 49, tav. 188/I, p. 90, tav. 188/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 81, tav. 34.

[n. 55]
Collettivismo, 1943, III tiratura
linoleografia in nero e rosa salmone
245x265 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XI, 15 marzo 1934, nn. 6,7; II tiratura in nero pubblicata su «Prospettive», 1 ottobre 1938.
F. MELONI, 1979, p. 55, tav. 213/I, p. 94, tav. 213/III.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 91, tav. 63.

[n. 56]
Uno e molti, 1943, II tiratura
linoleografia in nero e giallo
310x283 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno IX, 31 marzo 1932, n. 1.
F. MELONI, 1979, pp. 48-49, tav. 187/I, p. 95, tav. 187/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 81, tav. 33.

[n. 57]
La pillola, 1943, III tiratura
linoleografia in nero, rosso scarlatto, giallo, turchese
216x270 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XI, 30 giugno 1934, n. 8; II tiratura in nero pubblicata su «Prospettive», 1 ottobre 1938.
F. MELONI, 1979, pp. 58-59, tav. 218/I, p. 94, tav. 218/III.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 93, tav. 68.

[n. 58]
Lo sventratore, 1943, II tiratura
linoleografia in giallo, turchese e bruno
255x250 (matrice), 470x345 (foglio)
Incisioni: sigla "MAC.ARI" in basso a sinistra, I e II tiratura
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XIX, 15 marzo 1942, n. 1, 2, 3.
F. MELONI, 1979, p. 77 tav. 293/I, p. 92, tav. 293/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 117, tav.127.

[n. 59]
L'uomo e le idee, 1943, II tiratura
linoleografia in giallo, turchese e bruno
295x330 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XIV, 15 giugno 1937, nn. 5, 6.
F. MELONI, 1979, pp. 72-73, tav. 279/I, p. 95, tav. 279/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 110, tav. 113.

[n. 60]
Nemesi, 1943, II tiratura
linoleografia in nero e giallo
340x283 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno X, 30 novembre 1933, n. 8.
F. MELONI, 1979, p. 52, tav. 205/I, p. 93, tav. 205/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 90, tav. 58.

[n. 61]
L'itinerario delle parole, 1943, II tiratura
linoleografia in lilla
240x290 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XVI, 10 ottobre 1939, nn. 5, 6.
F. MELONI, 1979, pp. 76-77, tav. 289/I, p. 93, tav. 289/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 114, tav. 123.

[n. 62]
Borghesia al mare, 1943, II tiratura
linoleografia in giallo e pervinca
225x280 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno IX, 1 luglio 1932, n. 5.
F. MELONI, 1979, pp. 50-51, tav. 192/I, p. 93, tav. 192/II.

C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 82, tav. 39.

[n. 63]
Cerimonia, 1943, II tiratura
linoleografia in turchese e pervinca
213x304 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno X, 15 giugno 1931, n. 3.
F. MELONI, 1979, p. 49, tav. 189/I, p. 93, tav. 189/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 82, tav. 35.

[n. 64]
Ordinatori, 1943, II tiratura
linoleografia in due tonalità di turchese e bruno
170x265 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno IX, 15 aprile 1932, n. 2.
F. MELONI, 1979, p. 49, tav. 189/I, p. 93, tav. 189/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 82, tav. 35.

[n. 65]
Il terrore del Ghetto, 1943, II tiratura
linoleografia in nero e giallo
318x266 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XV, 5 ottobre 1938, n. 4.
F. MELONI, 1979, pp. 74,75, tav. 284/I, p. 95, tav. 284/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 110, tav. 117.

[n. 66]
I figli di De Amicis, 1943, II tiratura
linoleografia in nero, giallo, rosso carminio, azzurro
200x290 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in ocra pubblicata su «Il Selvaggio», anno X, 31 agosto 1933, n. 5.
F. MELONI, 1979, p. 52, tav. 202/I, p. 90, tav. 202/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 90, tav. 53.

[n. 67]
Interessi diversi, 1943, II tiratura
linoleografia in nero e giallo
280x260 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XIII, 15 giugno 1936, nn. 5, 6.
F. MELONI, 1979, pp. 70,71, tav. 263/I, p. 92, tav. 263/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 107, tav. 109.

[n. 68]
Il punto di contatto, 1943, II tiratura
linoleografia in nero, due tonalità di giallo, rosso scarlatto e turchese
310x280 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero, giallo e turchese pubblicata su «Il Selvaggio», ano XII, 30 aprile 1935, n. 3
F. MELONI, 1979, pp. 64,65, tav. 243/I, p. 92, tav. 243/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 101, tav. 86.

[n. 69]
Gli ideologhi, 1943, II tiratura
linoleografia in turchese e pervinca
215x270 (matrice), 470x345 (foglio)
Incisioni: in basso a destra incisa sigla "M", I e II tiratura
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno IX, 5 giugno 1932, n. 4.
F. MELONI, 1979, p. 50, tav. 190/I, p. 93, tav. 190/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 82, tav. 37.

[n. 70]
Verso la vita, 1943, II tiratura
linoleografia in nero, rosso scarlatto, turchese e giallo
300x320 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero, rosso e turchese pubblicata su «Il Selvaggio», anno XII, 15 giugno 1935, n. 4.
F. MELONI, 1979, pp. 64,65, tav. 244/I, p. 95, tav. 244/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 101, tav. 87.

[n. 71]
Il Cattivo esempio, 1943, II tiratura
linoleografia in giallo e pervinca
225x270 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XI, 15 febbraio 1934, n. 2.
F. MELONI, 1979, p. 55, tav. 209/I, p. 94, tav. 209/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 91, tav. 64.

[n. 72]
L'occhio della pittura, 1943, II tiratura
linoleografia in nero e turchese
290x285 (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno XII, 15 ottobre 1935, nn. 7, 8.
F. MELONI, 1979, pp. 64,65, tav. 249/I, p. 94, tav. 249/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 104, tav. 96.

[n. 73]
Biografia d'artista, 1943, II tiratura
linoleografia in nero, giallo, turchese, cinabro
370x300 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno X, 15 dicembre 1933, n. 9.
F. MELONI, 1979, p. 54, tav. 206/I, p. 91, tav. 206/II.
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 91, tav. 60.

[n. 74]
Venere e Marte, 1943, II tiratura
linoleografia in turchese, giallo e rosso
310x270 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in nero pubblicata su «Il Selvaggio», anno X, 15 giugno 1933, n. 4.
F. MELONI, 1979, p. 52, tav. 199/I, p. 92, tav. 199/II.

[n. 75]
Il Vecchio stile, 1943, II tiratura
linoleografia in giallo, bruno e azzurro
290x260 ca. (matrice), 470x345 (foglio)
I tiratura in ocra, zinco fotoinciso ripreso all'acquaforte, pubblicata su «Il Selvaggio», anno X, 31 agosto 1933, n. 5.
F. MELONI, 1979, p. 52, tav. 201/I.

<u>fogli singoli</u>

[n. 76]
s. t., s. d., linoleografia in giallo e bruno
7/99, 350x420 (matrice), 500x700 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso a destra

[n. 77]
Ritratto di Manlio Malabotta, s. d.
disegno a matita, 244x243
Iscrizioni: firma a matita rossa in basso a destra

[n. 78]
Persone in riva al mare, 1925-1930
acquaforte, 99x128 (matrice), 250x350 (foglio)
Iscrizioni: firma a matita rossa in basso a destra
F. MELONI, 1979, p. 210, tav. 873.

[n. 79]
Due figure di donna, 1924
acquaforte, prova di stampa
129x100 (matrice), 350x250 (foglio)
Iscrizioni: firma a matita rossa in basso a destra
F. MELONI, 1979, p. 209, tav. 861.

[n. 80]
Mercato di Poggibonsi, 1927
xilografia, prova di stampa
94x147 (matrice), 275x340 (foglio)
firmato matita rossa in basso a destra: "Maccari"
Pubblicata su «Il Selvaggio», 15 giugno 1927.
F. MELONI, 1979, p. 28, tav. 110.

[n. 81]
Ritratto del patriottismo generico, 1930

xilografia, prova di stampa
163x140 ca. (matrice), 294x390 (foglio)
Incisioni: sigla in basso al centro "MM"
Iscrizioni: firma a matita rossa in basso a destra
Pubblicata su «Il Selvaggio» 15 novembre 1930, fotoriprodotta nella cartella *Linoleum*, Bologna, L'italiano, 1931.
F. MELONI, 1979, p. 39, tav. 167/I
C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 75, tav. 20.

Il nucleo di opere di Mino Maccari appartenenti a Malabotta fa parte, nella sua quasi totalità, della raccolta *Album* del 1943. La cartella, stampata a Siena in 89 esemplari, è costituita da 30 linoleografie originali riportanti titolo e firma dell'autore, incisioni che erano apparse inizialmente su vari numeri de «Il Selvaggio» in annate differenti.
Sul frontespizio della cartella posseduta da Manlio vi è un'iscrizione a matita che recita: "Al caro Malabotta che mi conobbe felice. Con affetto Mino Maccari Roma 21 marzo 1946", a testimonianza del fatto che, come già rilevato, Malabotta non solo ebbe modo di collaborare a «Il Selvaggio», ma di certo dovette rimanere in buoni rapporti con Maccari nel corso degli anni.
Ad un'indagine attenta, i grandi fogli dell'*Album*, per lo più a colori, mostrano i procedimenti descritti da Francesco Meloni nel 1979 nell'introduzione al catalogo generale delle incisioni dell'artista. All'interno della vastissima, "forsennata" produzione di Maccari, piena di prove, riprove, ristampe, varianti, esemplari unici,… che "mettono in difficoltà il catalogatore", scorgiamo un procedimento tecnico personale e complesso, adottato soprattutto sulle linoleografie a colori, affinato con gli anni di esperienza[213]. L'unione di più matrici, talvolta anche di materiali diversi e ri-incise in momenti differenti, è infatti una prassi che si accompagna all'uso di stampare i colori in progressione gli uni sugli altri. L'intervento con la sgorbia ripetuto sulle medesime matrici porta , infine, alla creazione di pezzi unici.
Carlo Ludovico Ragghianti, che nel 1955 pubblica per Neri Pozza un saggio su Maccari, trova una certa difficoltà nell'inserire Maccari in qualche movimento specifico. Tuttavia le tangenze con Fattori, riscontrabili soprattutto nei disegni giovanili, sono sintomatiche di una vicinanza con quella che Ragghianti definisce "l'arte storica italiana", atteggiamento che non rivela alcun "futuristico disprezzo" per essa[214].
Il periodo in cui Maccari diresse «Il Selvaggio» (1927-1943) fu il momento in cui la sua arte maturò e sviluppando quel suo *tono caratteristico*, riconoscibile nell'enfasi riservata al gesto rappresentato e individuabile nella vitalità delle composizioni e nell'immediatezza del segno incisorio.
I personaggi che crea per «Il Selvaggio» portano in scena una "commedia umana"[215] e interpretano i bersagli stessi della satira di Maccari: la viltà e l'ignoranza, l'egoismo e la tirannia, la rassegnazione, il conformismo e l'intolleranza.
Altri due fogli della collezione Malabotta che non fanno parte dell'*Album* e che il nostro collezionò separatamente, uscirono su «Il Selvaggio»: *Mercato di Poggibonsi*, 1927 e *Ritratto del patriottismo generico*, 1930. Le due xilografie sono piuttosto

[213] F. MELONI, 1979, p. 7.

[214] C. L. RAGGHIANTI, 1955, pp. 49-50.

[215] L. MAGAGNATO, 1957, p. 7.

diverse nel tratto, nello stile e nella scelta dei soggetti: mentre il secondo è già una vignetta satirica da collegarsi inconfondibilmente con gli intenti della sua rivista, il primo rileva la sua attitudine giovanile a ritrarre case e paesaggi abitati da persone comuni. Allo stesso modo, vi è un'altra acquaforte presente nella collezione che, nel ritrarre di due figure di donna che discorrono in un interno *[n. 70]*, mostra una scena realistica ed intima. Infine, Ragghianti scrive: "Maccari disegna continuamente, nelle condizioni e nelle circostanze più diverse, disegna come altri parla o pensa"[216] e di qui, probabilmente il suo stile sciolto, riscontrabile anche nel veloce ritratto a matita di Manlio *[n. 68]*.

Marino Marini
(1901-1980)
[n. 82]
Cavallo rosso su sfondo giallo, s.d.
litografia a due colori, 41/50
285x215
Iscrizioni: firma e tiratura a matita in basso

[n. 83]
Cavallo e figure umane, s.d.
litografia a due colori, 26/50
660x500
Iscrizioni: (recto) firma e tiratura a matita, (verso) iscrizione in francese a matita

Marcello Mascherini
(1906-1983)
[n. 84]
Ballerina, 1971, fotolitografia, 670x480
Incisioni: sigla "M" in alto a destra
Marcello Mascherini. Segno e scultura 1927-1980, 2016, p. 44.

[n. 85]
Fauno suonatore e nudo femminile, s.d.
disegno a penna firmato in basso a destra
300x390 ca.
Cfr. con A. PANZETTA, vol. I, 1998, cat. 498, p. 259 e cat. 515, p. 260.

[n. 86]
Dafne (volto), 1977, acquaforte
35/45, 280x230 (matrice), 560x495 (foglio)
Incisioni: sigla "M" al centro
Iscrizioni: firma e tiratura a matita in basso
Marcello Mascherini. Segno e scultura 1927-1980, 2016, p. 58.

[n. 87]
Dafne (volto), 1968, litografia a colori
41/50, 620x460 (matrice) 700x500 (foglio)
Incisioni: firma al centro
Iscrizioni: firma e tiratura a matita in basso
Marcello Mascherini. Il disegno e il suo mistero, 2006, p. 56.

[n. 88]
Chimera, 1975, acquaforte
43/100, 400x293 (matrice), 690x500 (foglio)
Incisioni: sigla "M" al centro
Iscrizioni: firma e tiratura a matita in basso
Marcello Mascherini. Segno e scultura 1927-1980, 2016, p. 50.

[n. 89]
Seme, 1975, acquaforte, acquatinta
4/5, 350x250 (matrice), 690x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura a matita in basso
A. MOZZAMBANI, 1975, cat. 22.
Marcello Mascherini. Segno e scultura 1927-1980, 2016, p. 51.

[n. 90]
Fiore, 1975, acquaforte
2/100, 100x62 (matrice), 165x115 (foglio)
Incisioni: sigla "M" al centro
Iscrizioni: firma e tiratura a matita in basso

[216] C. L. RAGGHIANTI, 1955, p. 50.

A. MOZZAMBANI, 1975, acquaforte allegata alla pubblicazione.
Cfr. con L. PADOVESE, G. PAULETTO, 1996, *Studio per Specchio*.
Marcello Mascherini. Segno e scultura 1927-1980, 2016, p. 72.

Alla Fondazione Giorgio Cini sono giunte sette opere su carta di Marcello Mascherini databili tra il 1968 e il 1977: alcuni di esse dovettero dunque esser state collezionate da Franca Fenga Malabotta in seguito alla morte del marito e aggiunte agli altri acquisti[217]. Non si tratta infatti di una serie unitaria ma di fogli sciolti accomunati però da una simile tematica o dal medesimo soggetto e tutti trovano riscontri con altre opere di Mascherini, soprattutto sculture.
Manlio e l'artista si conobbero già in gioventù[218] e furono amici sin dai tempi in cui Mascherini faceva parte del Gruppo Cinque, caratterizzato dalle posizioni più avanguardiste del contesto triestino nei primissimi anni '30. Manlio, fin dagli esordi, fu fervido sostenitore del gruppo e dei suoi singoli componenti tanto che, quando nel 1931 organizzò a Trieste la prima Mostra d'Avanguardia, pose quasi tutti i suoi esponenti nel comitato esecutivo. Tra il 1929 e il 1931 Malabotta firmò molti articoli sul quotidiano «Il Popolo di Trieste» che elogiavano l'opera dell'amico e del Gruppo Cinque nel contesto di mostre regionali e nazionali[219].
Se negli anni '30 e '40 la poetica di Mascherini era ancora fortemente legata ai volumi rotondi e pieni di Maillol - e nel vocabolario di Malabotta riguardante le sculture dell'artista ricorrono in questo periodo gli aggettivi "solido", "plastico", "sodo" - dal decennio successivo la sua arte puntò via via verso un'eleganza formale più sintetica. Fu proprio nel 1940 che lo scultore triestino decise di isolarsi in una casa sull'altipiano carsico, a Sistiana, in un contesto strettamente legato agli elementi e alle dinamiche naturali. Questa scelta, dettata da una certa perdita di fiducia nei confronti dell'uomo e del suo agire, lo portarono a sperimentare in maniera del tutto personale su forme e superfici.
A livello formale, la sintesi che andava scoprendo, dapprima lo condusse a ricercare elementi puliti e linee quasi geometriche, prediligendo consistenze lisce e levigate per i suoi soggetti e andando incontro a esiti dal sapore primitivistico. Questo avvenne negli anni '50, quando Mascherini stava attuando un profondo recupero del mito e dell'antico, sintetizzando la "spontaneità dell'autodidatta, con l'istinto popolaresco che non sbaglia, con atavica sapienza"[220].
Afferente a questa poetica è il disegno a penna ritraente un fauno suonatore e una fanciulla distesa [n. 85], foglio che si conserva privo di data ma firmato. Il confronto con sculture quali i bronzi *Fauno*

[217] La signora Franca, oltre ad aver conosciuto di persona Mascherini, è stata anche presidente dell'associazione triestina Amici dei Musei costituita e intitolata all'artista nell'anno della sua morte. Cfr. con il volume *I gioielli di Marcello. Omaggio a Mascherini nel centenario della nascita*, a cura di E. LUCCHESE, Trieste, Associazione Triestina Amici dei Musei "Marcello Mascherini" 2006.

