

Alberto Magnelli

Pinturas y dibujos



Magnelli en su taller de Grasse, hacia 1964

ÍNDICE

CALMA FABULOSA O ALBERTO MAGNELLI | 7
JUAN MANUEL BONET

LAS POSIBILIDADES DEL COLOR | 17
J. F. YVARS

BIOGRAFÍA. ALBERTO MAGNELLI | 29

OBRA | 35

CATALOGACIÓN | 65

EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN MUSEOS | 75

VERSIÓ CATALANA | 78

ENGLISH VERSION | 94



CALMA FABULOSA O ALBERTO MAGNELLI JUAN MANUEL BONET

“Es un pintor sin teorías”.

Murilo Mendes

Un gran pintor prácticamente inédito entre nosotros si exceptuamos su muestra de 2004 en el Museo Picasso de Barcelona, centrada en su producción juvenil durante las dos primeras décadas del siglo XX. Un gran pintor del que ahora, prosiguiendo su línea de rescate de las vanguardias históricas, Oriol Galeria d’Art, de la misma ciudad, ha juntado un espectacular conjunto de obras, correspondientes a todos los períodos de su producción. Un gran pintor radicalmente individualista, reacio a las clasificaciones, al etiquetado, a las teorías en definitiva, a pesar de que se rozó con no pocos de los movimientos que entre todos construyeron la modernidad. Un gran pintor que empieza su carrera artística en su Florencia natal a comienzos del siglo XX, que se vincula durante breve tiempo al futurismo, que viaja pronto a París –que en 1932 se convertiría en su ciudad de residencia–, que se adhiere luego al “rappel à l’ordre” clasicista, común a tantos en los “happy twenties”, y que finalmente entre la mitad de los años treinta y su fallecimiento en 1971, milita –a su modo siempre libre– en las filas de la abstracción geométrica.

En la tumba de Magnelli en el cementerio de Meudon, localidad de las afueras de París donde transcurrieron los últimos años de su vida, una sencilla lápida lleva esta inscripción: ALBERTO MAGNELLI 1888-1971, PITTORE FIORENTINO. Florencia, su ciudad natal –vio la luz nada menos que en su Piazza del Duomo, en una casa adosada a su Batisterio–, es una ciudad clave –ver al respecto el libro de Walter L. Adamson *Avant-Garde Florence: From Futurism to Fascism* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993)– para el desarrollo del futurismo y de la metafísica, y también para la evolución de las ideas políticas italianas, una ciudad en la cual surge una plataforma generacional tan importante como la revista *Lacerba*, que da título al cuadro homónimo –y

absolutamente fantástico— de Magnelli, pintado en 1914, y ocupado por un cartel de la misma, delante del cual ha plantado un mapamundi reducido a puro esquema. De 1912 en adelante, el pintor frecuentaba el célebre café *Le Giubbe Rosse*, y a Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini y Ardengo Soffici, impulsores de aquella publicación, así como de las exposiciones que organizó, entre ellas, en 1913, una de carácter futurista. También trató a Marinetti, y al historiador del arte Roberto Longhi. La vida llevará a Magnelli lejos de Florencia, y sin embargo su obra siempre conservará una dureza florentina, una “fiorentinità” (Maurizio Fagiolo dell’Arco) o “toscanità” (Guido Ballo) esenciales: en ella algo quedará de su pasión adolescente por la pintura de Giotto, Masaccio, Andrea del Castagno, Uccello, Piero della Francesca y otros maestros de antaño de su tierra.

Como tantos otros creadores de su tiempo, Magnelli, que pintó su primer cuadro en 1907, pasó inicialmente por aguas simbolistas, algo que se advierte en un precioso paisaje titulado *Neve* (1910), que se conserva en el Musée Magnelli de Vallauris, paisaje en el cual se abre paso un cierto sentimiento geométrico. Gustav Klimt, que le había deslumbrado en el pabellón austriaco de la Bienal de Venecia de aquel año, era por aquel entonces, uno de los artistas que más le interesaban.

Algún dato anuncia, sin embargo, un cambio radical de estilo, de mentalidad: en 1913, Magnelli le compra a un marinero negro, en el Vieux Port de Marsella, una máscara africana, a la que seguirán muchas otras; una máscara africana hermana de las que en París poblaban los estudios de los “fauves” y los cubistas, o en Madrid, los sucesivos torreones de Ramón Gómez de la Serna.

Le fascina el cubismo, precariamente conocido por las reproducciones en blanco y negro que figuran en dos libros franceses de 1912, *Du cubisme*, de Albert Gleizes y Jean Metzinger, y *Les peintres cubistes*, de Guillaume Apollinaire, o en revistas también francesas como *Les Soirées de Paris*, dirigida por el último de los nombrados, y a la que el florentino estaba suscrito. A ese cubismo Magnelli, todavía desconocedor de los originales, le va a añadir colores vivos, en el fondo más próximos a la efusividad matissiana, que a la Cuaresma —por emplear un término orsiano— picassiana.

Como a todos los artistas de su tiempo de aquella Europa, a Magnelli le atraía París, en la distancia. Lo visitó al fin en la primavera del fatídico año 1914, en compañía de Palazzeschi. Allá Magnelli pudo al fin contemplar en directo aquel cubismo al que había adjudicado colores inventados. Ardengo Soffici le presentó a Apollinaire, del que en 1915 recibiría el ejemplar nº 3 del rarísimo *Case d’armons* (25 ejemplares, impresos a multicopista), lo cual puede dar una idea de la complicidad que los unía. Apollinaire, a su vez, le presentó a Picasso, al que volvería a ver en la Florencia de 1917, cuando el viaje italiano del malagueño, acompañando a los Ballets Russes. Magnelli también conoció, durante aquella visita de reconocimiento a la capital francesa, que duró mes y medio, a Fernand Léger —uno de los pintores cubistas más heterodoxos—, a Max Jacob, y a Alexandre Archipenko,

entre otros, además de frecuentar a Umberto Boccioni y otros vanguardistas italianos allá afincados. Magnelli, por lo demás, aprovechó para comprar algunas obras —de Picasso, Juan Gris y Archipenko— con destino a la colección de su tío paterno; se sabe que por su sintetismo le interesó especialmente una de esas tres esculturas de Archipenko que se llevó para Florencia, la titulada *Pierrot Carroussel*.

Sencillamente deslumbrantes, nítidas, claras, joviales, son las obras del Magnelli de los años de *Lacerba* y del primer viaje a París, escenas cotidianas, *prosaísticas*, resueltas siempre con formas precisas —en algunos casos, de estirpe geométrica— y colores vivos. Es el caso de *Trois personages* (1913-1914), que ahora podrá contemplarse en Barcelona; de *L’homme qui fume* (1913-1914); de *Pay-sage à la porte bleue* (1913-1914); de *Le café* (1914), que está en el Musée de Grenoble; de *La table blanche* (1913), también presente aquí; de algunos bodegones geometrizados, entre ellos *Fiaschi e sbarra rossa* (1913), otro cuadro de esta exposición, imagen de la cotidaneidad italiana triunfante, con sus botellas tan característicamente de por allá; de *Le pot blanc* (1914), que pertenece al Musée des Beaux-Arts de Rennes; de *Nature morte au cylindre* (1914); de una visión ruralista y a la vez de extrema modernidad como *Contadini col carro* (1914), perteneciente a la Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Pitti; de *La marchande d’oranges* (1914); de *La grille noire* (1914); de una serie de cuadros encantadores, también de 1914, sobre un pretexto tan italiano y popular como el teatro de marionetas; o del propio cuadro antes mencionado en que figura el cartel de *Lacerba*.

Algunas de estas pinturas del Magnelli de comienzos de los años diez, tienen, como lo ha señalado muy bien Daniel Abadie —el comisario de su retrospectiva de 1989 en el Centre Georges Pompidou, y uno de los principales



Magnelli, “Femme n° 1”, 1910, 100 x 100 cm.
(Musée Würth, Künzelsau)



Magnelli, “Il mappamondo e Lacerba”, 1914,
100 x 75 cm.



Magnelli, "Explosion lyrique n°5,
Les Baigneuses", 1918, 120 x 120 cm.



Magnelli, "Partenza per l'isola", c. 1927,
80 x 95 cm.



Inés y Carlo Carrà con Magnelli, 1927
(Forte dei Marmi)

estudiosos de su obra–, un curioso aire “pre-pop”: se anticipan, por ejemplo, sin salirnos de la península itálica, a ciertos Valerio Adami, y sabemos que este último pintor, la figura más importante que ha dado Italia al “pop art”, es un entusiasta absoluto de su predecesor. (También hay algún cuadro, como la citada *Grille noire*, que parece una prefiguración de ciertas imágenes del británico Patrick Caulfield, por ejemplo de sus serigrafías para ilustrar las *Complaintes* de Jules Laforgue).

De 1915 son los primeros cuadros completamente abstractos –“completamente inventados”, dirá él– de Magnelli, pintados en Viareggio, y que revelan una clara concomitancia con los planteamientos del constructivismo ruso entonces naciente, aunque no tendrá ocasión de conocerlo en directo, hasta 1922, cuando visite Berlín y conozca con Herwarth Walden, el director de *Der Sturm*. Cuadros de formas geométricas yuxtapuestas, y vibrantes de color –ver por ejemplo, aquí *Peinture 0525* (1915)–, dentro de un planteamiento que por momentos tiene también que ver con el de un cierto Robert Delaunay. Luego, tras algunas figuraciones deformes, angulosas –por ejemplo *Nudo diviso*, aquí presente, y *Dona al bagno*, ambos de 1917–, se asiste, en 1918, a la espectacular eclosión de sus *Esplosioni liriche* –tenemos la oportunidad de contemplar la nº 12– singulares pinturas de carácter para-expresionista, caótico, que por algún lado tienen algo de equivalente plástico de la música dodecafónica, y en las que los pretextos figurativos –una de ellas lleva el cezanniano subtítulo de *Les baigneuses*– quedan sepultados bajo una maraña de ritmos, de líneas en perpetuo movimiento.

Inmediatamente después, de finales de los años diez en adelante, Magnelli evoluciona en sintonía con la metafísica, el Novecento, los *Valori Plastici* que impulsa su colega y amigo Giorgio de Chirico. Pinta paisajes toscanos con cipreses, figuras en el paisaje de una melancolía que parece heredada

de Puvis de Chavannes, Sibillas, arquitecturas geométricas y rojas, veleros –espléndido el enigmático *Partenza per l'isola* (1927)–, escenas de marineros y pescadores, puertos desolados a lo Carlo Carrà, y a propósito de este último lo cierto es que se conserva una preciosa fotografía de 1927, tomada en Forte dei Marmi, en la que vemos al florentino con el matrimonio Carrà, entre velas blancas. Magnelli, a propósito de este tiempo de su arte, en que se inscribe en el horizonte del “rappel à l'ordre”, habla de “realismo imaginario”. No estamos desde luego ante el Magnelli más personal, y sin embargo hay una lógica que nos conduce de sus cuadros del tiempo de *Lacerba*, a estos, y de estos a su estilo abstracto de madurez, que va a consolidarse durante la década siguiente. Waldemar George, el principal teórico del neoclasicismo en pintura, defiende su obra en *Formes*. En 1928, retrata, en clave novecentista, al viejo amigo Palazzeschi. En 1929, es retratado en tres dimensiones por el escultor Marino Marini. En 1932, ilustra para la casa florentina Vallechi, *La casa dei doganiere*, poemario de Eugenio Montale, la gran voz lírica de aquella Italia. Se reproduce obra suya en *Domus*, la revista milanesa de Gio Ponti.

En 1932 Magnelli toma la decisión de abandonar Italia –a diferencia de tantos de sus colegas, él no sentía simpatía alguna por el fascismo: a comienzos de los años veinte había padecido ataques por ello, dirigidos por su paisano y antaño amigo Ottone Rosai– y fijar su residencia en París, ciudad que había visitado no sólo, como lo he indicado, en 1914, sino también en 1925.

En la capital francesa Magnelli sería, como Julio González –al que trataría asiduamente–, Auguste Herbin, Wassili Kandinsky, Franz Kupka o Piet Mondrian –del que admiró siempre “la perfección holandesa”–, uno de los “seniors” que se acerquen a las posiciones del grupo Abstraction-Création, integrado mayoritariamente por jóvenes geométricos, a los cuales ellos proporcionan unas raíces, una

tradición. Aunque el arte francés de aquella época, salvo excepciones (el citado Herbin, Jean Gorin, Jean Hélion), no caminaba por aquellos derroteros, París se convierte por aquellos años, en una ciudad en la que trabajan numerosos pintores no-figurativos, por lo general geométricos, procedentes de las vecinas Bélgica y Holanda, de países totalitarios y por lo tanto hostiles al arte nuevo, como Alemania o la URSS, de los Estados Unidos, incluso de España (caso del mencionado Julio González, pero también de Luis Fernández, que luego sufriría una evolución hacia un territorio figurativo otro).

Además de los mencionados, entre los amigos conocidos por Magnelli durante aquella década especialmente intensa que fueron los años treinta, hay que mencionar al holandés César Domela, a los alemanes Otto Freundlich y Hans Hartung, al suizo Le Corbusier, y al belga Georges Vantongerloo. En cambio salvo con Filippo de Pisis –pintor doblado de escritor– y con Leonor Fini, tuvo poco trato con los italianos de París. (A través de Filippo de Pisis, Magnelli conoció a André Pieyre de Mandiargues, que años después, en 1970, tan bien escribiría sobre él).