[218] Tanto che Mascherini fu testimone delle prime nozze di Malabotta, evento riportato da S. CRISE in *La personalità e l'opera di Marcello Mascherini. Atti del convegno*, Trieste, Università degli Studi 1988, p. 69 (mentre racconta un aneddoto che vede protagonisti i due nel 1969 e che dunque testimonia che i rapporti tra i due non si esaurirono di certo in gioventù), e in *Civilissimo e barbaro. Marcello Mascherini scultore*, a cura di R. CURCI, Torino, Allemandi 2005, p. 129.

[219] Vd. L. NUOVO, 2006, p. 50, pp. 67-68, pp. 73-74 e 75-77, pp. 80-89 e 89-94, pp. 111-114, p. 122, p. 124, pp. 136-139.

[220] V. SCHEIWILLER, *I fiori "ambivalenti" di Mascherini*,in A. MOZZAMBANI, 1975, p. 10.

(del 1959, collezione Cassa di Risparmio di Trieste) e *Gioia di vivere* (del 1960, collezione privata)[221] fanno pensare che il disegno sia stato eseguito nello stesso periodo, visti la medesima semplice linearità dello stile, i medesimi soggetti e le rispettive posture, nonchè il simile trattamento dei volumi che tendono a creare dei sistemi coesi e raccolti.
Infatti, se la tematica del mito viene ripresa da Mascherini anche nei decenni successivi (le due *Dafne* della collezione Malabotta testimoniano il ricorrere del soggetto mitico[222]), il trattamento della linea e del volume mutò proprio dagli anni '60 in poi. Le superfici si fecero più mosse, "carsiche", e abbandonarono la liscezza levigata delle forme precedenti, andando ad accogliere la frastagliatura calcarea tipica del paesaggio in cui Mascherini abita e sperimenta. Talvolta l'artista fece dei calchi in gesso della roccia stessa per studiarne la texture e farla rivivere, rielaborandola, sulle superfici delle sue nuove sculture, forme che d'ora in poi saranno drammatiche e irrequiete. Anche nel disegno e nella grafica le composizioni stesse sembrano spezzarsi e aprirsi all'esterno, come a voler comunicare qualcosa urlandolo. L'energia vitale che da sempre ha contraddistinto le opere di Mascherini ora continua a esprimersi con foga, anche se disperata.

Chimera, acquaforte del 1975 che conserva tuttavia una certa linearità del segno, è un perfetto esempio di questa struttura aperta, centrifuga, che ben si specchia in un bronzo con il medesimo titolo e soggetto del 1970[223]. Inoltre, una composizione quasi identica è ravvisabile nell'illustrazione all'acquaforte apparsa sul volume postumo di poesie di Malabotta *No ghe xe sol*, edito da Scheiwiller nel 1977[224].
Ci sono poi altri due fogli del 1975, *Seme* e *Fiore*, che testimoniano l'evoluzione di quest'ultima fase della scultura di Mascherini, fortemente legata alla riflessione sulla natura. Se i già citati fogli ritraenti il sembiante di Dafne anticipavano l'idea del trapasso tra uomo e ambiente, ora la "flora geologica, pietrificata e tormentata"[225] del ciclo dei Fiori ('72-'75) ci mostra il passo successivo: la figura antropomorfa non esiste più, il fiore carsico, arido e isolato, è diventato l'ideale di bellezza di Mascherini.
Le due incisioni trovano un puntuale riscontro nei coevi bronzi *Specchio* e *Seme*[226] che Alessandro Mozzambani descrive come "una specie di scheletrico tronco che attende il letargo dell'inverno, e solo quel frutto grande, solitario in basso, ricorda il tempo fertile della germinazione, della crescita formale, del suo movimento psichico"[227]. Malabotta, che già in gioventù

---

[221] A. PANZETTA, vol. I, 1998, cat. 498 e cat. 515. Molto vicini sono anche i bronzi *La notte* e *Fauno* del 1960, in A. PANZETTA, vol. II, 1998, cat. 518 e cat. 520.

[222] Entrambi i fogli, ma soprattutto la litografia, sono da confrontarsi con la Dafne bronzea del 1968 in A. PANZETTA, vol. II, 1998, cat. 695.

[223] In A. MOZZAMBANI, 1975, cat. 2, e in A. PANZETTA, vol. II, 1998, cat. 746.

[224] M. MALABOTTA, *No ghe xe sol*, Milano, Scheiwiller 1977, con prefazione di V. SERENI e un'acquaforte di M. MASCHERINI, edizione di 600 esemplari numerati di cui 100 numerati da I a C e contenenti un'incisione originale firmata dall'artista.

[225] V. SCHEIWILLER, *I fiori "ambivalenti" di Mascherini*,in A. MOZZAMBANI, 1975, p. 7.

[226] A. MOZZAMBANI, *Il duro nocciolo della bellezza*, in A. MOZZAMBANI, 1975, p. 19.

[227] *Ibidem*.

aveva lodato il momento in cui Mascherini stava approfondendo "l'indagine interiore delle cose"[228], non ebbe il tempo di collezionare in prima persona quest'opera, ma ne avrebbe di certo apprezzato la simbolica interiorizzazione, a maggior ragione in un momento in cui, come recitano le sue ultime poesie, si ritrova ad essere sempre più riflessivo e nostalgico.

Luciano Minguzzi
(1911-2004)
[n. 91a] Almanacco zodiacale per l'anno MMMCCCX, Milano, Teodorani Editore 1971.

[n. 91]
Capricorno, 1970-1971, litografia, 21/99, 475x630
M. VALSECCHI, 1975, cat. 190, p. 316.

[n. 92]
Ariete, 1970-1971, litografia, 21/99, 475x630
M. VALSECCHI, 1975, cat. 186, p. 316.

[n. 93]
Toro, 1970-1971, litografia, 21/99, 475x630
M. VALSECCHI, 1975, cat. 189, p. 316.

[n. 94]
Gemelli, 1970-1971, litografia, 21/99, 475x630
M. VALSECCHI, 1975, cat. 192, p. 316.

[n. 95]
Cancro, 1970-1971, litografia, 21/99, 475x630
M. VALSECCHI, 1975, cat. 188, p. 316.

[n. 96]
Leone, 1970-1971, litografia, 21/99, 475x630
M. VALSECCHI, 1975, cat. 184, p. 316.

[n. 97]
Vergine, 1970-1971, litografia, 21/99, 475x630
M. VALSECCHI, 1975, cat. 187, p. 316.

[n. 98]
Bilancia, 1970-1971, litografia, 21/99, 475x630
M. VALSECCHI, 1975, cat. 185, p. 316.

[n. 99]
Scorpione, 1970-1971, litografia, 21/99, 475x630
M. VALSECCHI, 1975, cat. 193, p. 316.

[n. 100]
Saggitario, 1970-1971, litografia, 21/99, 475x630
M. VALSECCHI, 1975, cat. 191, p. 316.

Minguzzi, figlio di scultore e intagliatore emiliano, fu lui stesso un artista strettamente connesso alla sua terra, anche in senso poetico. Studiò all'Accademia di Bologna ed ebbe come maestro uno dei più importanti incisori italiani del Novecento, Giorgio Morandi; nonostante ciò, non ci rimane alcuna grafica di quel periodo. Infatti, Minguzzi si indirizzò primariamente sulla scultura, ambito in cui il suo linguaggio si liberò nella "compatta, terragna ed eminentemente padana"[229] forma delle figure da lui plasmate, debitrici di importanti ispirazioni provenienti dall'arte etrusca come dall'ammirazione per Medardo Rosso e Arturo Martini prima, e quella per Zadkine, Picasso, Manzù e Marini poi. Durante tutta la sua carriera di scultore, costellata di vari successi tra i quali il

[228] M. MALABOTTA, *I pittori e gli scultori Giuliani*, in «Il Popolo di Trieste», 26 settembre 1930, in L. NUOVO, 2006, pp. 111-114.

[229] G. MASCIONI, 1984.

premio per la scultura alla Biennale di Venezia nel 1950, insegnò in vari licei e, successivamente, tra gli anni '60 e '70 all'Accademia di Brera. Dagli anni '60 si infittì la sua attività espositiva, così come la produzione di arte grafica, ormai giunta anch'essa ad una piena maturità.
Questa cartella contiene un nucleo di litografie datate tra il 1970 e il 1971 e raggruppate dallo stampatore Siro Teodorani di Milano nello stesso periodo[230]. Esse rappresentano i segni dello Zodiaco e dimostrano il distacco maturato dallo "schema abituale della tecnica dell'incisione secondo il quale ogni segno, sapientemente intessuto, costruisce l'immagine conclusiva" per arrivare invece ad esiti in cui, sulle sue lastre "più lacerate che incise"[231], il gesto ha autonomia tale da possedere valenza narrativa propria. Qualsiasi siano i soggetti, prigionieri politici, galli o mostri marini, le sue figure incarnano sempre un dramma, situazione resa mediante mutilazioni, tagli repentini e perentorie e brutalità che mostrano, con grande sensibilità, "le ferite più profonde dell'umanità"[232]. Questa drammaticità espressionista, riscontrabile nella grafica come nella scultura, si accentuò nel periodo successivo allo sconvolgimento derivante dal secondo conflitto mondiale.

Giorgio Morandi
(1890-1964)
[n. 101]
Natura morta con scatole e bottiglie su sfondo ovale, 1921, acquaforte, 109x165
L. VITALI, cat. 6.
M. CORDARO, 1990, p. 7.

[n. 102]
Natura morta con vasetto e tre bottiglie, 1945/1946, acquaforte, 173x132
L. VITALI, cat. 112.

[n. 103]
Natura morta, 1963, acquerello, 205x145
M. PASQUALI, 1991, cat. 1963/27, p. 216.

I fogli di Giorgio Morandi qui riportati appartengono a tre momenti diversi dell'attività dell'artista. Il primo, l'acquaforte *Natura morta con scatole e bottiglie su sfondo ovale*, è la sua sesta incisione giovanile rimastaci ed è una testimonianza preziosa per almeno due motivi. Il primo è che non sono molte le opere degli esordi che l'autore conservò poiché, sia per quanto riguarda la pittura che i fogli di grafica, Morandi era solito riutilizzare le tele già dipinte o addirittura distruggere le prove che non lo soddisfacevano, in quanto molto determinato nella sua ricerca. Il secondo motivo è che il foglio ha la particolarità di avere impressa la firma e la data a caratteri rovesciati, poiché Morandi non prestò attenzione, caso unico nella sua produzione, al naturale ribaltamento speculare dei segni durante la tiratura. É possibile che questa distrazione lo spinse a non ricavare altri fogli dalla lastra, ad oggi dispersa. Di questa acquaforte esiste un unico stato, di cui si conoscono soltanto due esemplari non numerati: uno è quello di Malabotta, l'altro forse apparteneva alla collezioni di Lamberto Vitali (poi passata alle Civiche Raccolte Bertarelli di Milano). Malabotta aveva dunque acquistato un esemplare raro, che non si trova né al

[230] Risultano mancanti due litografie comprese nella stessa serie: *Acquario* e *Pesci*. Cfr. con J. P. JOUVET, 1974, pp. 157-179 e M. VALSECCHI, 1975, cat. 184-195, pp. 316-317.

[231] E. DI MARTINO, 1983.

[232] *Ibidem*.

Museo Morandi di Bologna, né al Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, e che fu tra le prime incisioni dell'artista ad avere visibilità all'estero, dato che uno dei due esemplari venne esposto a Ginevra nel 1963 e a Zurigo nel 1965[233].
Marilena Pasquali ha rilevato una somiglianza tra questo foglio e un'olio dello stesso anno, una natura morta, già appartenuta alla famiglia Morandi e ora conservata al Museo bolognese dedicato all'artista[234]. In questa tela dalle cromie scure, quasi "combusta" nelle sue tonalità brune e misteriose, si notano forme simili a quelle degli altri dipinti della stagione dei valori plastici.
La seconda acquaforte, databile al 1945, gli fu esplicitamente richiesta dall'amico Giuseppe Raimondi in un momento in cui l'artista aveva già molti problemi alla vista e, per questo motivo, si era ripromesso di non incidere più. Evidentemente Morandi decise di fare un'eccezione, dato che l'acquaforte venne pubblicata nel 1946 in accompagnamento ad un volume di Raimondi, *Anni di Bologna (1924-1943)*, edito da Il Milione. Nella biblioteca di Malabotta giunta alla Fondazione Cini è infatti presente anche questo volume, forse acquistato, compreso di incisione, già nel 1946, dato che tra i fascicoli di Manlio presso l'Archivio di Stato di Trieste si conserva una ricevuta di spedizione per un volume dalla Galleria Il Milione, datata 1946[235].
Come risulta da una lettera inviata a Cesare Brandi e riportata da Pasquali nella sua indagine sui Morandi di Malabotta, il lavoro costò enorme fatica all'artista[236] ma i risultati si dimostrarono straordinari. La maestria nel far emergere i piani dei volumi attraverso il fitto tratteggio dimostra l'altissima qualità di cui l'autore è capace.
L'intenso gioco chiaroscurale e la composizione richiamano puntualmente una tela del 1940, citata da Francesco Arcangeli quale paradigma per la successiva acquaforte[237]. É proprio negli anni '40 che si rileva una particolare attenzione da parte di Morandi per il dato luministico, problema che viene affrontato magistralmente tanto nell'olio del '40, quanto nell'incisione del '45. La luce che proviene dal lato batte sulla prima sfaccettatura della bottiglia in primo piano per poi definire il suo rovescio nelle ombre che si allungano dietro agli altri oggetti. Nella pittura il contrasto tra luce e ombra è più forte, più espressivo; lo scarto di toni nell'acquaforte risultano invece meno violenti ma egualmente definiti. Questo foglio presenta un trattamento dei volumi caratteristico di molte incisioni della maturità; i piani, definiti da incroci di tratteggi più o meno fitti, si differenziano tra di essi per un elegante nonnulla. A momenti le forme sembrano emergere dal foglio quasi che Morandi, col suo tratteggio, ne avesse plasmato i volumi; ma riguardando lo stesso foglio si ha poi l'impressione che i volumi stessi non siano

---

[233] Per delle analisi puntuali delle vicende di questa acquaforte rimando a M. CORDARO, 1990, p.7 e M. PASQUALI, *Giorgio Morandi nella raccolta Malabotta*, in *Viaggio nel '900*, 1996, p. 37.

[234] *Museo Morandi,* 2004, cat. 8, pp. 108, 109.

[235] ASTS, Archivio Malabotta, fascicolo 56. Non è specificato il titolo del volume ma potrebbe essere che si tratti proprio del testo di Raimondi con annessa acquaforte morandiana.

[236] M. PASQUALI, *Giorgio Morandi nella raccolta Malabotta*, in *Viaggio nel '900*, 1996, p. 38.

[237] F. ARCANGELI, 1964, cat. 112.

altro che assenze, vuoti che definiscono lo spazio circostante. Non sono gli oggetti ad essere volumetricamente formati, è tutto lo spazio ad esserlo poiché è nell'ombra e nello sfondo scuro che si infittiscono i sapientissimi tratti.
Il gioco della presenza/assenza delle forme si fa ancor più chiaro nel terzo foglio collezionato da Malabotta, la *Natura morta* del 1963. Essa rappresenta uno dei rari esempi all'acquerello e non trova composizioni simili se non in pitture coeve. Sono visibili i leggeri segni a matita che definiscono blandamente le linee di contorno degli oggetti, perimetri che non vengono pienamente rispettati dal pennello violaceo che colora il grande vaso in secondo piano e lascia le due forme più piccole intonse, "sagome ritagliate", "ridotte a puro spazio interstiziale"[238].

Ennio Morlotti
(1910 - 1992)
[n. 104a] Sei litografie di Ennio Morlotti, Milano, Teodorani Editore 1969.

[n. 104]
Studio di vegetale n.1, 1969
litografia a colori a colori
86/99
230x360 ca. (matrice), 470x630 (foglio)

[n. 105]
Tralcio di pruno, 1969
litografia a colori
86/99
440x310 ca. (matrice), 470x630 (foglio)

[n. 106]
Studio di vegetale n. 2, 1969
litografia a colori
86/99
250x340 ca. (matrice), 470x630 (foglio)

[n. 107]
Foglie, 1969
litografia a colori
86/99
310x250ca. (matrice), 470x630 (foglio)

[n. 108]
Studio di girasoli n. 1, 1969
litografia a colori
86/99
310x360 ca. (matrice), 470x630 (foglio)

[n. 109]
Studio di girasoli n. 2, 1969
litografia a colori
86/99
290x380 ca. (matrice), 470x630 (foglio)

Questi fogli, tutti recanti firma e tiratura dell'autore, sono la visibile traduzione grafica dell'esigenza di Morlotti di vivere e dipingere immerso nella natura, impulso che caratterizzò la sua vicenda artistica dalla fine della Seconda guerra mondiale in poi. Il suo primo *risveglio naturale* si registra quando, nel 1944, si rifugiò nella zona della provincia di Varese, ambiente che gli ricordava le valli dell'Adda, sua terra d'origine.
Morlotti, che abitava da anni a Milano, nel 1937 era andato a Parigi per la prima volta: folgorato da *Le grandi bagnanti* di Cézanne, da cui aveva tratto una certa "fisica imminenza della materia"[239], e da *Guernica* che lo scosse in maniera viscerale, aveva riportato in Italia moltissime riproduzioni

[238] M. PASQUALI, *Giorgio Morandi nella raccolta Malabotta*, in *Viaggio nel '900*, 1996, p. 38.

[239] M. VALSECCHI, 1972, pp. 10-11.

delle opere e aveva fatto tesoro della lezione picassiana. Il "carico di orrore e di protesta"[240] dell'opera del maestro spagnolo produsse effetti e conseguenze che per anni animarono il pittore, il quale però, nel '46, fu tra i firmatari del manifesto *Oltre Guernica.*
In seguito ad un secondo soggiorno nella capitale francese, nel 1947, e al successivo isolamento nel verde della provincia di Lecco, sentì di doversi discostare definitivamente da quel rapporto con il linguaggio neo-cubista che non gli permetteva di legarsi alle sue origini, ai primi ricordi e alla natura. Ora ad interessarlo erano i ritmi del fluire vigoroso della vita nel mondo vegetale, il "senso panico da cui sentiva invaso il paesaggio"[241] e il forte legame tra uomo e natura. Il suo desiderio era di potersi discostare dai formalismi e dalla retorica che aveva in qualche modo sentito sempre presenti nelle varie esperienze artistiche di cui era stato parte, per potersi invece immergere completamente nei suoi paesaggi, via via sempre più profondamente.
Questo avvicinamento spirituale coincise con la scoperta del dato minuto, del *particolare*, che lo spinse ad indagare le singole foglie, i singoli fiori e gli insetti che animano il suolo in un addentrarsi nel verde che ripudia il realismo e abolisce la prospettiva.
Le opere contenute in questa cartellina riscontrano delle similitudini con coevi pastelli *Calendole* (1969) e *Cactus* del 1970[242], nonchè con vari olii degli anni '70 e '71[243], in quanto presentano dei primissimi piani di elementi vegetali con tagli compositivi che comprendono soltanto l'oggetto dell'indagine, reso con toni piuttosto accesi. In questo caso, la tecnica litografica permette di descrivere il fogliame e le fronde con cromie timbriche che creano però diverse sfumature nel loro sovrapporsi. Il tratto, di fatto costituito dall'esuberanza del colore stesso, è forte ed emozionale, largo e piano.

Marco Moro
(1818-1885)
[n. 110]
Firenze: Battistero di San Giovanni, ante 1869, disegno a matita su carta giallognola, 180x250
L. PARIS, 2013, fig. 1, p. 198.

[n. 111]
Firenze: Santa Maria del Fiore, ante 1869, disegno a matita su carta giallognola, 180x275
Traduzione litografica in *Ricordo di Firenze vedute litografate da Marco Moro,* 1869.
L. PARIS, 2013, fig. 2, p. 198.

[n. 112]
Mantova: Piazza Virgiliana, 1851, disegno a matita su carta giallognola
201x269
Iscrizioni: a matita in basso a sinistra: "9 8bre/51 Piazza Virgiliana Mantova".
Traduzione litografica in *Mantova città nobilissima,* 1850.
L. PARIS, 2013, fig. 3, p. 199.

[n. 113]

---

[240] Dall'intervista a Morlotti di M. VALSECCHI su «Tempo«, n. 8, Milano 22 febbraio 1964, riportata in M. VALSECCHI, 1972, pp. 45-46.

[241] *Ibidem*.

[242] *Morlotti. Opera grafica*, 1973, cat. 22-23 e cat. 35-38.

[243] Cfr. con *Morlotti*, *opere 1936-1991*, 1996, pp. 174-179.

Vicenza: casa Cogollo, 1847-1850, disegno a matita su carta giallognola
200x279
Traduzione litografica non pervenuta o mai realizzata, ipotesi di esecuzione parallela a *Album di gemme architettoniche,* 1847; oppure contemporanea a *Vicenza e i suoi dintorni,* 1850.
L. PARIS, 2013, fig. 4, p. 199.

[n. 114]
Vicenza: piazza d'Isola, 1850, disegno a matita su carta giallognola, 203x279
Iscrizioni: a matita in basso a sinistra: "Piazza d'Isola"
Traduzione litografica in *Vicenza e i suoi dintorni,* 1850.
L. PARIS, 2013, fig. 5, p. 200.

[n. 115]
Vicenza: ponte Pusterla, 1850, disegno a matita su carta giallognola, 201x270
Traduzione litografica in *Vicenza e i suoi dintorni,* 1850.
L. PARIS, 2013, fig. 6, p. 200.

[n. 116]
Vicenza: villa Rambaldo, 1850, disegno a matita su carta giallognola, 257x285
Iscrizioni: a matita in basso a destra "(ai Morgantini) (?) rambaldo"; in alto a destra in bianco: "VILLA RAMBALDO"
Traduzione litografica in *Vicenza e i suoi dintorni,* 1850.
L. PARIS, 2013, fig. 7, p. 201.

[n. 117]
Vicenza: Cereda presso Cornedo, 1850, disegno a matita su carta giallognola
200x280
Iscrizioni: a matita in basso a sinistra "Comune di Cornedo Cereda"
Traduzione litografica in *Vicenza e i suoi dintorni,* 1850.
L. PARIS, 2013, fig. 8, p. 201.

[n. 118]
Padova: teatro Nuovo, ante 1847, disegno a matita su carta giallognola
210x289
Traduzione litografica in *Il teatro di Padova riedificato dall'architetto Giuseppe Jappelli,* 1847; in *Album di dodici vedute di Padova e suoi dintorni,* 1855; in *Alessandro De Marchi, Nuova Guida di Padova,* 1855.
L. PARIS, 2013, fig. 9, p. 202.

[n. 119]
Abano, 1854, disegno a matita su carta giallognola, 205x283
Iscrizioni: a matita in basso a destra " Abano 4/6/54"
Traduzione litografica in *Album di dodici vedute di Padova e suoi dintorni,* 1855.
L. PARIS, 2013, fig. 10, p. 202.

[n. 120]
Stabilimento Bagni detti Orologio in Abano, 1854, disegno a matita su carta giallognola, 202x282
Iscrizioni: a matita in basso a sinistra "Stabilimento Bagni detti Orologio in Abano"
Foglio eseguito per la realizzazione di una litografia sciolta eseguita da Marco Moro e pubblicata nel 1854 dall'editore Ripamonti Carpano.
L. PARIS, 2013, fig. 11, p. 203.

[n. 121]
Venezia: chiesa dei Santi Simeone e Giuda, 1845-1863, disegno a matita su carta giallognola, 192x280
Traduzione litografica in *Venezia Monumentale pittoresca*, 1863.

L. PARIS, 2013, fig. 12, p. 204.

[n. 122]
Batteria di cannoni alla Paixhans a San Giuliano, 1849, disegno a matita su carta giallognola, 209x289
Iscrizioni: a penna in basso a destra "Batteria di cannoni alla Paixhans Forte San Giuliano"
Traduzione litografica in *Assedio di Venezia,* 1849.
L. PARIS, 2013, fig. 13, p. 204.

[n. 123]
Museo di Torcello, post 1872, disegno a matita su carta giallognola, 205x285
Iscrizioni: a matita in basso al centro "Museo di Torcello"
L. PARIS, 2013, fig. 14, p. 205.

[n. 124]
Treviso: riviera Santa Margherita, 1851 (o ante), disegno a matita su carta giallognola, 185x275
Iscrizioni: a matita in basso "Casa Bortolan avente fonderia di metalli. Ospitale e Dogana"
Trasposizione litografica in *Treviso e la sua provincia,* 1851.
L. PARIS, 2013, fig. 15, p. 206.

[n. 125]
San Floriano: villa Balbi-Preti, senza datazione/seconda metà XIX sec., disegno a matita su carta giallognola
283x409
Iscrizioni: a matita in basso "Villa Vittorelli a S. Floriano"
L. PARIS, 2013, fig. 16, p. 206.

[n. 126]
Veduta urbana con edificio gotico in rovina, senza datazione/seconda metà XIX sec., disegno a matita su carta giallognola, 192x279
L. PARIS, 2013, fig. 17, p. 207.

I diciassette disegni di Marco Moro[244] che costituiscono il corpus posseduto da Malabotta rappresentano appieno l'attività dell'artista trevigiano che, dal 1845 e fino alla morte avvenuta nel 1885, si occupò quasi esclusivamente di vedute destinate all'editoria. Un recente studio condotto da Laura Paris ha voluto ricercare la destinazione specifica dei singoli fogli, qui riportata a catalogo in riferimento ai fogli di cui essa è nota[245]. Ove non specificato, le date sono state attribuite secondo la bibliografia riportata.
Moro, come del resto anche altri illustratori della seconda metà dell'Ottocento di area lombardo-veneta, nonostante la fervida attività, non fu molto noto in vita e addirittura sottovalutato dalla critica[246]. Tuttavia, già la prima opera editoriale illustrata dall'artista, *Venezia monumentale pittoresca*, edita nel 1845 con il commento critico di Gianiacopo Fontana, riscosse un certo interesse e la rivista «Il Vaglio», nel gennaio dello stesso anno[247], spense alcune parole anche per il nostro,

[244] Per un quadro più dettagliato della vita e dell'attività di Moro si rimanda a A. M. COMANDUCCI, III vol., 1962, p. 255.

[245] L. PARIS, 2013.

[246] Clelia Alberici, riferendosi alla prassi litografica di Moro e di alcuni suoi contemporanei quali Giovanni Battista Cecchini, Giovanni Pividor e Tommaso Viola, annota che "epigoni di una tradizione che in terra veneta era stata particolarmente felice, furono sottovalutati (…) dalla critica d'arte e considerati soltanto più o meno abili copisti dal vero". Gli esiti artistici di questi incisori sarebbero invece da considerarsi come delle prove felici nell'ambito, e specificamente quelle di Moro, il quale ebbe la costanza di produrre un enorme numero di fogli - quasi esclusivamente litografie - per la stampa. C. ALBERICI, 1967, p. 407.

[247] A. FABRIS, «Il Vaglio», n. 1, 4 gennaio 1845, pp. 407-452, in L. PARIS, 2013, p. 208.

elogiandone la perizia nella composizione e nel disegno.
Pare piuttosto probabile che, come ipotizzato anche da Paris, Malabotta avesse acquistato i fogli sul mercato antiquario veneto negli anni in cui ivi risiedette. Essi, per via della loro datazione, rappresentano un'eccezione nella collezione di Malabotta che, come già visto, acquistò quasi esclusivamente pezzi del XX secolo.

Zoran Music
(1909-2005)
[n. 127]
Composizione (*Due paesaggi appenninici)*, 1968, pastelli colorati su carta, 290x305
iscrizione a matita in basso "A Vittorio […] Music 1968"
Cfr. con Segni del Novecento, 2003, cat. 62, 63, pp. 67-68.
Cfr. con *Music. L'oeuvre imprime*, 2010, cat. 438,439, pp. 182-183.

[n. 128]
Composizione (Paesaggio appenninico), 1968, litografia colorata, 350x510
iscrizione a matita basso "E. A. Music 68"
Cfr. con *Segni del Novecento*, 2003, cat. 62, 63, pp. 67-68.
Cfr. con *Music. L'oeuvre imprime*, 2010, cat. 438,439, pp. 182-183.

Music, nato a Gorizia nel 1909, ebbe la sua prima educazione in un clima strettamente mitteleuropeo, studiando all'Accademia di Belle Arti di Zagabria, viaggiando tra Praga e Vienna e vivendo tra Austria, Croazia e Slovenia. Nel 1935 intraprese un viaggio in Spagna ma, con lo scoppio della Guerra civile, fu costretto a tornare a casa e decise dunque di ritirarsi in Dalmazia. Qui capì che la roccia sarebbe stato il suo elemento: le formazioni montane che scendono lungo tutta la costa croata, somiglianti a quelle dell'altipiano carsico, culla della sua infanzia, lo accompagneranno nel corso di tutta la sua ricerca.
Negli anni '40 si spostò a Venezia dove conobbe de Pisis, il quale lo incoraggiò per le sue doti di colorista e lo aiutò ad esporre alla Piccola Galleria[248]; con l'avanzare delle pressioni determinate dal conflitto bellico, Music, dichiaratosi apertamente apartitico e nonviolento, contrario ad ogni ingiustizia, fu deportato a Dachau nel 1944.
Nel tragico periodo di prigionia dovette "fare appello all'arte per riuscire a sopportare l'incombere tremendo della sofferenza e della morte"[249] e, sopravvissuto, ripartì da essa.
Tornò dunque nella città che da sempre fu punto d'incontro tra Oriente e Occidente, e qui si sentì libero di esprimere la sua indole, la sua esperienza interiore di abitante dei confini. A Venezia "la sua poetica più personale trova allora il suo avvio con i vecchi motivi dalmati trasposti a distanza dalla memoria"[250]: fiorirono allora i cicli degli asinelli, dei cavalli, dei rilievi dalmati.
Dalle immagini catturate in treno durante i viaggi verso Roma nacque poi il ciclo dei colli senesi e dei paesaggi umbri, quei dolci rilievi che popolano le tele del dopoguerra e si aggiungono alle altre serie. Donne chine, rocce carsiche o dolci colline costituiscono ambientazioni in cui non ci stupiremmo di veder passare un cavaliere smarritosi fuori dalla sua epoca; i

[248] De Pisis scrisse infatti la presentazione alla mostra, in *Zoran Music*, Venezia, Piccola Galleria 1944.

[249] D. MARANGON in *Segni del Novecento,* 2003, pp. 67-68.

[250] J. LEYMARIE, in *Music. Opere 1946-1985*, p. 14.

campi, gli alberi, il manto dei cavalli fanno parte di un tessuto compositivo e cromatico bidimensionale che appare sulla superficie dei dipinti come un ricamo o un mosaico, decorativo ed evocativo.
Nel 1948 Music espose alla Biennale veneziana ma il suo linguaggio non destò troppo interesse in un momento in cui si assisteva all'"esplosione informale" e si discuteva di "realismo espressionista". Disgiunto dal repertorio delle immagini storiche e diverso dal panorama artistico e culturale del momento, ebbe un momento di crisi quando, a Parigi, poco dopo la ventiquattresima Biennale, si ritrovò circondato dalla mania astrattista che entusiasmò gran parte dei suoi colleghi. Portò avanti i suoi segni fuori dal tempo, vergini, rendendoli via via più schematici e tendenti a un'estetica astrattista, ma in realtà non propriamente astratti[251]; continuò trasportare la sua interiorità sulla tela e sulla carta, ribaltando la memoria in rappresentazioni anti-naturalistiche e anti-impressionistiche. Le donne dalmate, i paesaggi rocciosi e il volto di Ida, la sua compagna, sono elementi reali che l'occhio di Music percepì davvero, ma che non avrebbero mai potuto essere disegnati se prima non avessero abitato nel suo ricordo.