Entre los cuadros importantes del Magnelli de comienzos de los años treinta, destaca la serie *Pierres*, inspirada en una visita, en 1932, a las canteras de mármol de Carrara: vuelta, pintando, a una Italia a la que viaja en varias ocasiones, y donde celebra algunas individuales, además de participar en alguna colectiva, por ejemplo en la milanesa Galleria del Milione, la principal plataforma de la vanguardia y la geometría en la península.

Las *Pierres*, que muchos años después, en 1981, inspirarían un texto de Italo Calvino, le sirven a Magnelli para realizar, suavemente, el tránsito figuración-abstracción. Cuadros de extrema sobriedad compositiva y cromática, que representan, en grises, en ocre, en azules, en blancos, piedras, en escenarios desolados, y a veces flotando en el espacio del cuadro, en el que también nos encontramos con algún que otro ladrillo. “Personajes de piedra” (*Gualtieri di San Lazzaro*): no pocas veces, potentes ecos chiriquianos, y hay que subrayar que son años de contacto epistolar del florentino, con el autor de *Hebdomeros*. Tentaciones matéricas, también: telas de gruesas tramas, jugando un papel en la composición.

En 1934 se celebra, veinte años después del primer viaje a París, la primera individual de Magnelli allá, que tiene por marco la Galerie Pierre, entonces absolutamente *central*, y sobre la cual dos de sus colegas, Filippo de Pisis y el futurista Enrico Prampolini, escriben sendos artículos en la prensa italiana; el primero en *L’Italia Letteraria*, y encabezado por aquello tan bonito del abate Galiani, “Paris c’est le café de l’Europe”; el segundo en *Stile Futurista*. Mientras, Anatole Jakowski, uno de los principales impulsores en aquel París de la abstracción geométrica, analiza su pintura en *Cahiers d’Art*.

De 1935 en adelante, dejando atrás el ciclo pétreo, Magnelli descubre su propio y definitivo espacio. Geometría y organicidad convivirán siempre, a partir de aquel momento, en su pintura, que deja



Invitación, Galerie Pierre, “Oeuvres Récentes”, 1934, París



Magnelli, “Conciliabules distraits”, 1935, 100 x 130 cm.



Magnelli, “Les Râteaux japonais”, 1938, 131 x 119 cm. (Musée Magnelli, Vallauris)

definitivamente atrás las referencias figurativas, y se convierte en puramente abstracta. Ejemplos excelentes de su arte de aquel período son *Conciliabules distraits* (1935), donde la geometría se torna viva y hasta *simpática y sonriente* –algo que por algún lado lo acerca a Arp o a Miró, aunque sólo suya es la grave gama cromática–; *Grand Voyage* (1937), que tiene algo de caligráfico, pero de una caligrafía hieratizada; *Presque rapide* (1937), perteneciente al Museo di Arte Moderna e Contemporanea de Trento e Rovereto; *Ronde océanique* (1937), una de sus varias obras en la colección del Musée National d’Art Moderne; o *Complice* (1938) que está en el Guggenheim de Nueva York. Los títulos, en que se dan la mano la poesía y la ironía, está claro que juegan ya un papel clave en su obra.

De 1938 en adelante, y prácticamente hasta el final de su vida, Magnelli practica con gran fantasía y talento –a veces sobre planchas de acero, y otras sobre masonite o sobre cartón– el arte del “collage”: rastrillos japoneses para jardines “zen”, papel de aguas, un cartón ondulado picassiana-mente cubista, un papel de lija que ya había sido utilizado por Miró, trozos de cerámica, un trozo de cuerda, y hasta ramas y hojas secas... Su ejemplo será decisivo para su amigo Domela. También realiza, entre 1937 y 1942, una serie de cuadritos sobre pequeñas pizarras portátiles; y en 1941, unos “collages” que presentan la particularidad de estar realizados sobre papel pautado, “collages” por lo tanto con algo de partitura, y en alguno de los cuales utiliza fragmentos de fotografías tomadas de revistas.

La mayor parte de la Segunda Guerra Mundial, la pasaron Susi y Alberto Magnelli refugiados en el Sur de Francia, en Plan-de-Grasse, donde fueron vecinos de los Arp, y de Sonia Delaunay, a los cuales ya habían frecuentado durante la década anterior, al igual que a su esposo Robert; también acogieron durante un tiempo a Hélion, antes de su exilio en los Estados Unidos. Fruto de aquel tiempo incierto serán algunas obras colectivas que se expondrán ya en la posguerra. En 1949, Arp incluiría al italiano



Magnelli, "Sin título", 1937, 30,5 x 21,5 cm.



Magnelli, "Vision inconfortable", 1947, 97 x 130 cm.

en su precioso libro suizo *Onze peintres vus par Arp*, donde junto al cuadro de aquél *Vision inconfortable* (1947), puede leerse una prosa –aparecida aquel año en el catálogo de la retrospectiva de Magnelli chez René Drouin– donde dice, en clave literaria, lo mucho que le gusta la obra del amigo, sus “geometrías florales”, sus abstracciones en las que parece, añade, que va a estallar la tormenta. En 1948, el italiano, por su parte, escribiría un texto de homenaje póstumo a Sophie Täuber-Arp.

Geometría floral, abstracción tormentosa: está claro que Magnelli es compañero de Arp –y en cierto modo también de su común amigo Domela–, en su capacidad para vivir libremente, sin reglas ni corsés, la geometría.

Me entusiasma el título de un cuadro monumental y sereno de Magnelli, cuadro de 1941, y presente en esta selección barcelonesa: *Calme fabuleux*. Por eso se lo he puesto a estas palabras de homenaje.

Por aquellos años, Magnelli participa intensamente de los debates de una abstracción con base en París, y que desde la construcción evoluciona mayoritariamente hacia lo lírico. En 1944, unos meses antes de la liberación de París, figura en una colectiva –*Peintures abstraites / Compositions de matières*– en la Galerie L'Esquisse, junto a Domela, Wassili Kandinsky –al que trató mucho durante aquellos años– y Nicolas de Staël, nombre este último entonces emergente. Lo encontramos luego en los pujantes Salons des Réalités Nouvelles, de signo geométrico, y donde expusieron españoles como Jacinto Salvadó o Eusebio Sempere; en la revista *Art d'Aujourd'hui*, de André Bloc; en los escritos de Michel Seuphor y en los de Léon Degand; en la programación de Denise René. Por aquellos años se acercan a él nuevos cultivadores de la abstracción constructiva, como Victor Vasarely o Jean Dewasne. También se interesan por su obra, los nuevos

abstractos italianos, y en esa perspectiva merece la pena leer el estupendo texto de 1975 en el cual uno de ellos, Piero Dorazio, recuerda que fue en París, en casa de Susi y Alberto Magnelli, donde él y otros miembros de su generación, aprendieron “a conocer el gusto de los vinos y los quesos europeos, a escuchar a Satie, a leer a Cendrars, a escuchar anécdotas sobre Arp, De Chirico, Mondrian y Kandinsky, a estudiar la escultura africana y a intuir la ética que inspira el arte moderno”.

Impresiona la serena monumentalidad del mejor Magnelli constructivo de la posguerra, patente en cuadros como *Harmonique* (1946); como *Presque grave* (1947), que figura en la presente selección; como *Heures du matin* (1948); como *Voyage lumineux* (1950); como el complejísimo *Compénétration* (1950), que de repente se me antoja de una poética próxima a la que pronto iban a desarrollar, en aquel mismo París, Eduardo Chillida, y Pablo Palazuelo; como *Gravitation* (1956); como *Monde suspendu* (1956), de extrema esencialidad, y casi tan “línea clara” como alguno de sus cuadros de 1914, algo que también puede decirse de uno de los cuadros más felices del conjunto ahora expuesto, el titulado *Signes constants* (1968); como el aéreo y leve *Regards animés nº 1* (1958); como *Pause contrôlée* (1959); como *Mesure nº 1* (1959), del Kunstmuseum de Winterthur. En cuadros como estos, de estilo admirablemente contenido, y en los cuales los colores tienen a menudo que ver con los que utilizaba Juan Gris, Magnelli alcanza a mi modo de ver los momentos más intensos de su segundo y definitivo período abstracto.

Entrevistado en 1965 por su compatriota Luigi Ferrarino, Magnelli habla del lirismo en pintura. Habla primero de un lirismo sensual a lo Renoir, y luego de un lirismo más profundo, a propósito del cual aduce los nombres de Masaccio, Uccello, Vermeer y Conrad Witz: explícita permanencia, en gran medida, de los amores de juventud, algo que exemplifica un título como el ya mencionado *Signes constants*, correspondiente a un cuadro por lo demás claro, sereno, luminoso, maravilloso, intemporal, berensonianamente inelocuente, cargado, sí, de “fiorentinità” y de “toscanità”...

Pintor muy pintor, pintor –por decirlo con Daniel Abadie– de la “nobleza del silencio” –ver por ejemplo una de las obras más tardías aquí incluidas, hermosamente titulada *Lumière scellée nº 4* (1967)–, Magnelli fue a la vez, pintor muy para poetas. Entre los cultivadores del arte de la palabra que se acercaron a su obra, me interesa recordar a dos que me son muy particularmente caros: el ruso Iliazd (seudónimo de Ilia Zdanovich), inventor del “Zaum” y que en París desarrolló una excelente labor como tipógrafo, y el brasileño –e italiano de adopción– Murilo Mendes, que tanto y tan bien escribió sobre la pintura, por ejemplo la de Giorgio Morandi, Antonio Calderara o Arpad Szenes. Murilo Mendes ve a Magnelli como artista capaz de una “áspera y ruda poesía” y de un “lirismo variado”. En 1964 le dedicó una muy completa monografía, de la que está tomada la frase que encabeza este escrito. En un poema en el idioma de Dante, lo vio “con l'impeto del Quattrocento / e del secolo XX”, construyendo “lo spazio / con gli strumenti della tradizione”.



Magnelli, Hans Richter y Arp, 1965

LAS POSIBILIDADES DEL COLOR

J. F. YVARS

«Son sensaciones, más que imágenes.
Sensaciones de cosas desenfocadas, indistintas.»
Virginia Woolf (1915)

I

El título que encabeza estas notas, el lector habrá caído en la cuenta, remite a Juan Gris. Fue el enunciado de su famosa conferencia en la Sorbona el 15 de Abril de 1924 que de alguna manera descubrió a la opinión y la crítica de arte el riguroso horizonte reflexivo que nutre la obra plástica del artista, y que me atrevería a sintetizar en una proposición: en el arte construir es componer. Creo, y he de confesarlo de entrada, que la pintura de Alberto Magnelli visualiza a mi entender una versión depurada pero versátil de un idéntico criterio estético, la propuesta de una geometría racionalizada y la consolidación de unos modelos de equilibrio en la composición plástica que podríamos sintetizar en un punto: el modelado ‘tonal’ de los objetos y la consecuente proyección formal de las posibilidades de la pintura al extremo de sus cualidades expresivas en su momento figurativo o abstracto. Tanto da.

Alberto Magnelli es un artista de primera magnitud emboscado en una generación equivocada. Sus interlocutores eran –o debían haber sido– Picasso y Braque, cuando por intrincados azares del tiempo se vio alineado, siempre a gesto forzado, entre los artistas de la segunda corriente de la vanguardia histórica. Pienso, y el lector sabrá disimular la exageración, que la obra y la personalidad de Magnelli –sin duda el primer abstracto italiano– han recibido un reconocimiento más bien tardío y su fortuna crítica, iniciada con la retrospectiva del Chateau Grimaldi en 1955, se ha resentido siempre de un malentendido inicial a duras penas rectificado en las narrativas historiográficas

que han dibujado la trayectoria del arte moderno, entrado ya el siglo XX. La obra plástica de Magnelli evoca la indagación formal estrictamente arquitectónica de paisajes estilizados de Giorgio de Chirico y Carlo Carrá, una suerte de respiro figurativo entre los compactos momentos abstractos tan nítidamente definidos: Las *Explosions lyriques* de los años 1916 a 1918 y el extraordinario despertar de *Pierres* a partir de 1931. De cualquier forma, la peripecia personal del artista queda mal ajustada en la prosa hiperbólica del manual historiográfico al uso. Los inicios son conocidos: Magnelli nació en Florencia en 1888 en una familia de industriales textiles, y fue autodidacta en las lides artísticas, como tantos otros de su generación. Se formó más tarde en París, donde tras un breve periodo de aprendizaje naturalista se zambulló en las estéticas cubistas, pero sobre todo en la versátil estela del Picasso iconoclasta, hasta que descubrió el esmerilado espejo futurista como un eficaz estímulo sensible enraizado en el color y sus posibilidades constructivas. Un crítico del día –Enrico Piceni– esbozó telegráficamente los «saltos del artista»: «Motivos órficos, mágicos, esotéricos tomados del cubismo tardío. ¿Suprematismo? ¿Neoplasticismo? De súbito la conversión “mediterránea” y enseguida les *peintures* –sólo pintura– hasta llegar a la quiebra neofigurativa de los treinta. Después vuelta a la abstracción con renovados bríos». Con todo, el nombre de Alberto Magnelli no aparece en ninguno de los surveys fundacionales del arte nuevo que, bien que mal, trazaron las líneas de fuga de lo que en adelante será la historia del arte moderno en su dimensión europea, a partir cuanto menos de la eclosión cubista que hizo trizas el hilo conductor de las variables estilísticas –rectificaciones, mejor– que arrancaron con el postimpresionismo. Me refiero a *Histoire de l'Art Contemporain*, volumen colectivo publicado bajo la dirección de René Huyghe y asesorado por Germain Bazin y Henri Focillon, París, Félix Lacan, 1935; y la pionera *Histoire de l'Art Contemporain*, de Christian Zervos, Editions «Cahiers d'Art», París, 1938, lo que sin duda es todavía más sintomático, por tratarse de un autor que conocía bien a Magnelli, «*le florentin à Paris*».