Vedi? per me il disegno è una primaria necessità di esprimermi. É una cosa che arriva automaticamente. Una registrazione di quel che c'è dentro…[252]

Così, anche i profili montuosi tratteggiati in questi fogli che fanno parte di un ciclo identificabile con i *Censimenti Appenninici*[253], derivano da un pretesto reale, l'esperienza bolognese tra i "massicci tormentati degli Appennini, dalle faglie scoscese"[254], ma sono immagini a loro volta cariche di memoria e che devono essere lette con una valenza allusiva e simbolica, soprattutto in virtù degli svolgimenti immediatamente successivi della sua arte.
Il disegno a pastello della collezione Malabotta presenta una doppia composizione posta su paralleli piani orizzontali, metodo descrittivo comune a molti appunti visivi di Music; la litografia, parimenti riquadrata da una doppia cornice lineare, mostra anch'essa l'anelare delle creste delle montagne verso il cielo, dure e scontrose, ma rese dall'artista con il suo tipico tratto leggero.
Il segno insolitamente nervoso di queste composizioni è stato letto come l'anticipazione inconscia del riaffiorare terribile del dramma della prigionia che di lì a poco sarebbe sfociato nella serie *Nous ne sommes pas les derniers*, iniziato nel 1970[255].
La tecnica litografica, utilizzata da Music sin dalla fine degli anni '40, costituisce, assieme alla puntasecca (ma senza trascurare affatto le altre tecniche quali l'acquaforte, l'acquaforte a colori e l'acquatinta) il mezzo di sperimentazione più caro all'artista. Come fa notare il poeta Jean Lescure, "dans la litho ce n'est pas au dessin d'abord que l'on pense"[256], dunque questo medium permette grande

[251] Dolores Del Giudice analizza quello che definisce il periodo "astratto-informale" dell'artista (anni '50 e primissimi '60), in D. DEL GIUDICE, 2007.

[252] Paolo Rizzi in *Il disegno come necessità vitale* riporta un'intervista a Music, in P. RIZZI, E. DALLA NOCE, 1989, p. 11.

[253] Cfr. D. MARANGON in *Segni del Novecento*, 2003, p. 68.

[254] P. RIZZI, E. DALLA NOCE, 1989, p. 16.

[255] Cfr. J. LEYMARIE, in *Music. Opere 1946-1985*, p. 16.

[256] J. LESCURE, 1978, p. 24, in *Music. L'oeuvre imprime*, 2010, p. 5.

immediatezza che si riversa necessariamente nella libertà dello sperimentare.

Eddy Passauro
(1883-1969)
[n. 129]
Cascatella con gelso, s.d.
acquaforte-puntasecca, prova di stampa
296x230 (matrice), 510x385 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso "Prova di stampa, Eddy Passauro"

[n. 130]
Casa diroccata, 1919
acquaforte tecnica mista acquatinta
prova di stampa
276x344 (matrice), 400x500 ca. (foglio)
Incisioni: sul margine inferiore "Edmondo Passauro 1919"
Iscrizioni: a matita in basso "Prova di stampa, Eddy Passauro"
Sergio Pausig
(1954-)

[n. 131]
Paesaggio fantastico, s.d.
litografia a colori verniciata in alcune parti, 274/300
366x240 (matrice), 500x690 (foglio)
Con una poesia di Alessandro Rosada

Mauro Reggiani
(1897-1980)
[n. 132a] 1934 / 5 silografie e 2 linoleum originali di Mauro Reggiani, Milano, Scheiwiller 1968.

[n. 132]
Composizione 1S, 1934, linoleografia
19/40, 185x133 (matrice), 550x370 (foglio)
E. DI MARTINO, 1983, n. 3, p. 21, 121.

[n. 133]
Composizione 2S, 1934, linoleografia
19/40, 172x108 (matrice), 370x550 (foglio)
E. DI MARTINO, 1983, n. 4, p. 23, 121.

[n. 134]
Composizione 3S, 1936, xilografia
19/40, 107x180 (matrice), 370x550 (foglio)
E. DI MARTINO, 1983, n. 5, p. 23, 121.

[n. 135]
Geometria nera con quadrettatura (Composizione 4S), 1934, xilografia
19/40, 146x195 (matrice), 370x550 (foglio)
E. DI MARTINO, 1983, n. 6, p. 25, 121.

[n. 136]
Geometria nera (Composizione 5S), 1934, xilografia, 19/40, 141x234 (matrice), 370x550 (foglio)
E. DI MARTINO, 1983, n. 7, p. 25, 121.

[n. 137]
Geometria nera (Composizione 6S), 1934, xilografia, 19/40, 140x200 (matrice), 370x550 (foglio)
E. DI MARTINO, 1983, n. 8, p. 27, 121.

[n. 138]
Geometria nera (Composizione 7S), 1935, xilografia, 19/40, 110x150 (matrice), 370x550 (foglio)
E. DI MARTINO, 1983, n. 9, p. 27, 121.

La cartella, pubblicata da Vanni Scheiwiller nel 1968 con un testo critico di Vincenzo Agnetti, presenta cinque xilografie e due linoleografie inedite di Mauro Reggiani datate 1934, recanti firma e tiratura.
Il 1934 è un momento fondamentale nella carriera dell'artista e nel panorama culturale nazionale poiché vede l'apertura della prima mostra d'arte astratta in Italia, organizzata presso la galleria Il Milione di Milano dallo stesso Reggiani assieme a Oreste Bogliardi e Virginio Ghiringhelli.

Sul bollettino numero 32 de *Il Milione* nel novembre dello stesso anno venne pubblicata a scopo divulgativo la "Dichiarazione degli espositori", una sorta di manifesto dell'arte astratta firmato dai tre artisti e fortemente debitore del pensiero di Carlo Belli, giornalista, critico, teorico nonchè pittore a sua volta. Lo stesso numero del bollettino riportava anche le riproduzioni di alcune opere dei tre artisti, compresa la prima opera grafica di Reggiani, eseguita nel 1934, ma della quale ci rimane soltanto testimonianza fotografica[257].

Sono di questo periodo i sette fogli collezionati da Malabotta, "gruppo di composizioni tra le più lucide e perentorie di Reggiani, straordinariamente coraggiose e tuttavia incredibilmente equilibrate, nelle quali appaiono così profondamente assimilate le lezioni storiche di Mondrian da un lato e di Malevic dall'altro"[258]. Le opere che l'artista produce in questo torno d'anni sono l'esito di importanti riflessioni maturate dal 1930 in poi, considerazioni sui nuovi problemi estetici scaturite in seguito ai viaggi a Parigi nel '26 e nel '30. Infatti, durante il secondo soggiorno parigino conobbe direttamente i protagonisti dell'avanguardia non figurativa, Arp, Klee, Kandinsky e Magnelli. Tuttavia già qualche pittura datata attorno al 1928 "lasciava intravvedere quest'acuta urgenza verso una più scandita e nutrita intelaiatura strutturale che potesse divenire non solo pretesto, ma addirittura ragion d'essere, dell'opera stessa"[259]. E ancora, alcune tele raffiguranti delle marine del '32-'33 sembrano essere già segmentate, purificate e lette come compatte geometrie scandite da dense zone di colore.

La pittura degli esordi astrattisti di Reggiani, nonostante sia scollegata da ogni richiamo esplicito con la realtà, mantiene il collegamento vivo con l'autore che la genera, quella che Gillo Dorfles definisce come una "peculiarità materiale e spirituale"[260], e il contesto in cui esso è immerso. Infatti, il processo creativo parte da un modulo grafico le cui proporzioni sono lungamente meditate e sono esse stesse pregne di significato. C'è poi una ponderata scelta del colore: le tinte utilizzate non possono che essere colori timbrici, che riflettono una loro "individualità" e, seppur fermamente distinti all'interno della stessa opera, sono posti in relazione gli uni con gli altri. Soprattutto nelle prime prove la geometria è "fonte di tutte le forme"[261] ma, nonostante la tensione costante verso la purezza, le composizioni non risultano algide e distaccate. Per via di uno spessore che varia, dell'evidenza del colore o dell'improvviso continuare o interrompersi di una linea, le opere si fanno sorprendenti e mosse.

Le grafiche della cartella Scheiwiller sono tirate in nero o in rosso e nella loro pulizia monocromatica rendono ben evidente quel dialogo tra interno ed esterno di matrice e foglio.

---

[257] Così come lo studio milanese di Reggiani è stato distrutto da un bombardamento assieme alle opere che vi erano contenute, anche la Galleria Il Milione è stata bombardata; può essere che anche questa grafica facesse parte del nucleo di opere andate perdute durante la Seconda guerra mondiale.

[258] E. DI MARTINO, 1983, p. 7.

[259] G. DORFLES, 1952.

[260] *Ibidem*.

[261] E. DI MARTINO, 1983, p. 8.

B. V. Rosen
(-)
[n. 139]
Paesaggio di campagna, 1928, acquaforte
111x244 (matrice), 270x400 ca. (foglio)
Iscrizioni: (recto) a matita "To Avv. Mario Buzzi from BV Rosen - 28"; (verso) a matita "Ondulata"

[n. 140]
Uomo che medita su un ponte, 1927
acquaforte, 5/16
142x91 (matrice), 370x270 (foglio)

[n. 141]
Prigioniero, 1927
acquaforte, 4/75
342x278 (matrice), 430x340 ca. (foglio)
Iscrizioni: a matita "AD AVV. MARIO BUZZI CUM ADMIRATIONE"

Gino Rossi
(1884-1947)
[n. 142]
Figura femminile a capo coperto con cartiglio (recto*), Figura umana di spalle* (verso), s.d., disegno a matita
270x205

Aligi Sassu
(1912-2000)
[n. 143a] M. BONFANTE, *Sei Battaglie di Aligi Sassu*, Novara, Edizioni Posizione 1943.

[n. 143]
Frontespizio, 1943
litografia in nero, scritta ottenuta con stampa tipografica, 83/150
260x170 (matrice), 380x250 (foglio)
Catalogo dell'opera incisa e litografica, 1984, cat. 150, p. 75.

[n. 144]
Prigionieri, 1943
litografia in nero, 83/150
260x170 (matrice), 380x250 (foglio)
Iscrizioni: firma in basso a destra
Catalogo dell'opera incisa e litografica, 1984, cat.151, p. 75

[n. 145]
Fucilazione, 1943
litografia in nero, 83/150
260x170 (matrice), 380x250 (foglio)
Iscrizioni: firma in basso a destra
Catalogo dell'opera incisa e litografica, 1984, cat. 151, p. 75.

[n. 146]
L'ultimo, 1943
litografia in nero, 83/150
260x170 (matrice), 380x250 (foglio)
Iscrizioni: firma in basso a destra
Catalogo dell'opera incisa e litografica, 1984, cat. 154, p. 76.

[n. 147]
Assalto, 1943
litografia in nero, 83/150
260x170 (matrice), 380x250 (foglio)
Iscrizioni: firma in basso a destra
Catalogo dell'opera incisa e litografica, 1984, cat. 156, p. 76.

M. NASCIMBENE, *Anch'io sono l'America*, *[n. 148a]* Milano, Roma, Grafica Internazionale, 1970.
Catalogo nazionale Bolaffi della grafica, 1970-1971, cat. 97207.

[n. 148]
Jess non ritorna, 1970
litografia a colori, 46/100
500x750
Iscrizioni: firma in basso a destra
Catalogo dell'opera incisa e litografica, 1984, cat. 358, p. 121.

[n. 149]

Il tempo non sarà più, 1970
litografia a colori, 46/100
500x750
Iscrizioni: firma in basso a destra
Catalogo dell'opera incisa e litografica, 1984, cat. 359, p. 124.

[n. 150]
Il cavallo della giostra, 1970
litografia a colori, 46/100
500x750
Iscrizioni: firma in basso a destra
Catalogo dell'opera incisa e litografica, 1984, cat. 360, p. 124.

Artista decisamente precoce[262], Aligi Sassu dominò una quantità incredibile di espressioni artistiche, dalla pittura al mosaico, dall'affresco alla ceramica, dalla scenografia alla scrittura. Tuttavia la sua attività di grafico e illustratore, assieme a quella di pittore, fu quella a cui si dedicò maggiormente. Una peculiarità della sua arte incisoria fu quella di dare più risalto al colore che tanto alla linea, come testimonia una frase dell'artista stesso:

Parto sempre dalla macchia di colore. Non ho mai disegnato, bensì lavorato sempre col colore… La grafica necessita di una continua esperienza. Anche con il bianco e nero ottengo nella litografia effetti colorati[263].

Sassu iniziò l'attività grafica nei primi anni '20 con la xilografia, ma le prove di questo periodo sono più che altro degli studi per apprenderne la tecnica; successivamente si votò all'acquaforte, raggiungendo già tra gli anni '29-'39 risultati tanto interessanti quanto poco noti, dato che le tirature di queste opere furono limitatissime. Appena nel 1963 lo stampatore-editore De Tullio decise di pubblicare trentacinque grafiche inedite risalenti a questo periodo.

La prima litografia dell'artista è del 1939 (*Cavalli morti*), tecnica che impiegò con risultati molto soddisfacenti prima e durante il conflitto bellico, pubblicando le serie *Dieci litografie* (1942) e *Sei Battaglie* (1943), entrambe legate a tematiche di guerra.

Sei Battaglie, cartella scelta da Malabotta come parte della sua collezione, comprende sei litografie in nero (*Prigionieri, Fucilazione, Cavalli morti, L'ultimo, Il cavallo bianco, Assalto*) e il frontespizio (una litografia con il titolo impresso con stampa tipografica). Tuttavia l'esemplare di Malabotta risulta incompleta poiché è assente il foglio che reca la tiratura di *Cavalli morti* e de *Il cavallo bianco.*

La serie è caratterizzata da un segno piuttosto drammatico e, come nelle altre prove litografiche degli anni '40, la tensione narrativa e atmosferica è affidata a un uso abbondante di grigi, che arrivano fino a una tonalità di grigio scurissimo capace di sostenere plumbee sfumature senza appiattirsi mai in un sordo nero.

Fu questo il periodo maggiormente "idealista" di Sassu, momento in cui dimostrò con le sue opere un forte sentimento di solidarietà nei confronti di operai, mendicanti, combattenti, partigiani. Il periodo bellico alterò questo sentimento e lo orientò verso un idealismo differente, meno terreno, legato a ispirazioni più universali che si concretizzerà ben presto con le immagini di cavalli e cavalieri, arrivando fino a quelle del mito e della tauromachia. Il cavallo, in particolare, diventa un soggetto

[262] A soli sedici anni espone assieme ai futuristi due suoi dipinti alla Biennale veneziana del 1928, periodo in cui è parte del gruppo milanese; la sua esperienza nell'ambito futurista si articola nel biennio 1927-1929. Per un'analisi dettagliata rimando a *Sassu futurista 1927-1929*, 1999.

[263] Citazione riportata in E. STEINGRÄBER, *Introduzione,* in *Catalogo dell'opera incisa e litografica*, 1984, p. 9.

simbolico, strettamente connesso alla questione spirituale dell'uomo. Con questa chiave di lettura si comprende meglio l'amore compassionevole dell'artista per le figure di Lazarillo de Tormes, del Renzo manzoniano e del Don Quijote, personaggi iconici del tormento universale, anche se orientato differentemente.
Il volume *Lazarillo de Tormes,* edito nel 1942 e collezionato da Malabotta, è una traduzione del poema cinquecentesco di autore ignoto *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Le 21 xilografie di vario formato incise da Sassu accompagnano i capitoli della vicenda con segno deciso e mosso, enfatizzando con la loro schiettezza caricaturale i tipi in essi descritti: i "volti dei personaggi visti nella strada, con la mente e il cuore piuttosto che con gli occhi"[264].
Non è un caso che vari siano i soggetti spagnoli nella produzione dell'artista: innamorato da sempre della Spagna e della sua letteratura popolare, vi risiederà spesso negli anni, aprendo nel 1963 uno studio a Cala S. Vincente (Maiorca).
La sua produzione di incisioni sciolte o raccolte in cartelle fu davvero ampia, ma altrettanto sviluppata fu quella di illustrazioni per volumi; quest'ultima attività testimonia un certo tipo di "impegno sociale"[265] che stava molto a cuore a Sassu. Egli soffriva del divario tra arte e pubblico e dunque era sempre molto interessato a cimentarsi in opere quali pitture murali monumentali o cicli di illustrazioni grafiche nelle quali potesse esprimersi con toni epico-popolari e raggiungere così un più ampio pubblico.
Nel dopoguerra si assistette all'avvento della litografia a colori, e dagli anni '50 anche le litografie di Sassu si popolarono di cromie accese. In questo periodo "Sassu inizia quella che può chiamarsi la fase di adeguamento di linguaggi, nella quale cerca - e di fatto riesce - a trasportare nel campo della litografia e dell'acquaforte a colori lo stesso periodare che già contrassegnava la sua pittura"[266]. L'attività in bianco e nero continuò ad essere portata avanti anche in questo periodo ma risultando confinata al piccolo formato e quasi solamente alle tecniche calcografiche, finché negli anni '70 essa divenne davvero rara. Da questo decennio in poi si noterà un mutamento nei "modi tecnici" di Sassu, cambiamento che lo vedrà legato soprattutto a rappresentazioni di grande formato e quasi esclusivamente alle grafiche a colori. In questo momento prediligerà la xilografia e la litografia.
(tendenza generale - specificare in testo critico)
Rientra nell'attività di questa fase la cartella *Anch'io sono l'America* con tre litografie a colori di Sassu, in accompagnamento a testi poetici di Langston Hughes, Owen Dodson, Sterling A. Brown, James Weldon Johnson. La cartella, edita nel 1970, venne eseguita per l'omonima opera musicale di Mario Nascimbene, rappresentata in prima mondiale il 20 giugno 1969 al Teatro Sociale di Lecco, interpretata da Therman Bailey e Helenita Olivares, moglie di Sassu. I tre fogli di grande formato presentano cromie molto accese; l'uso simbolico del colore in Sassu, e nella

---

[264] E. DI MARTINO, *Aligi Sassu: il colore del mito*, in *Sassu. Opere 1930-1992*, 1994, p. 14.

[265] Cfr. E. STEINGRÄBER, *Introduzione*, in *Catalogo dell'opera incisa e litografica*, 1984, p. 11.

[266] P. BELLINI, *L'opera incisa e litografica*, in *Catalogo dell'opera incisa e litografica*, 1984, p. 18.

fattispecie il rosso, è stato addirittura definito "concettuale"[267]. Il colore diventa un significante autonomo, esso non è teso verso nessun interesse descrittivo o narrativo e, al contrario, cerca di veicolare un messaggio più urgente e diretto.

Ottorino Stefani
(1928-2016)
[n. 151]
Paesaggio, 1966
acquaforte, 13/20
210x300 (matrice), 335x405 (foglio)
Incisioni: in basso a destra "O. S. 1966"

Graham Sutherland
(1903-1980)
[n. 152]
Composizione, 1960, litografia, tecnica mista
135x100 (matrice), 255x180 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso "misura al naturale", "Sutherland"
Cfr. D. COOPER, 1961, cat. 134a, 134b, 134c, 135.
Cfr. R. ALLEY, 1982, cat. 267, 268.

L'artista inglese venne iniziato all'incisione negli anni '20 da Stanley Anderson e Malcolm Osborne mentre frequentava il college a Londra. Nei primi decenni di attività fu quasi esclusivamente incisore e già nel 1923 pubblicò ed espose le sue prime grafiche, puntesecche e acqueforti debitrici della cultura paesaggistica di John Constable e, allo stesso tempo, del simbolismo di William Blake e di Samuel Palmer. Tale tradizione, unita all'abitudine di trascorrere molto tempo in campagna, lo portarono a prediligere soggetti della flora e del sottosuolo. Per questo motivo venne definito artista "inconfondibilmente inglese"[268]: i suoi alberi, rami, virgulti e radici costituiscono "una storia di intrecci che nella variata qualità dei loro andamenti raccolgono non solo l'ombra naturale, ma il mistero di quell'ombra"[269]. Il segno e lo stile muteranno negli anni, passando da paesaggi-specchio dell'emotività caratterizzati da segni veloci, motili, intricati e sovrapposti, per giungere poi a un periodo d'influenza riconoscibilmente picassiana, dal '45. Tra il 1947 e il 1961 risiedette nel Sud della Francia e a Parigi si affidò a Mourlot per la stampa delle sue grafiche. Alcune litografie di questo periodo[270], impresse dal celebre stampatore francese tra il '53 e il '55, presentano forti congruenze con il foglio collezionato da Malabotta per via della tecnica e del segno, nonchè per l'andamento della composizione e la tematica. Tra la fine degli anni '50 e gli anni '60 approdò infatti a un linguaggio diverso e fortemente riconoscibile, muovendo le sue composizioni verso un mondo surreale in cui l'interazione tra macchina e natura portano i due "regni" a fondersi. Questa unione immaginifica tra *organic and machine forms*[271], data da fluidi segni ritorti che si agganciano l'un l'altro, caratterizzano anche la litografia di Malabotta che dunque si pensa risalga agli anni '50. Essa infatti appare molto simile anche a un'altra serie di opere su carta del 1953, comprendente tre acquerelli di

[267] Cfr. E. DI MARTINO, *Aligi Sassu: il colore del mito*, in *Sassu. Opere 1930-1992,* 1994, pp. 11,12.

[268] *Graham Sutherland*, 1965, p. 11.

[269] G. BRUNO, 1991, p. 13.

[270] Cfr. R. ALLEY, 1982, cat. 267, 268.

[271] Cfr. F. ARCANGELI, 1973, cat. 173,174.

studio per *Golden form* e un'altro studio eseguito con inchiostro litografico[272].
La maggior parte della produzione artistica di Sutherland è rappresentata da opere eseguite con tecniche miste poiché l'autore considerava preziosissima la possibilità di sfruttare le peculiarità espressive dei singoli materiali e procedimenti tramite la loro commistione. Inoltre, le opere su carta dell'artista, conservatesi in grandissima quantità, non devono essere relegate alla stregua di opere "minori": questa suddivisione non trovava infatti riscontro nella prassi artistica di Sutherland, per il quale il disegno, l'acquerello, tutte le arti incisorie e le tecniche miste rappresentavano il terreno di gioco più adatto alla sperimentazione.

Tono Zancanaro
(1906-1985)
[n. 153]
Volto maschile, s.d.
litografia, 47/50
575x395 (lastra), 650x495 (foglio)

[272] Cfr. D. COOPER, 1961, cat. 134a, 134b, 134c, 135.

Nota alla sezione

Tra gli anni ’60 e ’70 il mercato dell’incisione vide una fioritura particolare; la litografia, soprattutto quella a colori, divenne molto richiesta dai compratori e in molti casi gli artisti cominciarono a preferirla alle altre tecniche per via della rapidità di esecuzione e per la libertà espressiva data dal mezzo stesso. L’utilizzo di lastre metalliche, inoltre, permise una certa praticità nel trasporto delle matrici “litografiche”, le quali, diventate più sottili e leggere, potevano aumentare di formato. É infatti in questo periodo che incrementa la misura dei fogli tirati e, complice l’uso del colore, la litografia viene considerata quasi un surrogato della pittura. Come l’avvento della fotografia sconvolse e modificò la percezione di arte e il concetto di originalità, anche questo sviluppo delle tecniche incisorie e del multiplo contribuirono a uno stravolgimento di paradigmi, di converso creando un forte avvicinamento del pubblico all’arte contemporanea e al suo mercato.
Il caso di Malabotta è diverso, non fu collezionista dell’ultima ora ma lo fu da sempre; cominciò ad appassionarsi alla grafica contemporanea negli anni ’30 e ’40 perché coinvolto direttamente nel processo di diffusione del medium, avendo collaborato a riviste quali «Il Selvaggio» e «L’Italiano», pubblicando suoi testi e sue fotografie. Fece scelte dettate dal suo gusto personale e dalle vicende che lo videro protagonista, raccogliendo e ricercando varie tipologie di oggetti: dai libri alla pittura, dalla grafica ai reperti archeologici, dal mobilio d’antiquariato alla scultura.
Tra gli anni ’60 e ’70 Malabotta compì molti acquisti legati alle proposte del coevo mercato dell’arte, aprendo il suo orizzonte anche ad autori che si affacciavano in quel momento e quasi per la prima volta a quel sistema. Di questo periodo sono alcune delle raccolte monografiche trattate nella precedente sezione del catalogo: mi riferisco soprattutto alle cartelle di litografie di Morlotti, Minguzzi, Guidi e Lilloni (1969-1971), di Aligi Sassu (1970), di Gianni Dova (1971) e quella di acqueforti di Poloni (1971).
Ci sono poi cartelle costituite da opere di autori vari, riuniti da gallerie, stampatori o editori per l’occasione di una mostra o di un evento.
L’estensione temporale specifica di queste edizioni oscilla tra il 1968 e i primissimi anni del decennio successivo e coinvolge realtà assai diverse, comprendendo le opere di grandi e grandissimi protagonisti dell’esperienza artistica italiana del XX secolo.

La cartella *Corrente 30 anni dopo* ne è un caso lampante; stampata a Milano da Siro Teodorani con uno scritto introduttivo di Raffaele De Grada, esce esattamente tre decadi dopo la fondazione della rivista e del movimento di Corrente. La cartella propone dodici litografie originali dei protagonisti e iniziatori del gruppo, la maggior parte dei quali sono autori che ricorrono all’interno della collezione Malabotta, dimostrando il tentativo di seguire i singoli artisti nel loro percorso. Un altro esempio è la cartella *L’Italia del centenario*, con litografie di De Chirico, Cassinari e Guttuso, mostra e pubblicazione organizzate nel 1970 dalla Galleria L’Incontro di Milano.

Vi è una cartella, edita in ottanta esemplari per iniziativa della Galleria Massimo Catalucci di Roma, che nel 1969 raggruppa dodici opere di altrettanti artisti legati all’ambiente romano per nascita o per scelta. Quasi tutti coetanei, nati tra gli anni ’20 e ’30, hanno vissuto a Roma durante gli anni ’60 e hanno partecipato al gruppo “I pro e i contro”,

fondato nel ’61 da Ugo Attardi, Renzo Vespignani assieme ad altri. Molti di essi ebbero parte attiva all’interno del gruppo ed esposero assieme ad Attardi e a Vespignani, artisti che compaiono all’interno della cartella della Galleria Catalucci, l’uno con un’acquaforte e l’altro con un’incisione su zinco.
Due loro litografie fanno parte di un’altra cartella, *Espressioni di Grafica Figurativa Contemporanea,* edita a Roma dalla Galleria Il Segno, l’anno successivo. La raccolta presenta nove opere di artisti provenienti da esperienze piuttosto diverse tra loro, dal poeta spagnolo Rafael Alberti che presenta un’acquaforte e acquatinta che sembra ispirarsi alla tradizione moresca del Sud del suo paese, all’americana Sarai Sherman che, prima di intraprendere il suo percorso votato all’espressionismo astratto, studiò in Italia dalla metà degli anni ’50. La cartella si presenta piuttosto eterogenea dal punto di vista delle influenze, ma gran parte delle opere in essa contenute sono accomunate dalla tecnica utilizzata, la litografia a colori. Tra di essi vi è anche Fabrizio Clerici, architetto e artista che vive e lavora tra Roma e Milano; iniziato al libro d’artista nei primi anni ’30 da Papini, amico di famiglia, nel 1941 illustra con la tecnica litografica il *Bestiario*, volume scritto da Leoncillo Leonardi che compare tra i libri illustrati scelti da Malabotta.
Clerici appare anche in una corposa cartella edita dal marchio Graphis Arte, divisione editoriale della galleria Guastalla di Livorno che, sempre nel 1970, fa una tiratura di 125 cartelle ospitanti quaranta tre autori italiani. Alcuni di essi, compaiono varie volte nella collezione Malabotta, tra gli altri Tono Zancanaro e Lojze Spacal con due libri d’artista, nonchè Federico Righi con una cartella dedicata alle esperienze degli artisti che orbitavano attorno al Centro Internazionale di grafica di Saciletto (nella provincia di Udine) da lui fondato nel 1971.
Il Centro, inteso coma scuola e luogo di scambio, doveva dialogare con il Centro della grafica di Venezia e il Centro internazionale di Lubiana, ispirato alla Scuola del Vedere a Salisburgo fondata da Kokoschka, a cui succedette Vedova dal ’65 al ’69. Vedova si fece promotore del progetto di Saciletto e vi espose varie volte. Qui vennero organizzati corsi di tecniche incisorie e le esposizioni ospitarono grandi artisti del XX secolo: da Mirò a Picasso, da De Chirico a Sironi, da Guttuso a Dalì, da Grosz ad Annigoni, da Guidi a Gentilini, compresi molti artisti originari della regione: Pizzinato, Music, Spacal, Zigaina, Mascherini, Ceschia, De Cillia, Afro, Celiberti, Colò, e altri.
Federico Righi, pittore e incisore, visse per molti anni a Roma assieme alla compagna, l’artista Ossi Czinner, riscuotendo successo nel vivace clima degli anni ’60. Per questo motivo tra i nomi che compaiono nella cartella ci sono quelli di artisti attivi nella capitale nel periodo in cui vi soggiornò Righi, quanto nomi di artisti del triveneto. Non dobbiamo infatti dimenticare che nella collezione di Malabotta esiste una certa consistenza di autori legati al nord-est italiano, al Veneto, al Friuli Venezia Giulia e alla vicina Slovenia. In questo contesto si inserisce una cartella, *Grafika Ljubljana 71*, edita nel 1971 nella capitale slovena; essa che raccoglie le opere di diciotto artisti sloveni, croati e serbi, accomunati dall’aver vissuto o essere stati attivi a Lubiana e, in più di un caso, dall’aver vinto il premio Prešeren, la maggior onorificenza in campo artistico conferita dallo stato sloveno.
Infine, vi è un’altra cartella dei primissimi anni ’70 contenente cinque litografie a colori, stampata per Bolaffi Arte. Escluso Francesco Tabusso, che con la sua docile, stupita e ingenua poetica è avvicinabile agli altri solamente per la datazione e l’uso, in questo caso, di colori piatti e timbrici, gli altri tre artisti, Fabrizio Plessi, Ugo Nespolo ed Enrico Baj,

rappresentano le punte più sperimentali dell'arte italiana degli anni '50 per quanto riguarda Baj, avanguardista per tutta la vita, e dagli anni '60 e soprattutto '70 per quanto riguarda gli altri due. Tre autori che osarono molto dal punto di vista tecnico e dei materiali, introducendo in Italia, Nespolo e Plessi, anche il legame con il mondo del cinema e della videoart.

***Corrente 30 anni dopo*, Milano, Siro Teodorani stampatore-editore 1968**, litografie a colori, 79/150, 510x390
opere contenute:
[n. 154] Arnaldo Badodi, *Oggi è una giornata grigia*
[n. 155] Renato Birolli, *Figure*
[n. 156] Bruno Cassinari, *Figure*
[n. 157] Sandro Cherchi, *Figure*
[n. 158] Lucio Fontana, *Concetto spaziale*
[n. 159] Renato Guttuso, *Pensando al futuro*
[n. 160] Giuseppe Migneco, *La sposa*
[n. 161] Ennio Morlotti, *"Corrente" Controcorrente*
[n. 162] Aligi Sassu, *La terre est bleu comm un orange*
[n. 163] Ernesto Treccani, *Autoritratto*
[n.164] Italo Valenti, *Oleggio*
[n. 165] Emilio Vedova, *Scontro di Situazioni*

Cartella della Galleria Massimo Catalucci, Roma 1969.
Ugo Attardi
(1923-2006)
[n. 166]
La luce nella stanza, 1969, acquaforte su lastra di zinco
9/80, 245x345 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso tiratura, firma e data

Ennio Calabria
(1937-)
[n. 167]
Ai margini dell'autostrada, 1969, litografia
9/80, 410x570 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso tiratura, firma e data

Bruno Caruso
(1927-)
[n. 168]
Il fuoco di un paesaggio, 1969, litografia
9/80, 320x245 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso tiratura, firma e data

Valeriano Ciai
(1928-2013)
[n. 169]
Sogno, 1969, litografia
9/80, 328x250 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso tiratura, firma e data

Drago
(-)
[n. 170]
Riflessione sull'Europa, 1969, litografia
9/80, 637x460 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso tiratura, firma e data

Vincenzo Gaetaniello
(1935-)
[n. 171]
Volti della memoria, 1969, incisione su zinco
9/80, 320x245 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso tiratura, firma e data

Piero Guccione
(1935-)
[n. 172]
Quelli che vengono, 1969, litografia
9/80, 290x560 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso tiratura, firma e data

Paolo Guiotto
(1934-)
[n. 173]
La protesta del corpo, 1969, incisione su zinco
9/80, 350x355 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso tiratura, firma e data

Gian Luigi Mattia

(1940-)
[n. 174]
Memoria di una situazione, 1969, incisione su zinco
9/80, 246x326 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso tiratura, firma e data

Augusto Perez
(1929-2000)
[n. 175]
Sfinge, 1969, incisione su zinco
9/80, 320x250 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: a matita in basso tiratura, firma e data

Aldo Turchiaro
(1929-)
[n. 176]
Qua e là fra i rami di un traliccio, 1969
litografia in cinque colori
9/80
510x420 (matrice) 700x500 (foglio)

Renzo Vespignani
(1924-2001)
[n. 177]
Natura morta, 1969, incisione su zinco
9/80
300x340 (matrice), 700x500 (foglio)

***Espressioni di Grafica Figurativa Contemporanea*, Roma, Galleria Il segno 1970.**
Rafael Alberti
(1902-1999)
[n. 178]
La casa del Caracol, 1970
acquaforte e acquatinta su lastra di piombo
1/100
366x460 (matrice), 495x650 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Ugo Attardi
(1923-2006)
[n. 179]
Figura femminile, 1970
litografia a quattro colori
1/100
650x500 ca.
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Giorgio Bonelli
(1941-1986)
[n. 180]
Tu étais là ou non "mon pote"?, 1970
litografia a tre colori
1/100
650x500 ca.
Iscrizioni: a matita in basso "Litografia a 3 colori bianco, rosso, verde come la bandiera italiana. Tu étais là ou non mon "pote"?"; firma e tiratura

Fabrizio Clerici
(1913-1993)
[n. 181]
Composizione, 1970
litografia in nero
1/100
650x500 ca.
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Umberto Mastroianni
(1910-1998)
[n. 182]
Arabesque, 1970
acquaforte, acquatinta e puntasecca su zinco
1/100
350x445 (matrice), 500x650 ca. (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Francesco Menzio
(1899-1979)
[n. 183]
Interno con figura, 1970
litografia a sei colori
1/100

650x500 ca.
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Sarai Sherman
(1922-2013)
[n. 184]
Composizione, 1970
litografia su zinco a otto colori
1/100
650x500 ca.
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Renzo Vespignani
(1924-2001)
[n. 185]
Ritratto di Netta, 1970
litografia a tre colori
1/100
650x500 ca.
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Graphis Arte, Livorno, Galleria Guastalla 1970.
Enrico Baj
(1924-2003)
[n. 186]
Personaggi in famiglia, 1971
acquaforte
86/125
190x130 (matrice), 645x450 (foglio)
Catalogue de l'oeuvre graphique et des multiples d'Enrico Baj, 1973, cat. 331, p. 36.