Pero Magnelli fue sobre todo –y su figura ocupa un lugar central en el imaginario de la época– el primer pintor abstracto italiano: en 1914 residía ya en París, donde entabló amistad con Picasso, Léger y Gris. Fueron unos meses dulces a pesar del fragor bélico: descubrió en el cubismo el estímulo necesario para reducir los iniciales motivos figurativos en concisos planos de superficie, integrados por potentes trazos negros. De vuelta a Florencia, 1915, Magnelli mostró su disciplinado léxico cubista en una secuencia de pinturas abstractas y algunas esculturas que denotan una incómoda semejanza con las propuestas de Laurens en aquellos años, y representan el imposible diagnóstico de una escultura cubista cuya impronta pictórica y planimétrica desafía cualquier concreción táctil o volumétrica. Quizás las geometrías ideales de Kandinsky y la dúctil plasticidad de las sobreposiciones de Jean Arp nos ayuden a comprender mejor las tentativas informales de Magnelli años después. *Peinture nûm. 0525* (1915) es un ejemplo elocuente: planos recortados que dialogan con el claroscuro divagantes geometrías simples. Sin embargo, la experiencia de París

constituye un doble desafío que entremezcla razones de índole personal con aristados indicios de independencia artística. Magnelli se encarga de comprar atinadamente obras de arte radicales para la colección de un familiar, entonces un conocido anticuario. Parece que su criterio fue certero y no se dejó seducir por el ruido de lo nuevo apostando con buen ojo por obras de largo alcance, como demuestra la adquisición de la *Galleria de Milano* de Carrá. Además, y quizás subraye la huella definitiva de la inmersión parisina, Magnelli se enfrentó por vez primera con la realidad física, matérica de la pintura contemporánea, conocida hasta el momento por ilustraciones en blanco y negro de libros y revistas, y en la profunda convicción de búsqueda formal que la impulsaba. No sorprende, así, que Magnelli fingiera en años posteriores un olvido discutible de su obra anterior al periodo de París, incapaz de precisar su participación en las bienales de Venecia de 1909 y 1910 ni de dar cuenta cabal de su activa intervención en la vida artística florentina de la preguerra, vinculado a los amigos de *Le Giubbe Rosse*, el conocido café animado por el entusiasmo de Papini y sus cómplices. Ha sido Roberto Longhi quien ha establecido la dinámica trama de influencias que apunta a Klimt –protagonista del pabellón austriaco de la Bienal en 1910– entre los primeros referentes de la obra temprana de Magnelli. Los dibujos curvilíneos de Klimt sobre fondo monocromo y la importancia de la tactilidad en los pliegues decorativos evocaban, sin precisas adopciones iconológicas, los suntuosos brocados de Fortuny. *Neve* (1910) es, sin duda, una obra paradigmática del primer Magnelli, aún sin las deslumbrantes distorsiones de la vanguardia parisina. Un sobrio paisaje recortado en el espesor de los pigmentos, como una materia originaria sometida al modelado funcional de la luz. Formas sensibles que adquieren su ritmo figurativo estimuladas y dirigidas por las gradaciones lumínicas que las construyen. Daniel Abadie ha sugerido la importancia de las lecturas de batalla del momento (1913) *Du cubisme de Gleize y Metzinger* y, sobre todo, *Les Peintures cubistes de Apollinaire*, cuyos



Carlo Carrà, "Galleria de Milano", 1912, 91 x 51 cm.



Magnelli, "Neve", 1910, 130 x 130 cm.
(Vallauris, Collection Musée Magnelli)

resultados plásticos tenían obras de la envergadura de *Homme qui fume* y *Paysan à la Charrette*, pintadas en el invierno de 1913-1914. Un cubismo de receta, sin duda, pero de incuestionable densidad plástica forjada en la asimilación de las fugas tonales casi abstractas de los grandes maestros del renacimiento florentino: amarillos, rojos, azules y verdes en una gama a menudo metálica que recuerda la estridencia cromática de los *fauves*.

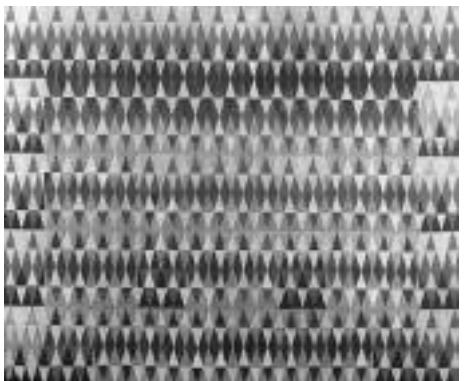
Durante la Gran Guerra la obra de Magnelli se aproxima a la experimentación espacial que había puesto en práctica la pintura metafísicada de De Chirico y Sironi, aunque bien mirado será en las propuestas del grupo Abstraction-Creation donde encontrará una ruta personalizada hacia la abstracción, ya mediada la década de los treinta: un dominio acusado del color, aplicado en capas planas y con una estrategia de superficies que convierten a Magnelli, quizás sin quererlo, en el pionero de los nítidos espacios de color que adelantan –ya en los sesenta– el pop-art por su simplicidad constructiva. Quizás desde este punto de vista se comprenda mejor la reticencia del artista frente a los futuristas y su negativa a exponer junto con los pintores de *Lacerba*, pese a la insistencia de Sofici con quien sin duda compartía algunas complicidades: coleccionista de máscaras africanas y fiel bibliófilo. Tal vez esa fascinación por el color explique mejor que meándricas derivaciones teóricas el salto de Magnelli a la abstracción, receloso siempre de la «literaturización de la pintura» y hostil a las especulaciones trascendentes de Kandinsky, Mondrian y Klee. «Cada artista remite sus preferencias a su lugar de nacimiento», ironizaba con florentina franqueza un artista educado en la *Santa Croce* ante los frescos de Giotto. En efecto, Magnelli ha asimilado la revolucionaria dimensión plástica –ni iconográfica, ni narrativa de Piero della Francesca que le autoriza a transformar la superficie pictórica en espacio para el volumen; decisivamente graduado por el color y la luz, sin necesidad de recurrir al visualismo ilusorio del claroscuro. Este es sin duda el logro más rotundo de las *Peintures*: se trata de construcciones abstractas, pero condicionan su estructura compositiva al valor tonal que modula las superficies geométricas y las convierte en nuevas formas sometidas al ritmo sugerido por los colores puros.

En 1915, conviene insistir, Magnelli elabora una secuencia de obras abstractas que van más allá de la sencilla e instrumental no-figuración, pero con una salvedad de importancia cardinal para entender en su dimensión plástica la posterior evolución del artista. Magnelli suprime la figura, o la disimula en hábiles tracerías planas. En definitiva una sutil metamorfosis geométrica no demasiado alejada de los primeros envites del cubismo analítico. Sin embargo, y a lo largo de un proceso formalizador escrupulosamente controlado, el objeto se disuelve hasta llegar a su eliminación total, como ha sugerido Guido Ballo. La pintura retoma su dimensión autónoma, vuelve al entramado formal que autoriza su afirmación como pintura en la dinámica de las señales identitarias de los convencionales géneros artísticos. ¿Abstracción? Simple proposición de una serie de medios pictóricos que se aseguran y sostienen sobre la superficie pictórica en calidad. O dicho de otro modo, un ritmo formal

orgánico fundamentado en el diálogo plástico entre contrastes bien diferenciados: espacio-superficie, construcción en diagonal, composición elíptica. Es curiosa esta insistencia en los fundamentos estructurales de la pintura en un momento además en el que la abstracción aparecía como una mera trasposición de los vectores figurativos sobre una superficie geométrica abierta, como alquímica fórmula de ordenación de los valores sensibles en un horizonte significativo dominado por la imagen y sus referencias semánticas o narrativas. Algo más, a qué engañarnos, de un *tour de force* con la representación ilusoria de la tradición occidental que tan acertadamente había calificado Barnett Newmann, entrados los cincuenta: «Nuestra discusión apunta a Miguel Ángel.» En efecto, la pintura abstracta propone la recuperación del espacio táctil, o como sugiere con claridad un artista tan poco sospechoso de componentes estéticas como Mark Rothko, «la intromisión del arte en la escena de la representación informal, que existe entre los objetos o formas del cuadro y que debe presentarse de manera tal que nos proporcione una sensación de solidez». O incluso expresado a la inversa, «En una pintura táctil, el aire, la atmósfera queda representada como un elemento real en mayor medida que como a mudo vacío interformal» (*The Artist's reality*. Yale University Press, 2004, 105). Ya en 1968, Nelson Goodman, sin duda el filósofo analítico que con mayor incisividad ha vuelto del revés los malentendidos de la estética contemporánea, había observado a propósito de Balzac y su enigmática *La obra de arte desconocida*, que no puede existir un único modo en el que «la realidad es la verdad» a la espera de que la represente el pintor. Las imágenes se convierten siempre en signos gráficos que no se basan en manera alguna en la semejanza, sino que actúan como sustitutos válidos en un sistema cerrado de signos cuya determinación temporal corresponde a la historia del arte. (*Languages of Art*. Cambridge 1968, 73 ss.).



Magnelli, "L'Homme qui fume", 1913-1914,
100 x 75 cm.



Balla, "Compenetrazioni iridiscenti n° 5", 1914,
100 x 120 cm.



Delaunay, "Omaggio a Bleriot", 1913-1914,
78 x 67 cm. (París, Musée d'Art Moderne
de la Ville de París)

Las obras abstractas de Magnelli profundizan, a todas luces, en la investigación futurista de la percepción del color propuesta por Balla, y *Compenetrazioni iridiscenti* puede ser un buen motivo de discusión: una secuencia de ritmos geométricos que tienden a la afirmación autónoma sobre la superficie pictórica. Aún así, el peso de las distorsiones cromáticas figurativas sobre las abstracciones de Magnelli es francamente relativo. No le interesa la descomposición y recomposición de figuras en la clave de dinámica formal que adelanta Boccioni, sino más bien su dinámica relacional basada en contraposiciones espaciales que, en definitiva, apuestan por los colores planos, sin texturas ni modulaciones matéricas sensibles.

II

No es casual que Magnelli vuelva a la figuración en 1916 y lo haga a la zaga de una definida rítmica formal: *Femme à l'éventail* representa un momento arquitectónico con medios todavía abstractos, en el que los volúmenes y planos reivindican su discordancia a la manera cubista. Tampoco sorprende, en este orden de cosas, que las *Explosions lyriques* de 1918 eleven las extrapolaciones dinámicas futuristas, todavía figurativas, a ejercicios de abstracción pura y dura, puesto que para Magnelli «lo real es vitalidad rítmica y posibilidad táctil» que en la pintura se resuelve a través del color y mediante una elaborada sucesión de signos interrelacionados por la alternancia formal. Pierre Daix ha subrayado la originalidad de las propuestas de Magnelli, en buena medida en contrapunto con las audacias estructurales de Léger, el nuevo espacialismo de Delaunay y el lirismo trascendente de Kandinsky. Una arquitectura compositiva abstracta que da entrada a un genuino lenguaje pictórico, en el que la materialidad misma de la pintura añade el aspecto táctil y convierte el volumen en

el vector necesario para la representación. A partir de entonces, la obra plástica de Magnelli se presenta como «solo forma», «puesto que en la suprema realidad de la forma encontramos el oxígeno que vivifica nuestra experiencia sensible», en apreciación certera de Cesare Brandi. La fuerza significativa de la obra de arte descansa, una vez más, exclusivamente en los valores formales y visuales que alcanza a desplegar en el espacio autónomo que ella misma –conforma– genera delimita sobre la superficie del lienzo.