Riccardo Benvenuti
(1939-)
[n. 187]
Racconto ore 18, 1971
litografia a due colori
86/125
650x450 a pieno foglio

Eugene Berman
(1899-1972)
[n. 188]
Testa di Medusa gigante, 1970
litografia a colori
86/125
380x540 (matrice), 505x710 (foglio)

Lino Bianchi Barriviera
(1940-)
[n. 189]
Floreale, 1971
acquaforte
86/125
375x270 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Renzo Biasion
(1914-1996)
[n. 190]
Fiori, 1970-1971
acquaforte su carta giallina
86/125
210x245 (matrice), 350x550 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Floriano Bodini
(1933-2005)
[n. 191]
Rinoceronte, 1972
acquaforte a due colori
86/125
215x305 (matrice), 650x445 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Pompeo Borra
(1998-1973)
[n. 192]
Ragazza, 1971
litografia a colori
86/125
590x400 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Gastone Breddo
(1915-1991)
[n. 193]
Cartoccio rosso, 1973
litografia a cinque colori

86/125
650x430
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Domenico Cantatore
(1906-1998)
[n. 194]
Gallo, 1971 (o ante)
litografia a due colori
86/125
460x385 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Arturo Carmassi
(1925-2015)
[n. 195]
Testa di giovane, 1971 (o ante)
litografia a quattro colori
86/125
700x500 a pieno foglio
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Michele Cascella
(1892-1989)
[n. 196]
Il viale dei cipressi, 1972
litografia a colori
86/125
600x400 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Fabrizio Clerici
[n. 197]
Processione per gli idoli, 1971 (o ante)
litografia a due colori
86/125
485x357 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Ossi Czinner
[n. 198]
Cattedrale sommersa, 1973
litografia a colori
86/125
630x450 a pieno foglio
Iscrizioni: firma in basso a destra

Zivko Djak
(1942-2011)
[n. 199]
Il tennista, 1974
acquaforte e acquatinta a tre colori
86/125
295x245 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Alfredo Fabbri
(1926-2010)
[n. 200]
Foglie e fiori, 1973
litografia a colori
86/125
645x440 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Enzo Faraoni
(1920-2017)
[n. 201]
Figura di ragazza, 1969
acquaforte
86/125
330x245 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Giannetto Fieschi
(1921-2010)
[n. 202]
Animula Quaedam, 1970 (o ante)
acquaforte
86/125
350x270 (matrice), 700x490 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Salvatore Fiume
(1915-1997)
[n. 203]
L'avventura del Paladino, 1971 (o ante)
acquaforte
86/125
140x225 (matrice), 350x500 (foglio)

Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Mario Francesconi
(1934-)
[n. 204]
Cavallo con soli, 1972
acquaforte
86/125
500x700 a pieno foglio
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Luigi Guerricchio
(1932-1996)
[n. 205]
Mietitura, 1970
acquaforte
86/125
460x713 (matrice), 500x700 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Beppe Gussi
(1902-1982)
[n. 206]
Capanna a Fregene, 1969 (o ante)
litografia a tre colori
86/125
500x700
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Giancarlo Isola
(1927-)
[n. 207]
Ovale e barattoli, 1970 (o ante)
litografia a colori
86/125
321x480 (matrice), 500x700 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Ibrahim Kodra
(1918-2006)
[n. 208]
I pescatori, 1972
acquaforte e acquatinta a colori
86/125
340x265 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Ugo Maffi
(1939-)
[n. 209]
Cespuglio all'Adda, 1974
litografia a cinque colori
86/125
460x650 a pieno foglio
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Cesco Magnolato
(1925-)
[n. 210]
Autunno, 1971
acquaforte a due colori
86/125
320x495 (matrice), 500x700 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Antonio Marasco
(1896-1975)
[n. 211]
Cavernicoli, 1973
litografia a sei colori
86/125
447x650
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Ferruccio Mataresi
(1928-2009)
[n. 212]
Massimo, 1973
litografia
86/125
400x360 ca. (matrice), 650x445 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Vairo Mongatti
(1934-)
[n. 213]
Vaso di fiori, 1970
acquaforte su carta giallina
86/125
330x245 (matrice), 700x500 (foglio)

Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Gabriele Mucchi
(1899-2002)
[n. 214]
Donna e pescatore II, 1972
litografia a quattro colori
86/125
225x315 (matrice), 500x700 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Giovanni Omiccioli
(1901-1975)
[n. 215]
Vaso con fiori gialli, 1970
litografia a cinque colori
86/125
345x300 (matrice), 700x500 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Eugenio Pardini
(1912-2003)
[n. 216]
Donne sul mare, 1972
litografia a cinque colori
86/125
700x500 a pieno foglio
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Enrico Paulucci
(1901-1999)
[n. 217]
Porticciolo, 1971 (o ante)
litografia a colori
86/125
410x575 (matrice), 500x700 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Walter Piacesi
(1929-)
[n. 218]
Rose e libellule, 1970
acquaforte
86/125
340x300 (matrice), 700x500 (foglio)
Incisioni: "Le rose di Lilli Walter Piacesi 70"
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Paola Pitzianti
(1929-)
[n. 219]
Giardino, 1973
acquaforte
86/125
440x400 (matrice), 695x495 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Karl Plattner
(1919-1986)
[n. 220]
La ragazza svenuta, 1972
acquaforte
86/125
245x320 (matrice), 500x700 (foglio)
Iscrizioni: firma e tiratura in basso

Federico Righi
(1909-1986)
[n. 221]
Barbagianni ferito, 1972
litografia a cinque colori
86/125
545x350 (matrice), 720x510 (foglio)

Duilio Rossoni
(1949-2007)
[n. 222]
Paesaggio al Palatino, 1971 (o ante)
acquaforte
86/125
130x207 (matrice), 430x500 (foglio)

Gregorio Scilitian
(1900-1985)
[n. 223]
Riflessione, 1974 (o ante)
litografia
86/125
500x400 (matrice), 700x500 (foglio)

Lojze Spacal
(1907-2000)
[n. 224]
Barche sotto il muro, 1971 (o ante)
litografia a quattro colori
86/125
435x620 (matrice), 500x700 (foglio)

Orfeo Tamburi
(1910-1994)
[n. 225]
Bar sul voulevard, 1970 (o ante)
litografia a colori
86/125
210x235 (matrice), 500x700 (foglio)

Tono Zancanaro
(1906-1985)
[n. 226]
Piazza Navona, 1971 (o ante)
litografia a due colori
86/125
505x710 a pieno foglio
Iscrizioni: "TONO LXX LIVORNO"
"PIAZZA NAVONA"

Giuseppe Zigaina
(1924-2015)
[n. 227]
Interrogatorio, la capra e il cuore, 1970
acquaforte
86/125
347x330 (matrice), 700x500 (foglio)

Centro Internazionale della grafica di Saciletto, Ruda
Corrado Cagli
(1910-1976)
[n. 228]
Mezzobusto maschile, 1970
litografia, 18/50
570x450 (lastra), 700x510 (foglio)

Fabrizio Clerici
(1913-1993)
[n. 229]
Composizione con barca, s.d.
litografia, 76/99
386x510 (lastra), 500x695 (foglio)

Luca Crippa
(1922-2002)
[n. 230]
Souvenir di Cnosso, s.d.
litografia a tre colori, 18/50
410x610 (lastra), 700x510 (foglio)

Ossi Czinner
(1925-2014)
[n. 231]
L'albero della cuccagna, s.d.
litografia, 11/50
705x485

[n. 232]
Figura con testa velata, s.d.
acquatinta, P. A.
394x300 (matrice), 600x480 (foglio)

Romeo Daneo
(1901-1979)
[n. 233]
Lo spaventapasseri, s.d.
litografia a tre colori, 33/50
645x400 (lastra), 700x510 (foglio)

Gaetano Pompa
(1933-1998)
[n. 234]
Allegoria della stampa, 1971
litografia, 7/60
350x510 ca. (lastra ovale), 510x700 (foglio)

Fred Pittino
(1906-1991)
[n. 235]
Natura morta autunnale, 1972
litografia, 23/50
450x570

Giacomo Porzano
(1925-2006)
[n. 236]
Rosa su sfondo blu e viola, 1971
litografia a tre colori, 40/50
490x370 (lastra), 700x510 (foglio)

Federico Righi
(1908-1987)
[n. 237]
Nudo femminile di spalle, 1972
acquaforte, 20/100
141x109 (matrice), 226x185 (foglio)
Biglietto d'auguri inciso inviato a "Manlio Malabotta e Signora" nel 1972 a Montebelluna; iscrizione sulla busta "Auguri Righi Ossi"

[n. 238]
Nudi femminili, 1972
acquatinta, 7/20
178x133 (matrice), 410x320 (foglio)
a matita, in basso: "All'amico Malabotta con gli auguri per il 1972"

[n. 239]
Figure femminili danzanti, s.d.
litografia, prova d'artista
530x590

[n. 240]
Suonatore di flauto, s.d.
litografia, 22/25
610x445 (lastra), 710x490 (foglio)

Emilio Vedova
(1919-2006)
[n. 241]
Composizione, 1972
litografia, 23/50, 500x700

Grafika Ljubljana 71
Bernik Janez
(1933-2016)
[n. 242]
Adriana II, 1971
acquaforte a colori ed acquatinta
50/50
494x645 (matrice), 565x755 (foglio)

Borčić Bogdan
(1926-2014)
[n. 243]
Grafika št. 63 (Gravure n. 63), 1971
acquaforte a colori ed acquatinta
50/50
646x495 (matrice), 755x560 (foglio)

Debenjak Riko
(1908-1987)
[n. 244]
Magične dimenzije n. CX (Dimensions magiques n. CX), 1971
acquaforte a colori ed acquatinta
50/50
494x645 (matrice), 755x560 (foglio)

Hozo Dževad
(1938-)
[n. 245]
Veseli II (Les joyeux II), 1971
acquaforte a colori
50/50
433x577 (matrice), 755x560 (foglio)

Jaki (Horvat Jože)
(1930-2009)
[n. 246]
Križanje (Cricifixion), 1971
acquaforte
50/50
500x320 ca. (matrice), 755x560 (foglio)

Jemec Andrej
(1934-)
[n. 247]
Fantazija v zeleno modrem (Fantaisie en vert-bleu), 1971
serigrafia a colori

50/50
594x480 (matrice), 755x560 (foglio)

Kiar Meško
(1936-)
[n. 248]
Parada (Le defilé), 1971
impressioni in rilievo
50/50
495x595 (matrice), 755x560 (foglio)

Krašovec Metka
(1941-)
[n. 249]
Slutnja (Le pressentiment), 1971
vernice molle
50/50
495x650 (matrice), 755x560 (foglio)

Logar Lojze
(1944-2014)
[n. 250]
Figure KC (Figures KC), 1971
serigrafia a colori
50/50
632x475 (matrice), 755x560 (foglio)

Makuc Vladimir
(1925-2016)
[n. 251]
Ptica (L'oiseau), 1971
acquaforte in rilievo a colori
50/50
760x560

Mara Adriana
(-)
[n. 252]
Mleko (Le lait), 1971
acquaforte a colori
50/50
640x472 (matrice), 755x560 (foglio)

Mihelič France
(1907-1998)
[n. 253]
Kurenti (Les carnavals), 1971
incisione su lino
50/50
496x460 (disegno), 755x560 (foglio)

Pogačnik Marjan
(1932-2016)
[n. 254]
Mirovanje pred zoro (Tranquillité avant le lever du jour), 1971
acquaforte in rilievo a colori
50/50
603x469 (matrice), 755x560 (foglio)

Šefran Gorazd
(1945-)
[n. 255]
Bojazen (Le sentiment de la peur), 1971
acquaforte a colori
50/50
367x275 (matrice), 755x560 (foglio)

Zelenko Karel
(1925-)
[n. 256]
Odpad (Déchets), 1969
acquaforte
50/50
497x315 (matrice), 755x560 (foglio)

Bolaffi Arte,
invito al collezionismo n. 2
Enrico Baj
(1924-2003)
[n. 257]
Fiore, 1971, litografia a colori
318/500, 275x220 (matrice), 352x315 (foglio)
Catalogue de l'oeuvre graphique et des multiples d'Enrico Baj, 1973, cat. 309, p. 22.

Ugo Nespolo
(1941-)
[n. 258]

Uomo con cane, s.d., litografia a colori
332/500, 700x495
Nespolo, 1991, p. 51.

[n. 259]
Astratto, s.d., litografia a colori
423/500, 720x500

Fabrizio Plessi
(1940-)
[n. 260]
Stiraonde, s.d., litografia a colori
37/500, 700x500

Francesco Tabusso
(1930-2012)
[n. 261]
Inverno, 1970, litografia a 5 colori e un colore in serigrafia
83/100, 494x345 (lastra), 700x500 (foglio)

Libri illustrati con incisioni originali

G. UNGARETTI, *Il porto sepolto*, prefazione di B. MUSSOLINI, La Spezia, Ettore Serra 1923
384/500, con illustrazioni di Francesco Gamba

S. POCARINI, *Lollina*, Trieste, Edizioni di 25 1925
con linoleum e xlografie di Giorgio Carmelich

***Apocalisse*, traduzione di Monsignor A. MARTINI, a cura di R. CARRIERI, introduzione di M. BONTEMPELLI, Milano, Edizioni della Chimera 1941**
115/150, con 20 litografie in nero e a colori di Giorgio De Chirico
Segni del Novecento, 2003, cat. 2, p. 101.