También Julio González hablaba por aquellos años de marcar en el aire signos sensibles de intervención plástica y la relación entre ambos artistas puede resultar significativa a la mirada del lector. Parece que Julio González visitó *Villa Seurat*. El taller de Magnelli en París, al menos así lo sugiere Margit Rowell que entrevistó a Susi Magnelli en 1982, quién le transmitió la profunda impresión que sobre el artista Catalán causaron las *Pierres*, al extremo de confesar: «Quisiera hacer mi escultura parecida a esta pintura». Lo cierto es que Julio González pudo 'descubrir' la obra del pintor Florentino en la exposición *Oeuvres récentes* presentada en la Galerie Pierre de París en el verano de 1934, que recibió puntual noticia crítica en los *Cahiers d'Art* de Zervos. Bien mirado y en resumidas cuentas, este era el desafío fundamental de las estéticas de la modernidad tardía extrapolado por la dinámica vanguardista al romper el siglo XX: proponer a la visión del espectador un juego formal «descargado de cualquier referente emotivo o vivencial, de cualquier elemento descriptivo». Pero el peligro salta a la vista. ¿Un mero recetario gramatical de signos y gestos sensibles? La pintura de Magnelli opta serenamente por una vía media. La abstracción constituye para el artista florentino una aventura solitaria y personal, impulsada tal vez por la poética futurista de los amigos de *Lacerba* y



Magnelli, "Peinture n° 531", 1915,
70 x 55 cm. (Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Moderna e Contemporanea)



Magnelli, "Explosion lyrique n°5,
Les Baigneuses", 1918, 120 x 120 cm.

la dinámica constructiva de Boccioni, una afinidad indiscutible, pero impregnada formalmente del sorprendente despliegue de colores en plano que había descubierto en Matisse. Una irreversible opción artística. De hecho, como ha observado Giovanni Lista, los vínculos de Magnelli con la estética militante del futurismo fueron siempre distantes. Comparte sin duda la energía liberadora que demanda el arte nuevo y la dinámica síntesis formal de las absorbentes intervenciones futuristas, pero en todo momento se muestra como alejado y en guardia frente a las admoniciones intempestivas, los manifiestos *a lá Marinetti*. Algunas de las *Explosiones lyriques* como *Les baigneuses* son activas propuestas de color entre el futurismo y el orfismo casi etéreo de Delaunay. Una narrativa cromática progresivamente personal.

Un artista «demasiado decorativo» ha sido una de tantas apreciaciones condescendientes sobre la obra de Magnelli. Incluso el homenaje a su pintura rendido por los artistas de la nueva figuración de finales de los sesenta, con Adami y Arroyo a la cabeza, ha sido considerado por la crítica ideologizada como la pueril recuperación de un cartelista dotado, sin tener en cuenta la aparente simplicidad de los planos de color rescatados en figuraciones básicas que convierten en escenas «los contornos de sombras y el color sustantivo y primario» que define la pintura del artista florentino. A propósito de la exposición de Magnelli *Pierres en París*, *Cahiers d'Art* (1934) n. 5-8, le dedicó un amplio comentario firmado por Anatole Jakovski. Era el momento de transición y renuncia a la representación y la argumentación del crítico resulta diáfana. «Magnelli no se contenta jamás con el registro básico del pasado, no hace arqueología de la belleza desaparecida... El arte del Renacimiento florentino expiró hace mucho tiempo. Las gigantescas hipérboles antropomórficas de Magnelli afirman una condición pictórica bien distinta, otra filosofía, podríamos decir muy actual y moderna por otra parte... Basta con reparar en el dominio vigoroso de los

colores puros que se agitan y desplazan en atmósferas ilimitadas... Una suerte de ruinas recreadas –piedras convertidas en tierra– y transformadas en el renovador suelo expresivo... Las ruinas son las formas, tal vez símbolos, pero símbolos de difícil formulación porque son nuevos e inexistentes, ya que las formas no son sino simples conductores de los colores, del color Magnelli...».

Se sobreentiende que el rigor constructivo de los bloques compactos –las “ruinas” según el crítico citado– eludieran la pesadez volumétrica gracias a una sabia derivación lineal heredada del cubismo. Puesto que a menudo se olvida la importancia del dibujo en la pintura de Magnelli y sus radicales funciones compositivas. En 1965, el artista respondió a *Diez cuestiones* planteadas por Luigi Ferrarini y publicadas más tarde en *Civiltá delle Machine*. Roma, marzo - abril 1965. Magnelli insistía en la primacía del dibujo. «Realizo una gran cantidad de dibujos a partir de los cuales modiflico las formas que me son útiles. Sobre el dibujo seleccionado comienzo a ponderar y disponer mentalmente los colores: uno llama al otro, hasta que alcanzo a ver en el dibujo lo que será el cuadro en su totalidad. Ya en 1913-1914 procedí de este modo: hacía entonces naturalezas y bodegones que retenía en la memoria, pero que jamás “copiaba”... Es necesario estar particularmente seguro y saber llenar cada espacio de la manera más densa... Cuando la forma ha quedado definitivamente decidida y establecida previamente, los colores adecuados llegarán con la frescura y espontaneidad requeridas... Ni más ni menos.» Este orden formal controlado instituido por el artista e investigado a conciencia ha solidado ser mal interpretado por la crítica académica que ha llegado a considerar las oscilaciones abstracto-figurativas de la pintura de Magnelli como un ajuste normativo al ritmo de la música del tiempo, sin tener en cuenta la radical originalidad de los planteamientos sensibles del artista. La entabladura geométrica de su obra remite, según ha confesado en cuanto ha tenido ocasión, a esa originaria presencia de las estructuras lineales de la tradición florentina que visualiza Piero della Francesca y adquieren una dimensión metafísica en las arquitecturas de De Chirico. En definitiva, «la necesidad de una forma capaz de contener las divagaciones del imaginario, ofreciéndole la certeza de un orden sintáctico y figurativo establecido como referencia de apoyo», en diagnóstico apresurado de Bonito Oliva.

Mediada la década de los treinta, urgido a justificar junto a Atomasio Soldati y Osvaldo Licini su pintura, Magnelli vuelve al dibujo –*disegno*– como eje central en su formación, para direccionarlo irónicamente con *di-segno*, esto es, signo autónomo. «La pintura es el arte del color y de los signos. Los signos expresan la fuerza, la voluntad, la idea. El color expresa la magia..» Incluso Dore Ashton, al estudiar la obra tardía de Magnelli, ha retomado la idea de la pintura como signo para interpretar el momento abstracto del artista. «La pintura abstracta lleva huellas de signos que vienen de lejos...». Anclados nada menos que en la cultura visual del humanismo renacentista, como supo ver antes que nadie Robert Longhi, como es sabido siempre reticente frente a la abstracción, al entender los «márgenes exquisitamente abstractos» que cabía deducir de los compactos relatos con figuras de Giotto en Santa-Croce, al extremo de formular una insólita proposición artística.



Magnelli, "Pierres n° 14", 1934, 130 x 195 cm.

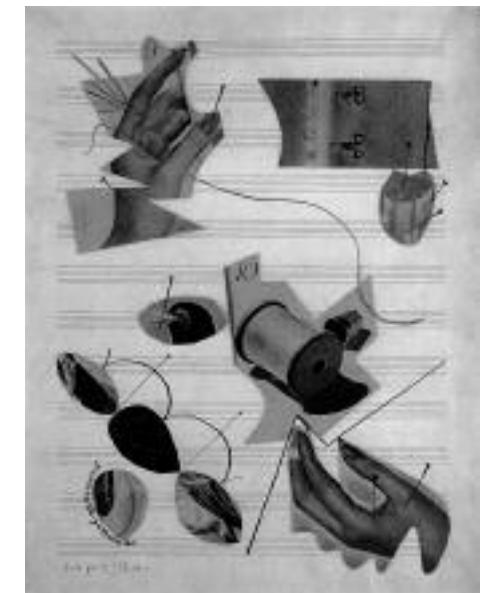
¿No será la abstracción el último emblema del intelectualismo figurativo moderno? Puesto que, en efecto, la magia y el esoterismo poblaban el lenguaje de las imágenes clásicas hasta transformarlo en símbolos y esquemas cifrados de nítidas asociaciones culturales fáciles de comprender en la época. En una entrevista con Marie-Therese Maugis de 1964 (*Letters Françaises*, París, 1964, 12), Magnelli rememoraba sus inicios artísticos y subrayaba la importancia del dibujo: «Saber dibujar, saber crear a través de las formas aquello que me parecía más positivo de expresar, según mi ver y entender y de acuerdo a mis posibilidades, aquello que quería decir. Conviene no olvidar que mi ciudad era Florencia, ciudad dura e intransigente a pesar de toda su aparente armonía. Las horas, los días, los meses y meses que he pasado en las iglesias y los museos de Florencia, Siena, Arezzo, Pisa, Lucca para descifrar como los gigantes de la pintura habían llegado a resultados tan maravillosos. De pronto me daba cuenta de que sólo ellos podían ser mis maestros... y que sólo de ellos, sobre todo en aquella época, mirando y volviendo a mirar, podía recibir la revelación del método que les había permitido crear obras tan poderosas.»

La serie *Pierres* de los primeros años treinta, al igual que las naturalezas figurativas de 1914 todavía sobre tracerías cubistas mal disimuladas, como antes he sugerido, nos devuelven al ilusionismo lineal y esquemático del renacimiento temprano, a los valores táctiles que remeda el volumen en la ficción pictórica. En palabra de Magnelli: «Piero me enseña a organizar la superficie y a comprender la interacción entre áreas llenas y vacías. A partir de entonces he entendido que mi pintura había de tender siempre hacia la arquitectura.» Quizá esta precisión formal explique en apenas una imagen las derivaciones del arte maduro del artista, la época de Grasse, la abstracción geométrica, los renuncios ante el informalismo «disolvente», el fecundo dibujo con Sonia Delaunay y Jean Arp. Un nudo de concretas formas puras coaguladas en las *pierres iclatées* surgidas de la fascinación del volumen

en las canteras de Carrara: los grandes bloques de mármol escindidos en masas con estructuras lineales, impresionantes cristalizaciones naturales. Formas puras, en efecto, liberadas de toda relación con el mundo real, según ha percibido Maria Lluïsa Borràs en una clarividente aproximación a la obra de Magnelli: «El color es sordo, monocromo, extraño, personal, a menudo disonante y casi siempre inesperado. El juego de tensiones, la energía dinámica y el ritmo de las composiciones se convierten en los valores fundamentales de su pintura.»

Tal vez los últimos años de Magnelli hayan sido sencillamente un periodo de recapitulación. De propuesta articulada de un arte en proceso imparable de depuración, incómodo con el informalismo y desinteresado de la abstracción expresionista terciada ya de la gestualidad teatral, efectista que siempre consideró de dudoso gusto. De recuperación, pues, de las viejas ensoñaciones constructivistas rehechas con el expresivo cromatismo de siempre. Una secuencia de geometrías cada vez más sucintas: formas y estructuras de formas. *Conception Claire* acaso presente la síntesis magistral de un largo proceso. Una sintaxis constructiva basada en el viejo contrapunto línea-color, con sus figuras imposibles: coordinación, intersección, gravitación. Nada más. En suma, un incisivo lenguaje de arte para un tiempo sin arte, indiferente a la prosa del mundo. En 1941 Magnelli realizó unos *papiers-collés* sobre las páginas pautadas de un cuaderno musical, un sencillo y literal collage en escritura cifrada –notas y formas. «Estas *Musiques* eran mi canto para sordos.» Lo había vislumbrado Jean Arp en los años oscuros de la ocupación –de «tinieblas irreales»– en la soledad de Grasse: «La realidad de la belleza era el único consuelo de nuestro pequeño círculo.» Convicción a la que Alberto Magnelli no renunció jamás.

Londres, Pascua 2008



Magnelli, "Sin título", 1941, 35 x 27 cm.



BIOGRAFÍA ALBERTO MAGNELLI

1888

Nace el 1 julio en Florencia. A los tres años queda huérfano de padre.

1907

Realiza de manera autodidacta su primer paisaje. Fre-
cuenta las iglesias florentinas renacentistas, donde descu-
bre el vínculo con los artistas de su tierra natal.

1910

Participa en la *VIIIª Biennal de Venecia* en la *Sala Inter-
nazionale della gioventú*. Conoce las obras de Gustav
Klimt expuestas en el pabellón austriaco.

1912

Frecuenta las tertulias en el Café *Giubbe Rosse* y entabla
amistad con pintores y poetas de la vanguardia florentina
como Severino, Soffici, Papini, Palazzeschi y Roberto
Longhi, entre otros. Ese mismo año alquila en Florencia un
estudio que conservará hasta 1934.

1913

En un viaje a Marsella adquiere su primera escultura primitiva, una máscara Punú, de Gabón. Descubre el futurismo en
Florencia, en la *Esposizione futurista de Lacerba*, realizada
en la Librería Gonelli. Adquiere una obra de Carrá.

1914

El 15 de marzo viaja a París con el poeta Aldo Palazzeschi.
Conoce al círculo de Apollinaire y a la gente de *Les soirées*

de Paris, Picasso, Léger y Max Jacob. Ese año se publica
el *Manifiesto Futurista*. Magnelli lo considera una gran
conquista, aunque se mantiene al margen por independen-
cia. Adquiere importantes obras para la colección parti-
cular de su tío, Picasso, Juan Gris y Archipenko. Regresa
a Italia con el pintor Vanni y realiza algunas esculturas en
yeso.

1915

Lacerba prepara la segunda exposición futurista, con par-
ticipación de Archipenko, Braque, Carrà, Serge Féret,
Juan Gris, Max Jacob, F. Léger, A. Magnelli, Picasso,
Medardo Rosso, H. Rousseau, G. Severini y Soffici. La
declaración de guerra de Italia al imperio Austro-Húngaro
anula la exposición. Inicio de la Gran Guerra.

1916

Magnelli es requerido para el servicio militar. Debido a
una astenia nerviosa le conceden seis meses de permiso.
Las obras que realiza estos años se caracterizan por la
delimitación del objeto en relación al espacio pictórico a
partir del tratamiento de la forma en planos de color. El
objeto es tratado como elemento esencial sin perder su
coherencia física.

1917

Una visita de Picasso a Florencia con los *Ballets Russes*,
sirve de encuentro entre Larionov, Palazzeschi, Picasso y
Magnelli. Le conceden el segundo permiso de convalecen-
cia por doce meses.



Entrada a "Esposizione futurista di Lacerba", Florencia, 1913



Magnelli, 1917



Retrato de Magnelli por Hans Hartung, 1936



Magnelli con Nelly Van Doesburg y Arp, 1942

1918

Es el año del final de la Gran Guerra. Magnelli inicia la serie *Explosions lyriques*. En esta obra la figuración se relaciona con el espacio pictórico a partir de una expresión de movimiento con el fin de conseguir la percepción de la desmaterialización. Participa en el Teatro Casino de Viareggio en la *Esposizione degli independenti*.

1920

Abierta oposición de Magnelli al fascismo. Regresión hacia el dibujo y la línea de Cézanne que permiten reforzar la impresión de bloque en los cuerpos que retrata, tomados de la tradición popular. Retorno al orden. El espíritu de pos-guerra, el alejamiento del futurismo y la presencia de los maestros antiguos, y de los pintores toscanos, se expresan en su obra con una renuncia dramática del color. Participa en Ginebra en la *Exposición Internacional de Arte Moderno*.

1922

En 1922 pinta *Uomini al muricciolo*. Viajará a Berlín y conoce a Herwarth Walden de la *Galerie Der Sturm*. En la *Galerie Van Diemen* conocerá las obras abstractas de los pintores rusos gracias a la exposición *Première exposition d'art russe*.

1925

En mayo viaja a París y recupera el contacto con Picasso y Max Jacob. Poco después vuelve a Florencia.

1927

Participa en la *Prima mostra d'arte regionale d'arte toscana*, por medio de la cual el *Palazzo Pitti* adquiere su obra *Pian di Rosia*. Primeras apariciones de ilustraciones de su obra en revistas.

1929

Domina la relación del personaje con la arquitectura y define un espacio pictórico compacto. Escenas de "Realismo imaginario" cercanas a la pintura metafísica de De Chirico y Carrá. Los anteriores personajes populares ahora se convierten en sibillas, personajes míticos o divinidades. Enrico Somaré dice, a propósito de la exposición en la *Galleria Pesaro* de Milán, que su pintura en esta época alcanza lo sistemático, es pre-ordenada, mental y matemática.

1932

Se instala definitivamente en París y vende las esculturas y pinturas antiguas que compró en Florencia. Inaugura la serie *Pierres* con la que abandona prácticamente toda figuración reconocible. Influenciado por los bloques de piedra y de mármol de Carrara, *Pierres* se caracteriza por la introducción de un nuevo espacio pictórico, afirmando una nueva materialidad.

1933

Años de represión económica, crisis a nivel general en toda Europa. Establecimiento de la Alemania Nazi. A finales de año conoce a Kandinsky, emigrado de Alemania. Y también a Hélion, Vantongerloo, Domela, Nelly

van Doesburg, artistas exiliados. Conoce a Susi Gerson, una berlinesa con la que se casará en 1940.

1934

Presenta obras de la serie *Pierres* en la primera exposición personal en París en la *Galerie Pierre*, dirigida por Pierre Loeb. Artículo de Anatole Jakovsky en la revista *Cahiers d'Art* (n. 5-8)

1937

Participa en París en la gran exposición *Origines et développements de la peinture internationale contemporaine* organizada por el *Musée du Jeu de Paume* en el marco de la Exposición Universal de 1937.

1938

La *Galleria il Milione* de Milán, presenta la exposición *L'art concret à Milan*, con obras de Arp, Domela, Kandinsky, Seligman, Tauber Arp, Vezelay, Magnelli. Inter cambia correspondencia con Giorgio de Chirico. Pasa las vacaciones con Susi Gerson. Buena relación con la revista *XXè Siècle* la cual en el número de navidad incorpora en sus páginas un grabado original del artista. El coleccionista americano A. E. Gallatin adquiere una obra de Magnelli. Primera exposición individual en la *Boyer Galleries* de Nueva York.

1939

Inicio de la II Guerra Mundial. Peggy Guggenheim, que se encuentra en Europa, le ofrece participar en la exposición

Abstract Concrete Art en su galería abierta en Londres. Participa en el *Salon des realites nouvelles*.

1940

Magnelli y Susi Gerson tras su casamiento, intentan huir a Nueva York a través de los contactos americanos y algunos amigos como Alfred H. Barr, director del MOMA, James Johnson Sweeney y Fernand Leger (quien reside allí en una estancia como maestro). Los permisos les son denegados. Susi Gerson enferma gravemente.

1942

Intensa relación con Arp, quien organiza la edición del álbum de obra gráfica, *10 Origin*, en colaboración con Le Corbusier, Domela, Sonia Delaunay, Kandinsky, Jean Arp, Max Bill, Cesar Domela, Leo Leuppi, Richard Paul Lohse, Sophie Täuber Arp, Vantongerloo, Hélion.

1943

Tensión social y crisis económica. Las tropas alemanas invaden la zona libre. Magnelli es interrogado por la Gestapo, debido a la nacionalidad alemana de su esposa Susi y la de su madre. Los oficiales les obligan a retirarse a la localidad de Grasse. Ese año morirá Sophie Täuber Arp, esposa de Jean Arp, por una intoxicación de gas.

1944

Entra clandestinamente en París. Participa en la exposición *Peintures abstraites/Compositions de matières* organizada por la *Galerie l'Esquisse* con obras de Domela,



Invitación a la exposición "Magnelli" en la Galería René Drouin, Noviembre 1947



Sala Magnelli en la "Biennale di Venezia", 1950



Magnelli y Henri Laurens, 1952

Kandinsky y Nicolas de Staél. Este año muere el pintor y gran amigo Kandinsky (14 de diciembre).

1945

En la *Galerie René Drouin* participa en la muestra *Art concret*, junto a Arp, Delaunay, Doesburg, Domela, Freudentlich, Gorin, Herbin, Kandinsky, Mondrian, Pevsner. Los beneficios de la exposición serán destinados a refugiados y ex-prisioneros de guerra. Ese mismo año se inscribe en el *Front National des Arts*.

1946

Trabaja con Nina Kandinsky en la restauración de obras de Kandinsky. Al mismo tiempo, inicia la recuperación de sus obras de la etapa florentina. Adriana Vanni le ayuda.

1947

Galería René Drouin, primera exposición retrospectiva en París. Consagración ante la crítica francesa –*Combat, Arts, La Bataille, Cahiers Art, La Fiera Litteraria*. El coleccionista brasileño, Francisco Matarazzo, le presenta el proyecto para crear un Museo de Arte Moderno en São Paulo.

1949

Inauguración el 18 de marzo de 1949 del Museo de Arte Moderno de São Paulo con la presencia de tres grandes

pintores, Kandinsky, Magnelli y Léger. Ese mismo año, la *Galerie Maeght* organiza la exposición histórica del arte abstracto, *Premiers maîtres de l'art abstrait: les recherches préliminaires et l'épanouissement*.

1950

En 1950 el *Musée National d'Art Moderne* adquiere la obra *Ronde océanique* (1937). Participa en la Bienal de Venecia, con una sala individual con 18 obras suyas. Organiza con Nina Kandinsky, una exposición retrospectiva del difunto pintor. Conoce a Anna Blankart, coleccionista Suiza.

1951

Taller en *La Ferrage*. Se estrena el film de Edgard Pillet, sobre Magnelli. Recibe el 2º Premio de la Bienal de São Paulo; el primero es concedido a Léger.

1952

El *Atelier d'Art Abstrait*, organiza un homenaje a la obra del artista, *Temoignages pour l'art abstrait*, donde intervienen André Bloc, Léon Degand, Dewasne, François Le Lionnais.

1955

Primer Premio al Pintor Extranjero, Bienal de São Paulo. Premio de Honor, Bienal de Mentone. Premio de la Crítica, Bruselas.



Primera retrospectiva en el Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1954



Magnelli y Picasso en La California, 1959



Exposición retrospectiva al Kunsthau de Zurich, 1963

1958

Conferencia de Murilo Mendes, *Art actuel international*, en la Galería Nacional de Roma. Participa en el *Guggenheim International Award* y gana el Premio Guggenheim por Italia. Para celebrar su 70º aniversario la *Galerie de France* organiza una exposición en la que participan más de treinta de sus amigos. También el Instituto de Cultura Italiano de París le rinde homenaje. Ese mismo año, se traslada a Bellevue - Meudon, en un nuevo taller. Le visitan Palma Bucarelli y Lionello Venturi. Magnelli publica *Pensées et réflexions*, donde habla de una estética de expresión personal descartando la teoría.

1962

Participa en el primer volumen *Paroles Peintes*, colaboración entre artistas plásticos y poetas. Iniciativa artística emprendida por Jean Arp. Estos años su obra se dirige hacia la plena abstracción y se caracteriza por la formalización de la línea sobre el espacio pictórico y el juego entre lo vacío y lo lleno.

1963

Se celebra una retrospectiva en Zúrich. La colaboración en el catálogo de Jacques Lassaigne destaca la sensibilidad, el lenguaje universal y concreto de las formas puras de Magnelli.

1964

Se publica la monografía de Murilo Mendes (Edizione dell' Ateneo).

1965

Segundo volumen de *Paroles Peintes*. Arp ilustrará dos poesías de Magnelli. Se publica la entrevista *Civiltà delle macchine*, de Luigi Ferrarino, uno de los textos imprescindibles del artista.

1966

Visita a Suiza motivada por el funeral de Jean Arp. Es nombrado *Ufficiale delle Arti e delle Lettere dal Ministro degli Affari Culturali*.

1968

Retrospectiva, con 173 obras, en el *Musée National d'Art Moderne*, París. Claudio Savonuzzi presenta un film sobre Magnelli en el *Musée Guimet*.

1971

El 20 de abril, fallece víctima de un ataque al corazón. En su tumba en el cementerio de Meudon se lee *Alberto Magnelli, 1888 - 1971, pittore fiorentino*.



OBRA

Magnelli en el taller de *La Ferrage*, 1968



1. "Femme", 1913
Lápiz sobre papel gris
50 x 60 cm.



2. "Femme", 1913
Lápiz sobre papel gris
50 x 60 cm.



3. "Femme", 1913
Lápiz sobre papel gris
60 x 50 cm.



4. "La table blanche", 1913
Óleo sobre lienzo
100 x 75 cm.



5. "Fiaschi e sbarra rossa", 1913
Óleo sobre lienzo
70 x 55 cm.



6. "Trois personnages", 1913-1914
Óleo sobre lienzo
200 x 167 cm.



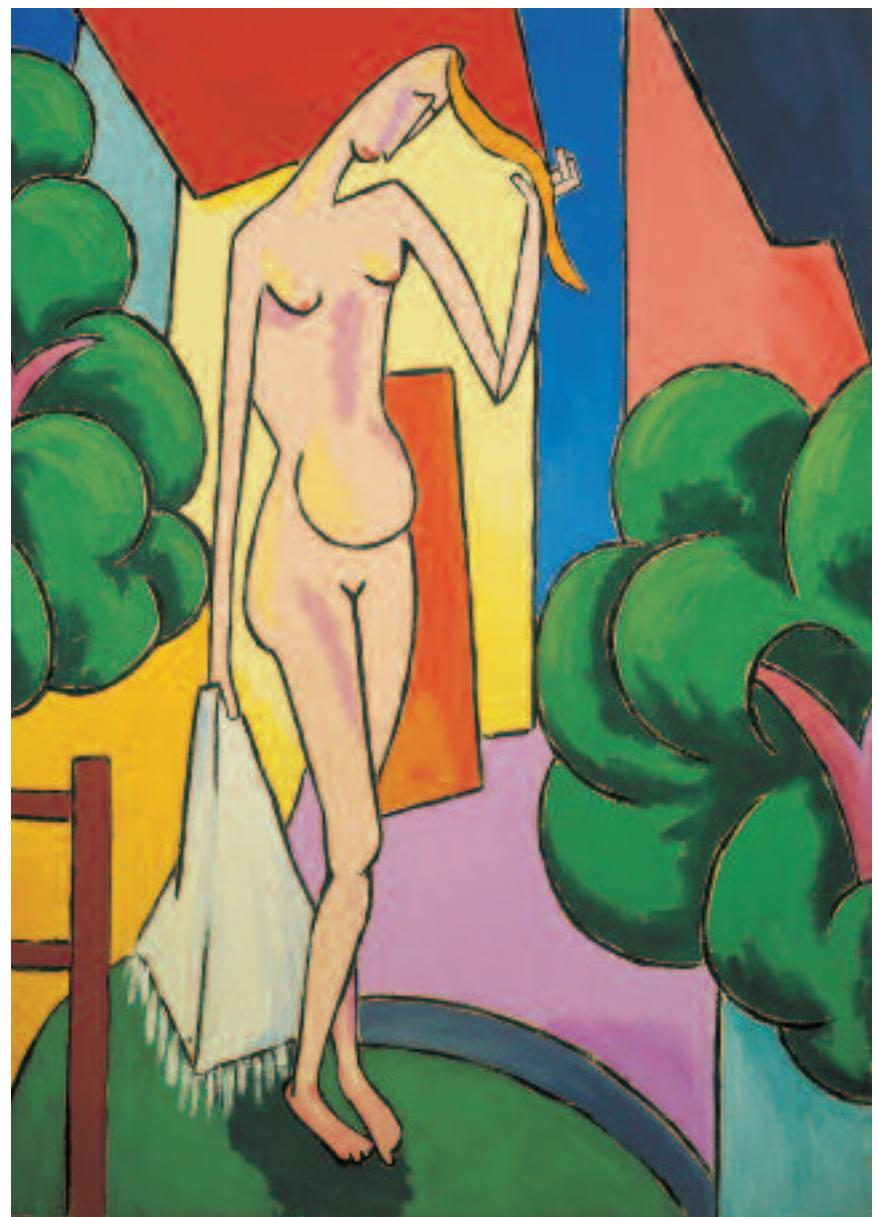
7. "Femme assise", 1913-1914

Lápiz sobre papel
27,8 x 19,8 cm.