L. LEONARDI, *Bestiario*, Milano, Edizioni della Chimera 1941
70/220, con 20 litografie in nero di cui colorate a pochoir di Fabrizio Clerici

***Impressioni sugli scavi del Teatro romano di Trieste, anno XVI. Incisioni di Ramiro Meng*, Treviso, Le Tre Venezie 1941**
tiratura varia, 15 xilografie in nero di Ramiro Meng, 1937-1941, 225x297:
14/60, *Via di Riborgo prima delle demolizioni*
15/60, *via Passocchera*
12/60, *Androna della Paolett[…]*
9/60, *Demolizione delle case di via Riborgo*
9/60, *Demolizioni / caos*
10/60, *Autotrasporti*
7/60, *Visione del teatro*
10/60, *Sole sul teatro*
10/60, *Lavoro*
10/60, *Visione romantica del teatro*
11/60, *Una statua riviene alla luce*
12/60, *Si libera il teatro*
13/60, *Mezzogiorno*
13/60, *Riposo*
8/60, *21 aprile XVI*

L. BARTOLINI, *Sante e cavalle*, Roma, Documento Editore 1943
12 acqueforti dell'autore, tirate su carta speciale pesante con bollo a secco dell'edizione Documento e con incorporato un foglio di carta Oxford della misura dell'acquaforte:
Nudo di donna seduta, 235x183, *Incisioni*: in basso "L Bartolini 1943", *Iscrizioni*: "1/11 Luigi Bartolini"
Scena con figure, varie scene, 320x235, *Iscrizioni*: "2/11 Luigi Bartolini"
Donna stante, 240x100, *Iscrizioni*: "3/11 Luigi Bartolini"
Figure sedute, 290x235, *Incisioni*: "L Bartolini 1933", *Iscrizioni*: "4/11 Luigi Bartolini"
Paesaggio, 250x215, *Iscrizioni*: "5/11 Luigi Bartolini"
Figura di donna al bagno, 105x70, *Iscrizioni*: "6/11 Luigi Bartolini"
*Toeletta, figura di donn*a, 195x110, *Iscrizioni*: "7/11 Luigi Bartolini"
Nudo femminile e conchiglie, 180x165, *Incisioni*: "L Bartolini 194 [1/4/7]", *Iscrizioni*: "8/11 Luigi Bartolini"
Nudo femminile, 120x115, *Incisioni*: "Bartolini 1942", *Iscrizioni*: "9/11 Luigi Bartolini"
Due figure distese, 160x245, *Incisioni* "L Bartolini 1941", *Iscrizioni*: "10/11 Luigi Bartolini"
Nudo femminile con lunghi capelli scuri, 170x80, *Iscrizioni*: "11/11 Luigi Bartolini"
Gli amanti, 85x160, *Iscrizioni*: "12/11 Luigi Bartolini"

***Lazarillo de Tormes*, traduzione di G. G. SEVERI, Milano, Galleria della Conchiglia 1943** 72/100, con 21 xilografie in nero di Aligi Sassu, anziché 25
Aligi Sassu. Catalogo dell'opera incisa e litografica, 1984, cat. 123-147, pp. 68-74.

SAFFO, *Liriche*, Venezia, Edizioni del Cavallino 1944
92/110, con 12 litografie di Massimo Campigli

P. OVIDII NASONIS, *Heroides*, Milano, Hoepli 1953
137/166, con 15 litografie di Francesco Messina

L. BARTOLINI, *La caccia al fagiano*, Firenze, Vallecchi 1954
94/200, con 2 racconti, 1 poema e 6 acqueforti firmate di Luigi Bartolini:
Senza titolo (Due figure di schiena), 95x70
Il nobile fagiano, 1912, 125x230
Senza titolo (Fagiani sui rami), 52x90
Fiori, 124x70
Senza titolo (Albero), 1954, 128x92
Volto, 75x61
É assente la litografia *L'altro fagiano*

O. ROSAI, *Sestina a Firenze*, Milano, Schwarz 1957
68/90, con 10 litografie dell'autore

***Luigi Spacal. Opera grafica 1936-1967*, a cura di G. MONTENERO, Milano, Scheiwiller 1968**
con 40 xilografie in nero dell'artista

O. STEFANI, *Viaggio al mio paese*, Padova, Rebellato 1968
11/40, con 2 acqueforti di Ottorino Stefani e Giovanni Barbisan:
Ottorino Stefani, *Paeaggio*, 1967, 150x230 (matrice), 250x350 (foglio)
Giovanni Barbisan, *Vigna*, 1966, 183x147 (matrice), 350x250 (foglio)

A. ZANZOTTO, *Gli sguardi, i fatti e senhal*, Firenze, Il Tridente, 1969
XI/XXX, con 9 litografie a colori di Tono Zancanaro
Segni del Novecento, 2003, cat. 29, p. 113.

G. VENTURI, *Lunes*, Milano, Scheiwiller 1969
99/150, con 7 acqueforti a colori di Terry Haas

ARISTOFANE, *Die Frösche*, Francoforte, De Beauclair 1969
25/70, con 12 puntesecche di Oskar Kokoschka e un suo autoritratto (puntasecca)

H. VON KLEIST, *Penthesilea*, Francoforte, De Beauclair 1970
22/100, con 10 puntesecche di Oskar Kokoschka

P. CHIARA, *Un turco tra di noi*, Milano, Scheiwiller 1970
86/100, con 3 acquaforti di Franco Gentilini:
Burghiba al bar, 272x236 (matrice), 495x345 (foglio)
Nudo femminile di schiena, 274x226 (matrice), 495x345 (foglio)
Due donne, 220x264 (matrice), 495x345 (foglio)
Franco Gentilini. Opere dal 1942 al 1980, 2009, cat. 34.

G. BAFFO, *Sonetti*, Milano, Luigi Maestri Tipografo Editore 1972
51/120, con 5 acquetinte a colori di Franco Gentilini:
Ritratto de poeta Baffo, 205x150 (matrice) 350x250 (foglio)
Personaggio n.1, 210x150 (matrice) 350x250 (foglio)
Uccello preistorico, 210x150 (matrice) 350x250 (foglio)
Personaggio n. 2, 205x150 (matrice) 350x250 (foglio)
Personaggio n. 3, 205x150 (matrice) 350x250 (foglio)

Pittura e grafica di Franco Gentilini, 1972.
G. APPELLA, 2000, cat. 1344-1348.
Franco Gentilini. Opere dal 1942 al 1980,
2009, cat. 39.

BIBLIOGRAFIA

1847
Album di gemme architettoniche ossia gli edifici più rimarchevoli di Vicenza e del suo territorio rilevati da Giuseppe Zanetti, disegnati da Marco Moro e con cenni illustrativi dimostrati da Giulio Pullé, Vicenza, Antonio Barbaro 1847.
Il teatro di Padova riedificato dall'architetto Giuseppe Jappelli, Padova, tipografia Crescini 1847.
1849
Assedio di Venezia nel 1849, Venezia, Ripamonti Carpano editore 1849.
1850
Vicenza e i suoi dintorni disegni a due tinte presi dal vero e litografati da Marco Moro, Venezia, Marco Moro e Decio Avogadro editori 1850.
Mantova città nobilissima figurata in 24 vedute litografiche disegnate da Marco Moro con illustrazioni di Francesco Zanotto, Venezia, Brizeghel circa 1850.
1851
Treviso e la sua provincia figurata in 24 vedute litografiche disegnate da Marco Moro con illustrazioni di Francesco Zanotto, Treviso 1851.
1855
Album di dodici vedute di Padova e suoi dintorni, Padova, Felice Rossi editore 1855.
Alessandro De Marchi, Nuova Guida di Padova e suoi dintorni, Padova. Felice Rossi editore 1855.
1863
Venezia Monumentale pittoresca, Venezia, Kier editore 1845-1863.
1869
Ricordo di Firenze vedute litografate da Marco Moro, Venezia, litografia Kirchmayr [post 1869].
1895
Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo illustrato, Venezia, Fratelli Visentini 1895.
1925
F. ROH, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der Neusten Europaischen Melerei*, Leipzig 1925, riedizione a cura di S. CECCHINI, Napoli, Liguori 2007.
1926
La 15. esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, Milano, Grandi edizioni artistiche 1926.
S. BENCO, *Alla mostra d'arte universitaria*, in "Il Piccolo della sera", Trieste, 8 maggio 1926.
1928
M. MACCARI, *Trastullo di Strapaese. Canzoncine e legni incisi di Mino Maccari,* Firenze, Vallecchi 1928.
L'Almanacco di Strapaese ossia Il centogusti per l'anno 1929, Bologna, L'Italiano 1928.
1930
P. M. BARDI, *Carrà e Soffici*, Milano, Belvedere 1930.
Mostra universitaria d'arte, catalogo della mostra a cura del Gruppo universitaro fascista di Trieste, Trieste, Tipografia del Partito nazionale fascista 1930.
Guida della 17. Biennale 1930, Venezia, 1930.
U. NEBBIA, *XVII Esposizione internazionale d'Arte Venezia*, Venezia, Anonima Editrice Arte 1930.
M. MALABOTTA, *Carmelich,* Trieste, Tipografia del Partito Nazionale Fascista di Trieste 1930.
1931
Filippo de Pisis, a cura di S. SOLMI, Milano, ed. Giovanni Scheiwiller 1931.
M. MACCARI, *Linoleum. 29 incisioni di Mino Maccari dal 1924 al 1931,* Bologna, L'Italiano 1931.
1932
18. Esposizione Biennale internazionale d'arte 1932, Venezia, Premiate officine grafiche Carlo Ferrari 1932.
1935
J. GIRMOUNSKY, *Arturo Nathan peintre,* Paris, Editions arion 1935.
1938
M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi 1938.
1947
Prima mostra del Fronte Nuovo delle Arti, Milano, Galleria della Spiga 1947.
1948
Catalogo XXIV Biennale di Venezia, 3 ed., Venezia, Serenissima 1948.
L. BARTOLINI, *Il fallimento della pittura: lettera dalla Biennale 1948*, Ascoli Piceno, Società tipolitografica editrice 1948.
N. POZZA, *Itinerario schematico per il visitatore della Biennale. Turner Cézanne, Picasso Martini*, in «Corriere Lombardo», 8 giugno 1948
J. THRALL SOBY, *The Venice Biennial*, in «Saturday Review of Literature» , London, 7th August 1948.
G. MARCHIORI, *Nuovi orientamenti nel padiglione dell'Italia*, in "Il Mattino del Popolo", 29 settembre 1948.
U. APOLLONIO, *Necessità di diffondere l'arte contemporanea*, in «Il Giornale», Milano, 2 novembre 1948.
1950
D. BUZZATI, *Treviso piccola Atene*, in «Corriere della sera», Milano, 3 ottobre 1950.
L. VENTURI, *Come si comprende la pittura da Giotto a Chagall*, Roma, Fausto Capriotti editore 1950.
1951
Le incisioni di Luigi Bartolini, XVI mostra allestita alla Calcografia Nazionale, Urbino, Istituto Statale d'Arte per la decorazione e illustrazione del libro 1951.
1952
L. BARTOLINI, *Gli esemplari unici o rari. Novantasei riproduzioni di acqueforti*, Roma, Gherardo Casini Editore 1952.
G. DORFLES, *Mauro Reggiani*, Milano, EPI 1952.
1953
L'opera di Marc Chagall. Dipinti, guazzi, acquerelli, disegni, sculture, ceramiche, incisioni, Torino, Poligrafiche riunite 1953.
1954
Le incisioni di Bucci. XXVIII mostra allestita alla Calcografia Nazionale, Urbino, Istituto Statale d'Arte per la decorazione e illustrazione del libro 1954.
G. COMISSO, *Mio sodalizio con de Pisis*, Milano, Garzanti 1954.
1955
C. L. RAGGHIANTI, *Il Selvaggio di Mino Maccari*, Venezia, Neri Pozza 1955.
W. BOLLER, *Hokusai. Un maitre de l'estampe japonaise*, Lausanne, La guilde du Livre 1955.
1956
M. VALSECCHI, *Marc Chagall. 1887*, Milano, Garzanti 1956.
1957
Mino Maccari grafico, a cura di L. MAGAGNATO, Verona, Comune di Verona, Officina grafica Contardi 1957.
L. VENTURI, N. PONENTE, C. A. PETRUCCI, *La cultura figurativa e la stampa d'arte ai nostri giorni,* Roma, Associazione italiana per la libertà della cultura, Istituto grafico tiberino 1957.

2° Biennale dell'Incisione italiana contemporanea: opera Bevilacqua La Masa, a cura di G. TRENTIN, Venezia, Comune di Venezia 1957.
L'opera grafica di Chagall, a cura di H. BOLLIGER, F. MEYER, Milano, Electa 1957.
P. RAABE, *Alfred Kubin, Leben-Werk-Wirkung*, Hamburg 1957.
1959
C. L. RAGGHIANTI, *Il Selvaggio di Mino Maccari*, Venezia, Neri Pozza 1959.
M. SEVERINI, *La Collezione Sebastiano Timpanaro nel Gabinetto disegni e stampe dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa*, Venezia, Neri Pozza 1959.
1960
G. PREDA, *Il fazioso: almanacco del Borghese,* Milano, Le edizioni del Borghese, 1960.
Marc Chagall lithographe, a cura di J. CAIN, F. MOURLOT, [Paris], André Sauret 1960.
1961
D. COOPER, *The Work of Graham Sutherland*, Londra, Percy Lund , Humphries & Co., 1961.
1962
A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, III vol, Milano 1962.
F. MEYER, *Chagall la vita e l'opera*, Milano, Il Saggiatore 1962.
1963
Opere di Giuseppe Viviani, Treviso, Galleria La Riviera 22-31 maggio 1963.
Disegni di Klimt, Kubin, Kokoschka, Milano, Galleria del Levante 1963.
M. LEPORE, M. MONTEVERDI, *Lilloni. La vita e le opere*, Milano, Editrice Ponte Rosso 1963.
1964
Incisioni e litografie di Giuseppe Viviani, a cura di G. TRENTIN, Venezia, Opera Bevilacqua La Masa 1964.
Handzeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Alfred Kubin, a cura di F. GERKE, Meinz, Gesellschaft für Bildende Kunst in Mainz 1964.
F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi pittore*, Milano, Edizioni del Milione, 1964.
1965
Graham Sutherland, a cura di D. COOPER, F. RUSSOLI, V. VIALE, Torino, Galleria Civica di Arte Moderna 1965.
1966
M. VALSECCHI, *Litografie di Giuseppe Viviani*, Milano, Scheiwiller 1966.
1967
A. SARTORIS, *Mauro Reggiani*, in "Arte Moderna italiana", 54, a cura di G. SCHEIWILLER, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1967.
Storia di una vita nelle incisioni di Luigi Bartolini, a cura di G. MARCHIORI, Gradisca, Azienda autonoma di soggiorno e turismo 1967.
C. ALBERICI, *Marco Moro litografo vedutista*, in «Ce fastu?», nn. 1-6, anno 41-43, Udine, gennaio-dicembre 1965-1967.
A. BASSIN, *L. Spacal*, Maribor, Zalozba Obzorja 1967.
1968
C. ALBERICI, *Marco Moro litografo vedutista*, Udine, Società Filologica Friulana 1968.
R. VARESE, *Giuseppe Viviani: catalogo delle opere*, Pisa, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa 1968.
M. VALSECCHI, *Ennio Morlotti*, Milano, Scheiwiller 1968.
Luigi Spacal. Opera grafica 1936-1967, a cura di G. MONTENERO, Milano, Scheiwiller 1968.
Francesco Tabusso. Dodici mesi, catalogo delle litografie a colori commentate da Diego Valeri, Milano, Edizioni Gian Ferrari 1968.
1969
Mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo de Pisis, a cura di L. MAGAGNATO, M. MALABOTTA, S. ZANOTTO, Verona, Arnoldo Mondadori editore 1969.
M. MALABOTTA, *L'opera grafica di Filippo De Pisis,* Milano, Edizioni di Comunità 1969.
1970
L'opera completa di Carrà: dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930, a cura di P. BIGONGIARI e M. CARRA', Milano, Rizzoli 1970.
1971
R. BARLETTA, M. PANCERA, *23 puntesecche di Oskar Kokoschka*, Milano, Galleria dell'Incisione 1971.
Catalogo nazionale Bolaffi della grafica, 1970-1971, Torino, Bolaffi 1971.
1972
M. VALSECCHI, *Morlotti. Premio Raffaele De Grada 1972*, Milano, Vangelista 1972.
1973
P. RIZZI, *Nando Coletti*, Treviso, Canova 1973.
Morlotti. Opera grafica, Firenze, Biennale Internazionale della Grafica 1973.
F. ARCANGELI, *Graham Sutherland*, Milano, Fabbri editori 1973.
Catalogue de l'oeuvre graphique et des multiples d'Enrico Baj, vol. II, a cura di J. PETIT, Ginevra, Rousseau editions 1973.
A. KUBIN, *Bekenntnis*, in *Aus meinem Werkstatt*, Monaco, Nymphenburger 1973.
Pittura e grafica di Franco Gentilini, con un testo di G. BALLO, Trieste, Forum Galleria d'arte 1973.
1974
J. P. JOUVET, *Minguzzi. Disegni, acqueforti, litografie*, Verona, Ghelfi 1974.
1975
Le riviste di Strapaese e Stracittà: Il Selvaggio, L'italiano, 900, a cura di L. TROISIO, Treviso, Canova 1975.
M. MALABOTTA, *7 poesie par Trieste*, Trieste, Tipografia moderna 1975.
M. VALSECCHI, *Luciano Minguzzi*, Bologna, Grafis 1975.
G. CAVALLO, *Lilloni*, Torino, Giulio Bolaffi Editore 1975.
A. MOZZAMBANI, *I Fiori di Marcello Mascherini*, Milano, Scheiwiller 1975
1976
Giuseppe Viviani: tutta l'opera grafica, Firenze, Galleria Menghelli, 1976.
František Kupka. "Quatre histoires de blanc et noir", gravures et études préparatoires, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1976.
Opere grafiche di Baj. Donazione dell'artista, Milano, Castello Sforzesco 1976.
Multipli di Baj. Donazione dell'artista, Milano, Castello Sforzesco 1976.
1977
G. DORFLES, *Plessi: azioni films interventi videotapes performance 1970-1976*, Padova, Mastrogiacomo 1977.
L. VITALI, *Morandi: Catalogo Generale*, Milano Electa, 1977.
1978
G. APPELLA, *Mino Maccari. Disegni 1922-1978*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1978.