8. "Femme au châle", 1913-1914

Lápiz sobre papel
28,8 x 18,9 cm.

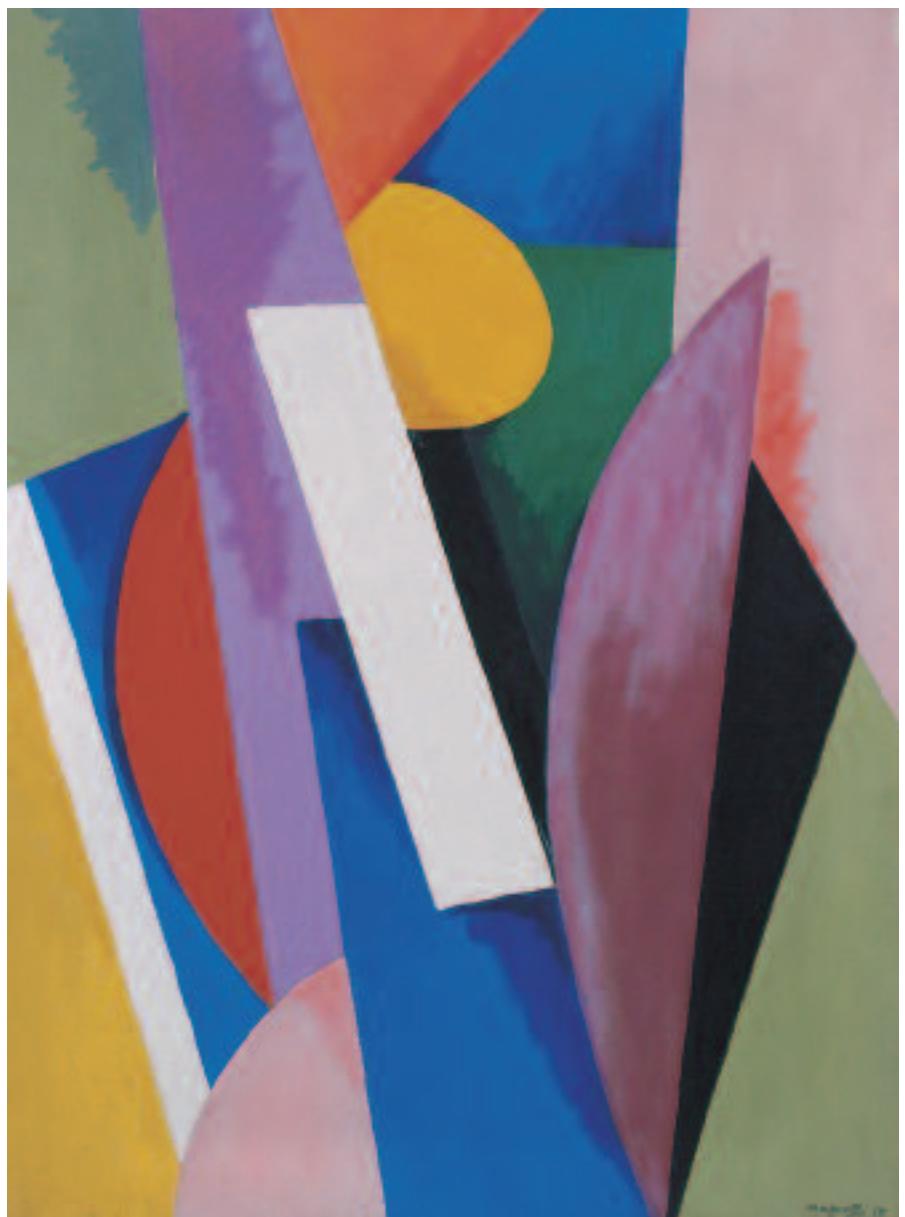


9. "Nu n° 2", 1914

Óleo sobre lienzo
124 x 89 cm.



10. "Paysage aux voiliers", 1914
Lápiz sobre papel
21,1 x 15,7 cm.



11. "Peinture n° 0525", 1915
Óleo sobre lienzo
100 x 75 cm.



12. "Nudo diviso", 1917
Óleo sobre lienzo
180 x 100 cm.



13. "Explosion lyrique n° 12", 1918
Óleo sobre lienzo
130 x 130 cm.



14. "Etude pour l'Explosion lyrique n° 3", 1918
Lápiz sobre papel
15,5 x 21,2 cm.



15. "Explosion lyrique", 1918
Lápiz sobre papel
15,4 x 21 cm.



16. "Etude pour l'Explosion lyrique C", 1919
Lápiz sobre papel
21,1 x 15,3 cm.



17. "Explosion lyrique", 1919 – 1920
Lápiz sobre papel
15,5 x 20,9 cm.



18. "Uomini al murcielo", 1922
Óleo sobre lienzo
125 x 100 cm.



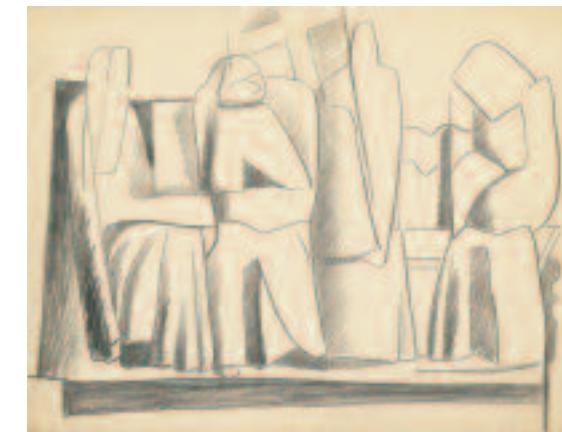
19. "Femmes aux cyprès", c. 1924
Lápiz sobre papel
19,6 x 13,5 cm.



20. "Femme et maisons", c. 1928
Lápiz sobre papel
19,7 x 25,9 cm.



21. "Femmes et colonnes", c. 1928
Lápiz sobre papel
19,6 x 25,9 cm.



22. Sans titre, c. 1928
Lápiz sobre papel
19,8 x 25,9 cm.



23. "Homme assis", c. 1928
Lápiz sobre papel
13,5 x 19,6 cm.



24. "Etude pour Le Rêve", c.1928
Gouache sobre cartulina
48 x 26,6 cm.

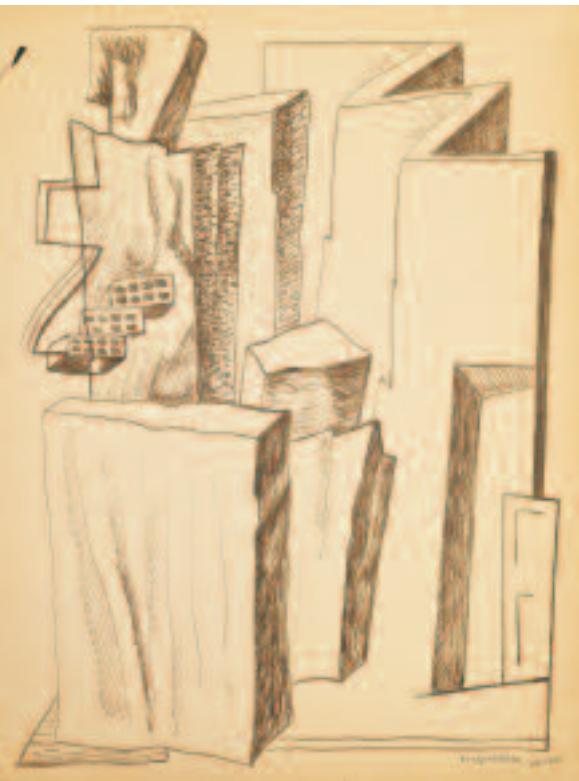


25. "Les Sybilles", 1929 – 1930
Óleo sobre lienzo
125 x 100 cm.



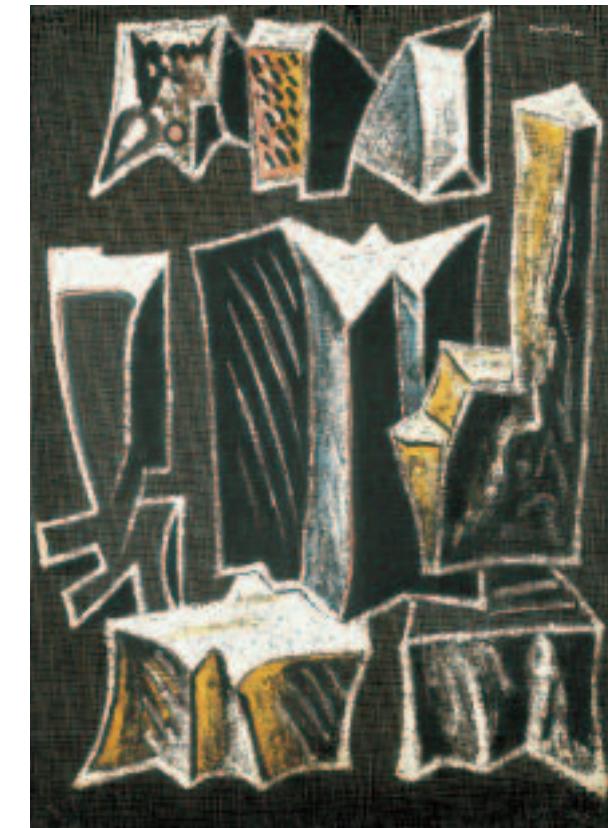
26. "Pierres, 10 août 1931", 1931

Tinta sobre papel
33,9 x 25,6 cm.



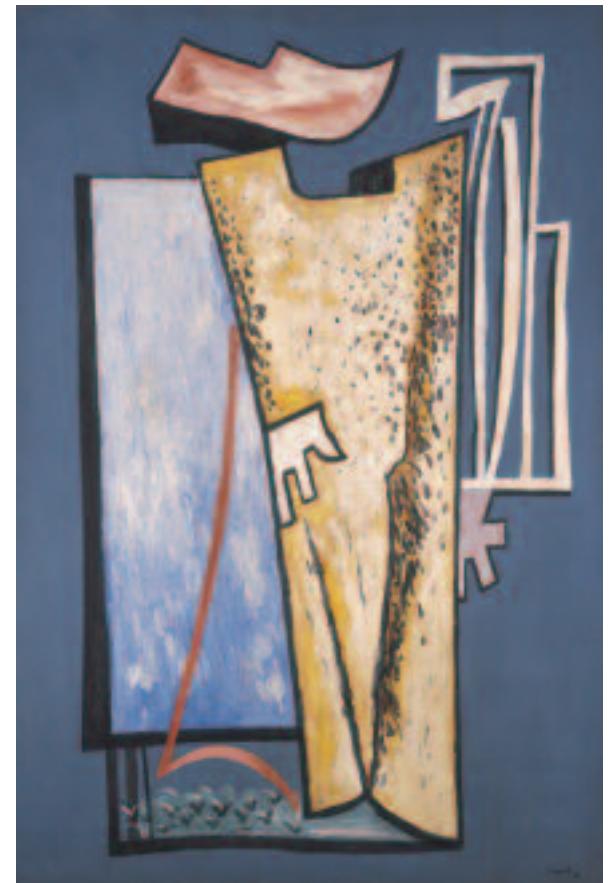
27. "Pierres, 10 août 1931", 1931

Tinta sobre papel
33,9 x 25,6 cm.



28. "Pierres n° 6 G", 1933

Témpera sobre papel sobre lienzo
116 x 83 cm.

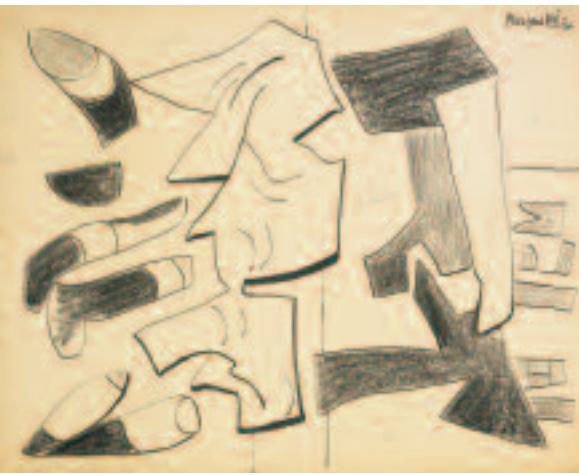


29. "Double image", 1934

Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.



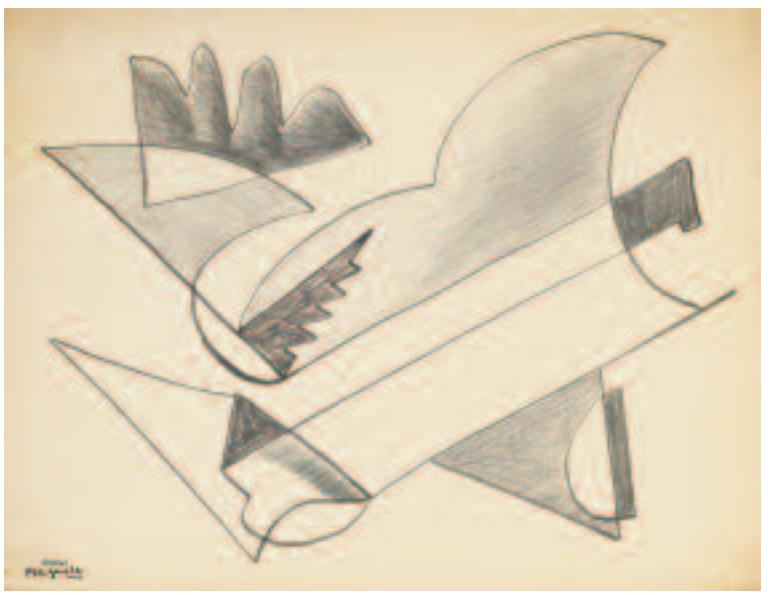
30. Sans titre, 1936
Tinta y lápiz sobre papel
20,4 x 26,5 cm.



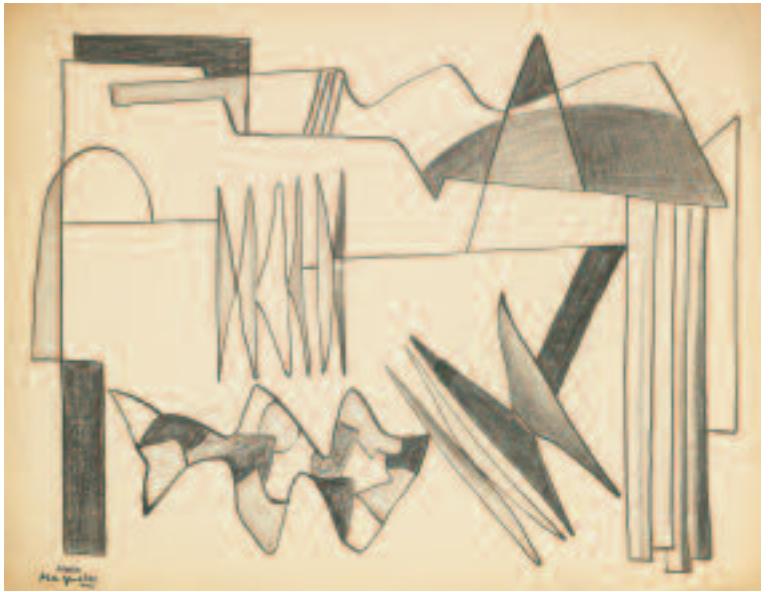
31. Sans titre, 1936
Tinta y lápiz sobre papel
20,4 x 26,4 cm.



32. Sans titre, 1937
Gouache sobre cartón
66,5 x 52,5 cm.



33. Sans titre, c. 1941
Tinta y lápiz sobre papel
20,4 x 26,7 cm.



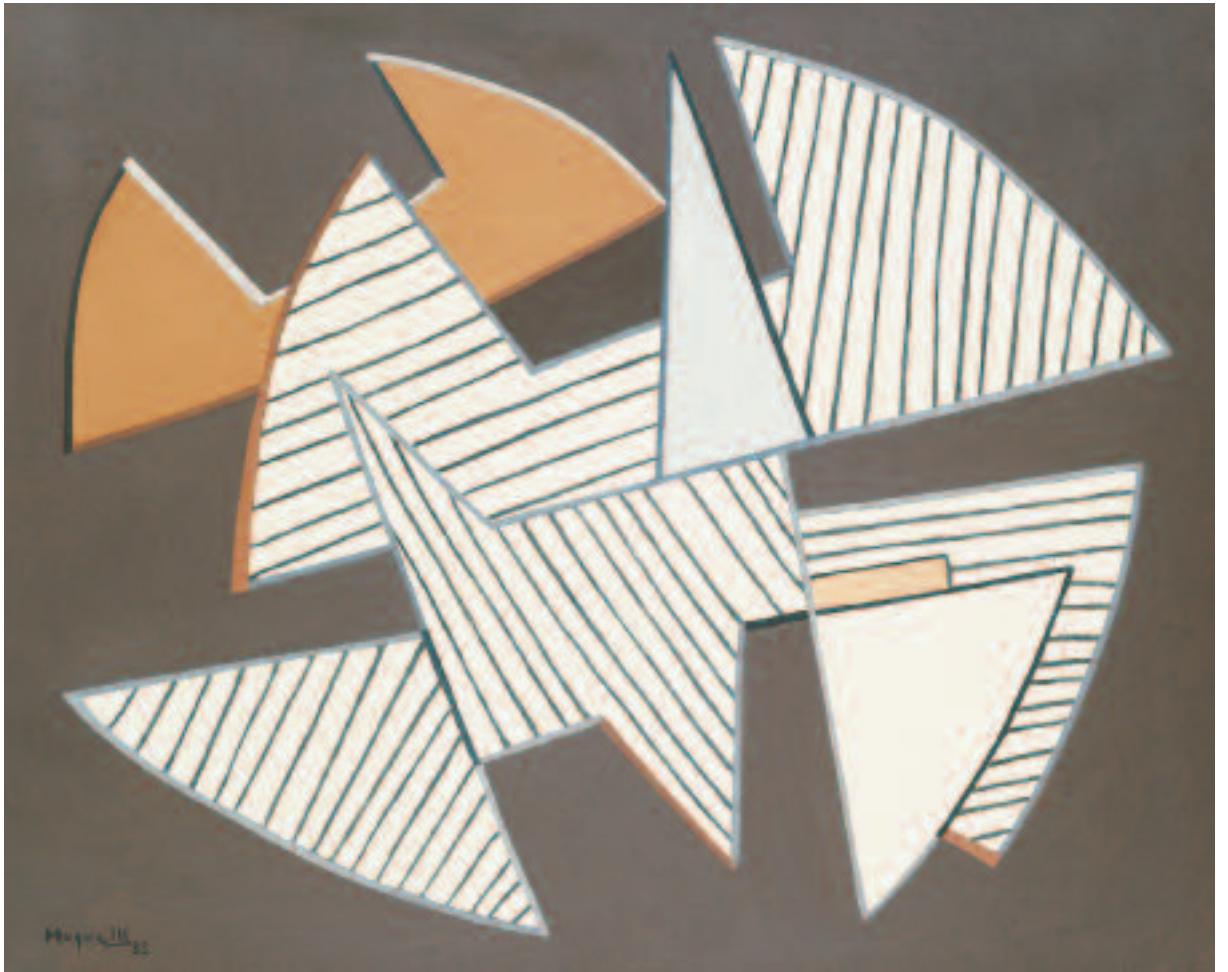
34. Sans titre, c. 1941
Tinta y lápiz sobre papel
20,4 x 26,8 cm.



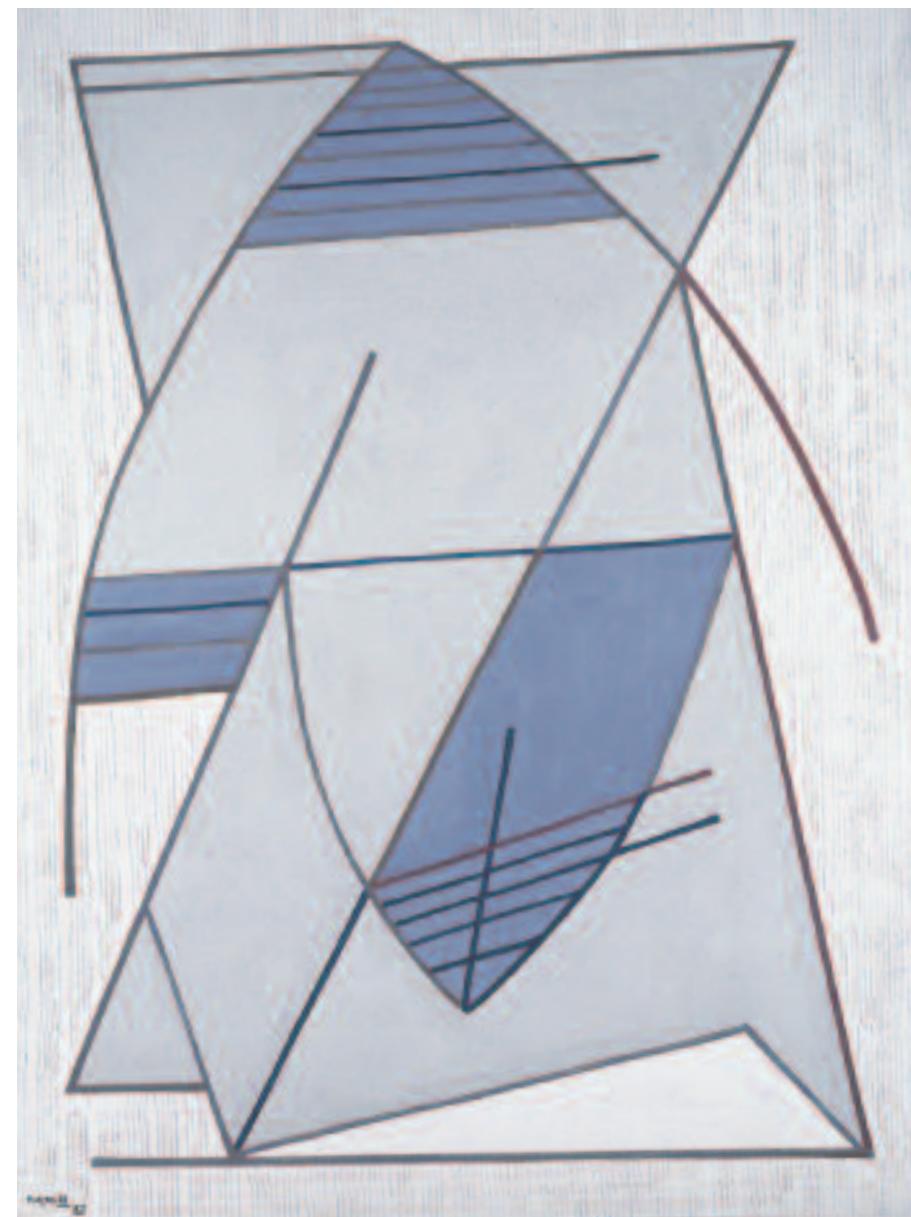
35. "Calme fabuleux", 1941
Óleo sobre lienzo
81 x 65 cm.



36. "Presque grave", 1947
Óleo sobre lienzo
97 x 146 cm.



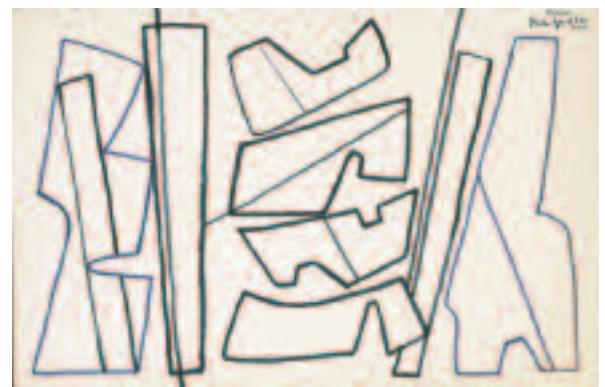
37. "Tensions animées", 1953
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.



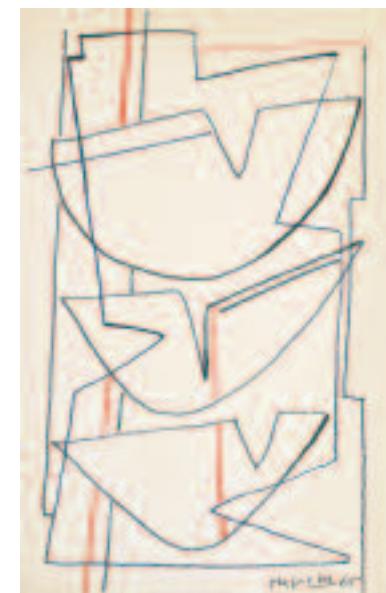
38. "Regards animés n° 1", 1958
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm.



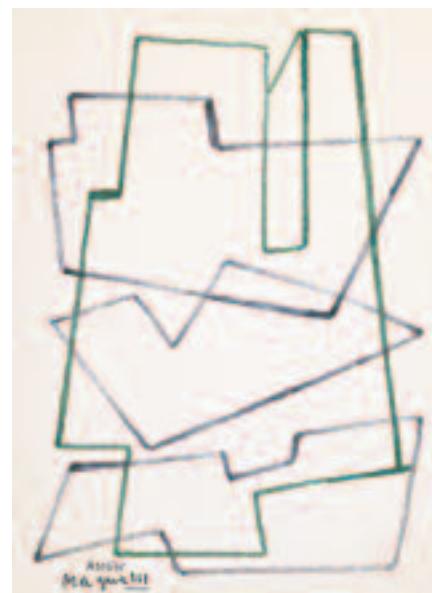
39. "Sans titre", 1965
Rotulador sobre papel
13,5 x 20,9 cm.