Mauro Reggiani, Ferrara, Comune di Ferrara 1978.
M. VALSECCHI, *L. Spacal. Pittura, grafica, scultura*, Ferrara, Comune di Ferrara 1978.
J. LESCURE, *Music: témoin de l'émotion*, Paris, Galerie des Arts 1978
1979
F. MELONI, *Mino Maccari. Catalogo ragionato delle incisioni*, Milano, Electa 1979.
M. VALSECCHI, *Zoran Music. "Paesaggi" 1978-1979*, Busto Arsizio, Edizioni Bambaia 1979.
1980
Kupka, Gutfreund & C., a cura di J. KOTALIK, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia 1980.
1982
G. DORFLES, *Luigi Spacal. Grafica*, Venezia, Galleria Il Canale [1982].
R. ALLEY, *Graham Sutherland*, Londra, The Tate Gallery 1982.
Le illustrazioni di Ciro Cristofoletti per Ulisse di James Joyce, a cura di G. PIZZI, Milano, Allegretti 1982.
1983
E. DI MARTINO, *Mauro Reggiani. L'opera grafica 1934-1980*, Venezia, Centro internazionale della grafica di Venezia 1983.
Minguzzi. Mostra antologica dell'Opera grafica (1950-1983), a cura di E. DI MARTINO, Venezia-Reggio Emilia, Centro Internazionale della Grafica di Venezia, 1983.
A. NIGRO, *Alfred Kubin profeta del tramonto*, Roma, Officina Edizioni 1983.
1984
Luciano Minguzzi, Maestri della scultura europea n. 2, Verona, Ediarte 1984.
Marc Chagall. Oeuvres sur papier, Paris, Centre George Pompidou 1984.
Zoran Music, ventisette disegni, a cura di S. GRANDINI, Lugano, Editore Giulio Topi 1984.
Gino Rossi. Catalogo generale, a cura di L. MENEGAZZI, Milano, Electa 1984.
Aligi Sassu. Catalogo dell'opera incisa e litografica, a cura di P. BELLINI, Milano, Mondadori 1984.
Sassu, Milano, Electa 1984.
G. MAZZARIOL, *La figura e l'opera di Virgilio Guidi,* estr. da Atti e Memorie della Accademia Clementina di Bologna, XVII, Bologna 1984.
1985
N. NALDINI, Vita di Giovanni Comisso, Torino, Einaudi 1985.
Music. Opere 1946-1985, Milano, Electa 1985.
M. CALVESI, *Plessi: video going*, Milano, Electa 1985.
1986
Baj. Catalogo generale delle stampe originali, Milano, Electa 1986.
1987
A. JOUFFROY, *Gentilini*, Milano, Fabbri 1987.
1988
Alfred Kubin: 100 opere dall'Albertina di Vienna, a cura di E. MITSCH, Milano, Mazzotta 1988.
Realismo Magico: pittura e scultura in Italia 1919-1925, a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, Milano, Mazzotta 1988.
Mino Maccari. Disegni inediti 1928-1984, Torino, Sant'Agostino 1988.
A. MOZZAMBANI, I Fiori di Marcello Mascherini, Milano, Scheiwiller 1975.
La personalità e l'opera di Marcello Mascherini. Atti del convegno, Trieste, Università degli Studi 1988.
M. FORRER, *Hokusai*, New York, Rizzoli 1988.
1989
P. RIZZI, E. DALLA NOCE, *Zoran Music. Opere su carta*, Asiago, Galleria Contini 1989.
1990
M. MALABOTTA, *Tutte le poesie in dialetto triestino*, a cura di D. DE ROSA, Milano, Scheiwiller 1990.
Ugo Nespolo, Milano, Electa 1990.
Reggiani: catalogo generale delle pitture, a cura di L. CARAMEL, Milano, Electa 1990.
Gilardi-Plessi, a cura di D. ECCHER, A. KOHLMEYER, Trento, Stampalith 1990.
Plessi, a cura di L. BONORA, Treviso, Canova 1990.
I libri di Baj, a cura di M. MUSSINI, Milano, Electa 1990.
M. CORDARO, *Morandi, L'opera grafica. Rispondenze e variazioni*, Milano Electa 1990.
1991
Il mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba, a cura di R. MASIERO, Trieste, Civico Museo Revoltella 1991.
Nespolo, Milano, Mondadori 1991.
L'arte del manifesto e della litografia nell'opera di Marc Chagall, a cura di A. PAGNES, Venezia, Master International Art 1991.
Graham Sutherland. Storia segreta 1922-1979, a cura di G. BRUNO, Genova, Edizioni Colombo 1991.
M. PASQUALI, *Morandi. Acquerelli: catalogo generale*, Milano Electa, 1991.
1992
Le lettere di Arturo Martini, Milano, Charta 1992.
A. BEOLCHI, Tabusso. Opera lirica, Milano, Edizioni Gian Ferrari 1992.
1993
Enrico Baj, voll. I, II, Milano, Electa 1993.
1994
Carlo Conte opere di scultura, a cura di F. BIZZOTTO, Treviso, Canova 1994.
G. G. LEMAIRE, *Marc Chagall. Una bellezza manifesta*, Aosta, Musumeci 1994.
8 novembre 1934. La prima mostra dell'astrattismo italiano, a cura di E. PONTIGGIA, Torino, Studio Reggiani e Umberto Allemandi &C. 1994.
Sassu. Opere 1930-1992, a cura di E. DI MARTINO, Milano, Charta 1994.
1995
Filippo De Pisis. La collezione Malabotta, a cura di D. DE ANGELIS, E. MANZATO, Milano, Electa 1995.
Carlo Carrà 1881-1966, a cura di A. MONFERINI, Milano, Electa 1995.
Fabrizio Plessi: la rocca elettronica. Installazioni e disegni, a cura di J. SCHEPERS, Perugia, Benucci 1995.
1996
Filippo De Pisis. Opera grafica dalla collezione Malabotta, a cura di L. M. BARBERO, Venezia, Il Cardo 1996.
Viaggio nel '900. Le collezioni di Manlio Malabotta. Catalogo della mostra, Monfalcone, Edizioni della Laguna 1996.
Morlotti, opere 1936-1991, a cura di M. GOLDIN, Milano, Electa 1996.
Carlo Carrà. La matita e il pennello, a cura di V. FAGONE, Milano, Skira 1996.
L. PADOVESE, G. PAULETTO, Mascherini. Cento disegni, Pordenone, Edizioni Concordia 7 1996.
1997
Luigi Bartolini alla Calcografia, a cura di L. FICACCI, Urbino, De Luca 1997.

Spacal 1937-1997. Sessant'anni di attività artistica, a cura di M. MASAU DAN, F. DE VECCHI, F. VECCHIET, Trieste, LINT 1997.

1998

Luigi Bartolini. Le incisioni della Collezione Timpanaro, a cura di A. TOSI, Firenze, Olshki 1998.

I de Pisis di Manlio e Franca Malabotta: catalogo generale completamente illustrato, a cura di M. TOFFANELLO, Ferrara, Civiche gallerie d'arte moderna 1998.

Marc Chagall. The Lithographs, la Collection Sorlier, a cura di U. GAUSS, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje 1998.

A. PANZETTA, Mascherini scultore 1906-1983, catalogo generale dell'opera plastica, voll. I,II, Torino, Umberto Allemandi 1998.

F. BIZZOTTO, D. MARANGON, T. TONIATO, *Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, Electa 1998

1999

Bucci e il "Novecento". Un artista marchigiano fra modernità e classicità, a cura di E. PONTIGGIA, Milano, Skira 1999.

Il Fronte Nuovo delle arti. L'Arte italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra, a cura di L. M. BARBERO, Cosenza, Fondazione Carical 1999.

Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura, a cura di G. C. CALZA, Milano, Electa 1999.

Sassu futurista 1927-1929, a cura di R. CHIAPPINI, Ginevra, Milano, Skira 1999.

2000

Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dipinti, 2 vol., a cura di D. BIASIN, G. BRUNO, P. G. CASTAGNOLI, Milano, Skira 2000.

Marc Chagall. The light of Origins, Paris, ADGP, Johannesburg, DALRO 2000.

G. APPELLA, *Gentilini. Catalogo generale dei dipinti 1923-1981*, Roma, De Luca 2000.

2001

L'editore ideale. Scheiwiller, la cultura e gli scrittori del Friuli-Venezia Giulia, Trieste, Archivio e Centro di documentazione della cultura regionale 2001.

C. H. MARTELLI, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, Hammerle 2001.

A. KUBIN, *L'altra parte. Un romanzo fantastico*, Milano, Adelphi 2001.

Plessi waterfire, a cura di C. HAENLEIN, Milano, Electa 2001.

Gino Rossi, Arturo Martini e gli altri. Il cenacolo di Bepi Mazzotti, a cura di L. BALDIN, G. BIANCHI, E. MANZATO, Treviso, Canova 2001.

2002

N. ZAR, *Giorgio Carmelich*, Trieste, CRTrieste 2002.

P. BRULLé, M. THEINHARDT, *Kupka à Machar: une lettre de confession* e *František Kupka. Oeuvres graphiques, 1984-1912*, in 48/14 La revue du Musée d'Orsay, n. 14, Parigi 2002.

2003

Segni del Novecento. La donazione Neri Pozza alla Fondazione Giorgio Cini. Disegni, libri illustrati, incisioni, a cura di G. PAVANELLO, Venezia, Marsilio 2003.

Il Novecento italiano, a cura di E. PONTIGGIA, Milano, Abscondita 2003.

Anselmo Bucci 1887-1955, a cura di E. PONTIGGIA, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2003.

Nespolo. Cinenespolo, a cura di U. NESPOLO, L. CAPRILE, Locarno, Art'è 2003.

2004

Carlo Carrà. I miei ricordi. L'opera grafica 1922-1964, a cura di E. PONTIGGIA, Milano, Medusa 2004.

Museo Morandi. Catalogo generale /Complete Illustrated Catalogue, Milano, Silvana Editoriale 2004.

2005

Sprengels Chagall, a cura di A. MÜLLER-HÄRLIN, N. NOBIS, Hannover, Sprengel Museum 2005.

Civilissimo e barbaro. Marcello Mascherini scultore, a cura di R. CURCI, Torino, Allemandi 2005.

E. CRISPOLTI, *Dova. La maturità e il percorso*, Milano, Skira 2005.

2006

Venezia '900. Da Boccioni a Vedova, a cura di N. STRINGA, Venezia, Marsilio 2006.

L. NUOVO, *Manlio Malabotta critico figurativo: alcuni aspetti poco indagati (1930-1933)*, in "AFAT", 24, Trieste, Edizioni della Laguna 2006.

L. NUOVO, *Manlio Malabotta critico figurativo, regesto degli scritti (1929-1935)*, Trieste, Società di Minerva 2006.

De Pisis a Ferrara. Opere nelle collezioni del Museo d'arte Moderna e Contemporanea "Filippo de Pisis", a cura di M. L. PACELLI, Ferrara, Comune di Ferrara 2006.

M. BONTEMPELLI, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di E. PONTIGGIA, Milano, Abscondita 2006.

I gioielli di Marcello. Omaggio a Mascherini nel centenario della nascita, a cura di E. LUCCHESE, Trieste, Associazione Triestina Amici dei Musei "Marcello Mascherini" 2006. *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, a cura di N. STRINGA, Venezia, Marsilio 2006.

2007

A. UNGARI, *Un conservatore scomodo. Leo Longanesi dal fascismo alla Repubblica*, Firenze, Le Lettere 2007.

Alfred Kubin. Souvenirs d'un pays à moitié oublié, Parigi, Musée d'Art moderne de la Ville 2007.

Lojze Spacal. Grafika, a cura di F. VECCHIET, Komen, Comune di Komen 2007.

D. DEL GIUDICE, *Opere di Zoran Music in una collezione triestina: riflessioni sul suo periodo astratto-informale*, in "AFAT", 26, Trieste, Edizioni ella Laguna 2007.

2008

L. NUOVO, *La biblioteca d'arte di Manlio Malbotta: i libri del Novecento*, in "AFAT", 27, Trieste, Edizioni della Laguna 2008.

E. PONTIGGIA, *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, B. Mondadori 2008.

Le biblioteche private come paradigma bibliografico, a cura di F. SABBA, Roma, Bolzoni 2008.

Federico Righi nel centenario della nascita. Gli anni di Saciletto: 1970-1986, a cura di O. MASIN, F. AGOSTINELLI, Tolmezzo 2008.

Federico Righi: 1908-1987, a cura di M. MASAU DAN, S. GREGORAT, G. RIGHI, Trieste, Museo Revoltella 2008.

G. DAL BON, *Doppio ritratto. Zoran Music, Ida Barbarigo*, Milano, Johan & Levi Editore, 2008.

2009

L'arte satirica di Mino Maccari ne Il Selvaggio, a cura di C. BIBOLOTTI, F. A. CALOTTI, Forte dei Marmi, Satire Book 2009.

M. DE GRASSI, *L'occhio del collezionista: Manlio Malabotta fotografo*, in *Futurismo giuliano. Gli anni trenta. Omaggio a Tullio Crali*, Monfalcone, Edizioni della Laguna 2009.

E. LUCCHESE, *Arturo Nathan*, Trieste, Fondazione CRTrieste 2009.

Franco Gentilini. Opere dal 1942 al 1980, a cura di G. APPELLA, Roma, De Luca 2009
2010
Music. L'oeuvre imprime, a cura di D. FRELAUT, Venezia, Archives Music 2010,
2011
Artisti in viaggio '900: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia, a cura di M. P. FRATTOLIN, Venezia, Cafoscarina 2011.
C. TORTEROLO, *Manlio Malabotta, notaio, collezionista, amante e cultore delle lettere*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, relatore A. DEL BEN, a.a. 2010/2011
2012
Gli italiani dell'Adriatico orientale. Esperienze politiche e cultura civile, Gorizia, LEG 2012.
Donazione Eugenio Da Venezia, n. 20, a cura di G. DAL CANTON e B. TREVISAN, Venezia, Rovereto 2012.
A. MODENA, *L'intelligenza segreta. Comisso tra amici, librai, poeti*, Macerata, Biblohaus 2012.
Chagall, a cura di J. PRAT, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja 2012.
T. TONIATO, *Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti*, vol. IV, Milano, Electa 2012.
2013
L. PARIS, *Disegni di Marco Moro in una collezione privata triestina*, in "AFAT", 33, Trieste, Edizioni ella Laguna 2013.
Manlio Malabotta e le arti: de Pisis, Martini, Morandi e i grandi maestri triestini, a cura di P. FASOLATO, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2013.
L. NOVATI, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Milano, Edizioni Unicopli 2013.
S. FUSO, L. POLETTO, *La XXIV Biennale di Venezia 1948*, in *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, n. 8, anno 2013, III serie, Milano, Skira 2013.
G. BIANCHI, *Opere del Novecento dalle raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini*, Verona, Scripta 2013.
2015
M. LORBER, *L'inesausto desiderio di appartenere alla modernità. Manlio Malabotta e la collezione degli artisti giuliani*, in "AFAT", 34, Trieste, Edizioni della Laguna 2015.
Il mondo è là. Arte moderna a Trieste 1910-1941, a cura di P. FASOLATO, E. LUCCHESE, L. NUOVO, Trieste, Provincia di Trieste 2015.
2016
Arturo Nathan. Lettere all'amico Carlo Sbisà 1940-1943, a cura di A. DEL BEN, Treviso, ZeL edizioni 2016.
Marcello Mascherini. Segno e scultura 1927-1980, a cura di G. APPELLA, Forlì, Fondazione Tito Balestra onlus 2016.
2017
La donazione Malabotta al Museo Revoltella, a cura di S. GREGORAT, Treviso, ZeL edizioni 2017.
Un'eterna bellezza. Il canone classico nell'arte italiana del primo Novecento, Milano, Electa 2017.
Virgilio Guidi. I disegni della Fondazione Giorgio Cini, a cura di L. M. BARBERO, Venezia, Marsilio 2017.

Sitografia

http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=43212# (consultato il 25/10/2017)
http://www.museosatira.it/archivio/ilselvaggio/frame.html (consultato il 25/10/2017)
http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=227&c=p (consultato il 5/01/2018)
http://www.verbapicta.it (ultima consultazione 07/02/2018)