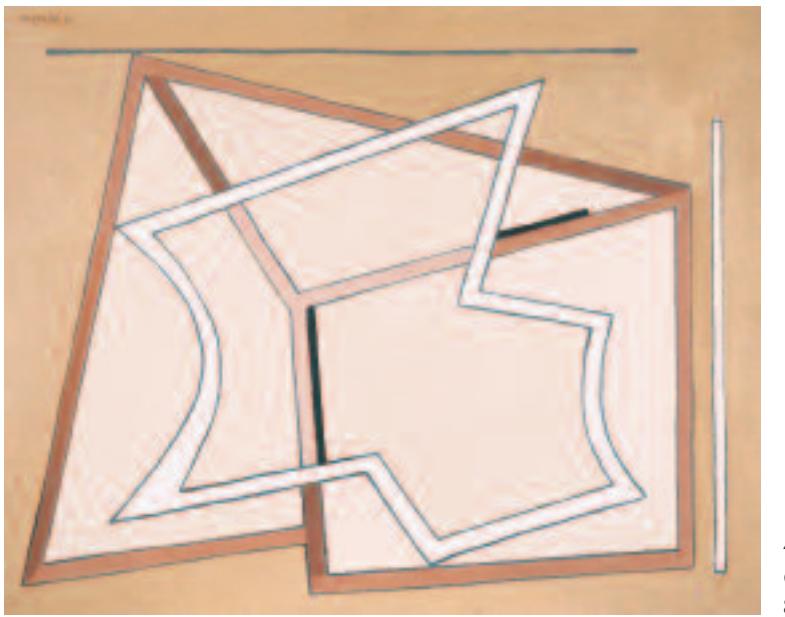
40. "Etude pour Valeurs en couleur", c. 1967
Rotulador sobre papel
13,6 x 21 cm.



41. Sans titre, 1965
Rotulador de color sobre papel
20,9 x 13,4 cm.



42. "Etude pour Conception dirigée", c. 1968
Rotulador sobre papel
13,9 x 10,5 cm.



43. "Signes constants", 1968
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.



44. "Dépasser le visuel", 1968
Óleo y collage de papel de lija sobre lienzo
81 x 100 cm.



45. "Ouverture", 1968
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.



CATALOGACIÓN

1. "Femme", 1913

Lápiz sobre papel gris
50 x 60 cm.

2. "Femme", 1913

Lápiz sobre papel gris
50 x 60 cm.

3. "Femme", 1913

Lápiz sobre papel gris
60 x 50 cm.

4. "La table blanche", 1913

Óleo sobre lienzo
100 x 75 cm.

Exposiciones:

- Montrouge, XXVIº Salon de Montrouge, *Hommage à Magnelli*, 3 – 29 Junio 1981.
- Nueva York, Leonard Hutton Galleries, *Alberto Magnelli, a florentine painter*, 18 Octubre – 14 Diciembre 1985 (reprod.).
- Zúrich, Galerie Maeght-Lelong, *Magnelli, peintures, rétrospective*, Abril 1986 – Mayo 1986.
- Nueva York, Leonard Hutton Galleries, *Magnelli*, 22 Octubre – 19 Diciembre 1998 (reprod.).
- Mónaco, Marlborough Gallery, *Alberto Magnelli, peintures et dessins 1913-1968*, 2 Diciembre 2004 – 28 Enero 2005 (reprod.).
- Milán, Fonte d'Abisso Arte, *Magnelli, la magia del colore*, 23 Marzo – 27 Mayo 2006 (reprod.).
- Nueva York, Marlborough Gallery, *Alberto Magnelli. A Retrospective: 1912-1965*, 12 Febrero – 8 Marzo 2008, pág. 14, nº6 (reprod.).

Bibliografía:

- Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975, (reprod. n° 90).

5. "Fiaschi e sbarra rossa", 1913

Óleo sobre tela
70 x 55 cm.

Exposiciones:

- Mónaco, Marlborough Gallery, *Alberto Magnelli, Peintures et dessins 1913-1968*, 2 Diciembre 2004 – 4 Marzo 2005 (reprod.).
- Reggio Emilia, Palazzo Magnani, *Alberto Magnelli, 1888-1971. Da Firenze a Parigi*, 16 Diciembre 2006 – 11 Marzo 2007, pág. 136 (reprod.).

Bibliografía:

- Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975, nº 97 (reprod.).

6. "Trois personnages", 1913-1914

Óleo sobre lienzo
200 x 167 cm.

Exposiciones:

- Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1909-1918*, 14 Noviembre – 23 Diciembre 1972 (reprod.).
- París, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Alberto Magnelli, 1909- 1918*, 18 Enero – 11 Marzo 1973 (reprod.).
- Mónaco, Marlborough Gallery, *Alberto Magnelli, peintures et dessins 1913-1968*, 2 Diciembre 2004 – 28 Enero 2005 (reprod.).

· Milán, Fonte d'Abisso Arte, *Magnelli, la magia del colore*, 23 Marzo – 27 Mayo 2006 (reprod.).
· Nueva York, Marlborough Gallery, *Alberto Magnelli. A Retrospective: 1912-1965*, 12 Febrero – 8 Marzo 2008, pág. 11, nº 3 (reprod.).

Bibliografía:
· Armando Brissoni, *Alberto Magnelli, opere dal 1913 al 1917*, Editrice Il Foglio, Macerata, 1970.
· Nello Ponente, *Alberto Magnelli, Il Collezionista* Editore, Roma, 1973.
· Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975 (nº 40).

7. "Femme assise", 1913-1914
Lápiz sobre papel
27,8 x 19,8 cm.

8. "Femme au châle", 1913-1914
Lápiz sobre papel
28,8 x 18,9 cm.

9. "Nu nº 2", 1914
Óleo sobre lienzo
124 x 89 cm.

Exposiciones:
· Milán, Galleria Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, *Alberto Magnelli*, 23 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002 (reprod.).
· Antibes, Musée Picasso, *Magnelli, entre cubisme et futurisme*, 3 Julio – 10 Octubre 2004 (reprod.).
· Barcelona, Museu Picasso, *Magnelli. Entre el Cubismo y el Futurismo*, 27 Octubre 2004 – 6 Febrero 2005 (reprod.).
· Nueva York, Marlborough Gallery, *Alberto Magnelli. A Retrospective: 1912 – 1965*, 12 Febrero – 8 Marzo 2008, (reprod.).

Bibliografía:
· Armando Brissoni, *Alberto Magnelli, opere dal 1913 al 1917*, Editrice Il Foglio, Macerata, 1970.
· Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975 (nº 46) (reprod.).

10. "Paysage aux voiliers", 1914
Lápiz sobre papel
21,1 x 15,7 cm.

11. "Peinture nº 0525", 1915
Óleo sobre lienzo
100 x 75 cm.

Exposiciones:
· Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *Magnelli, rétrospective*, 6 Noviembre – 28 Noviembre 1954.
· Zúrich, Kunsthaus, *Alberto Magnelli*, 4 Mayo – 3 Junio 1963.
· Florencia, Palazzo Strozzi, *Alberto Magnelli*, 10 Junio – 7 Julio 1963.
· París, Musée national d'art moderne, *Magnelli*, 28 Febrero – 21 Abril 1968.
· Zúrich, Galerie Maeght-Lelong, *Magnelli, peintures, rétrospective*, Abril – Mayo 1986 (reprod.).
· Pori, Porin Taidemuseo, *Alberto Magnelli*, 7 Febrero – 29 Marzo 1987.
· Joensuu, Joensuu Taidemuseo, *Alberto Magnelli*, 22 Junio – 23 Agosto 1987.
· Luxemburgo, Musée d'histoire et d'art, *Alberto Magnelli, peintures, ardoises et collages*, 18 Septiembre – 18 Octubre 1987.
· Avignon, Palais des Papes, *Alberto Magnelli, rétrospective du centenaire*, 8 Julio – 30 Septiembre 1988 (reprod.).
· Barcelona, Fundación Joan Miró, *Alberto Magnelli*, 28 Junio – 16 Septiembre 1990 (reprod.).
· Sao Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), *Alberto Magnelli*, 16 Octubre – 4 Noviembre 1990 (reprod.).

· Künzelsau, Museum Würth, *Alberto Magnelli. 1888-1971. Plastischer Atem der Malerei*, 11 Marzo – 25 Junio 2000 (reprod.).
· Verviers, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique*, 21 Abril – 1 Julio 2001 (reprod.).
· Milán, Galleria Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, *Alberto Magnelli*, 23 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002 (reprod.).
· Antibes, Musée Picasso, *Magnelli, entre cubisme et futurisme*, 3 Julio – 10 Octubre 2004 (reprod.).
· Barcelona, Museu Picasso, *Magnelli. Entre el Cubismo y el Futurismo*, 27 Octubre 2004 – 6 Febrero 2005 (reprod.).
· Reggio Emilia, Palazzo Magnani, *Alberto Magnelli. (1888-1971)*, 15 Diciembre 2006 – 11 Marzo 2007, pág. 164 (reprod.).

12. "Nudo diviso", 1917
Óleo sobre lienzo
180 x 100 cm.

Exposiciones:
· Avignon, Palais des Papes, *Alberto Magnelli, rétrospective du centenaire*, 8 Julio – 30 Septiembre 1988 (reprod.).
· Künzelsau, Museum Würth, *Alberto Magnelli, 1888-1971. Plastischer Atem der Malerei*, 11 Marzo – 25 Junio 2000 (reprod.).
· Verviers, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique*, 21 Abril – 1 Julio 2001 (reprod.).
· Milán, Galleria Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, *Alberto Magnelli*, 23 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002 (reprod.).

· Antibes, Musée Picasso, *Magnelli, entre cubisme et futurisme*, 3 Julio – 10 Octubre 2004 (reprod.).
· Barcelona, Museu Picasso, *Magnelli. Entre el Cubismo y el Futurismo*, 27 Octubre 2004 – 6 Febrero 2005 (reprod.).
· Reggio Emilia, Palazzo Magnani, *Alberto Magnelli. (1888-1971)*, 15 Diciembre 2006 – 11 Marzo 2007, pág. 164 (reprod.).

Bibliografía:
· Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975, nº 148 (reprod.).

13. "Explosion lyrique nº 12", 1918
Óleo sobre lienzo
130 x 130 cm.

Exposiciones:
· Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1909-1918*, 14 Noviembre – 23 Diciembre 1972 (reprod.).
· París, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Alberto Magnelli, 1909-1918*, 18 Enero – 11 Marzo 1973 (reprod.).
· Liège, Musée Saint-Georges, *Magnelli*, 22 Enero – 28 Febrero 1982.
· Zúrich, Galerie Maeght-Lelong, *Magnelli, peintures, rétrospective*, Abril – Mayo 1986.
· Colmar, Musée d'Unterlinden, *Magnelli*, 19 Junio – 27 Septiembre 1987.
· Barcelona, Fundació Joan Miró, *Alberto Magnelli*, 28 Junio – 16 Septiembre 1990 (reprod.).
· Sao Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), *Alberto Magnelli*, 16 Octubre – 4 Noviembre 1990 (reprod.).
· Künzelsau, Museum Würth, *Alberto Magnelli, 1888-1971. Plastischer Atem der Malerei*, 11 Marzo – 25 Junio 2000 (reprod.).
· Verviers, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique*, 21 Abril – 1 Julio 2001 (reprod.).
· Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Una retrospettiva*, 28 Julio – 14 Octubre 2001 (reprod.).

· Troyes, Musée d'art moderne, *Alberto Magnelli, L'Après-futurisme, 1919-1931*, 21 Junio – 29 Septiembre 2002 (reprod.).
· Antibes, Musée Picasso, *Magnelli, entre cubisme et futurisme*, 3 Julio – 10 Octubre 2004 (reprod.).
· Barcelona, Museu Picasso, *Magnelli. Entre el Cubismo y el Futurismo*, 27 Octubre 2004 – 6 Febrero 2005 (reprod.).
· Reggio Emilia, Palazzo Magnani, *Alberto Magnelli (1888-1971)*, 15 Diciembre 2006 – 11 Marzo 2007, pág. 175 (reprod.).

Bibliografía:
· Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975, nº 161 (reprod.).

14. "Etude pour l'Explosion lyrique n° 3", 1918
Lápiz sobre papel
15,5 x 21,2 cm.

15. "Explosion lyrique", 1918
Lápiz sobre papel
15,4 x 21 cm.

16. "Etude pour l'Explosion lyrique C", 1919
Lápiz sobre papel
21,1 x 15,3 cm.

17. "Explosion lyrique", 1919 – 1920
Lápiz sobre papel
15,5 x 20,9 cm.

18. "Uomini al murciélico", 1922
Óleo sobre lienzo
125 x 100 cm.

Exposiciones:
· París, Galerie Maeght-Lelong, *Alberto Magnelli, les années 20*, 21 Enero – 8 Marzo 1986 (reprod.).
· Zúrich, Galerie Maeght-Lelong, *Magnelli, peintures, rétrospective*, Abril – Mayo 1986.
· Milán, Galleria Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, *Alberto Magnelli*, 23 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002 (reprod.).
· Troyes, Musée d'art moderne, *Alberto Magnelli, L'Après-futurisme, 1919-1931*, 21 Junio – 29 Septiembre 2002 (reprod.).
· Vallauris, Musée Magnelli, Musée de la Céramique, *Alberto Magnelli. La peinture inventée. 1920-1931*, 15 Diciembre 2007 – 13 Mayo 2008, pág. 6 (detalle reproducción) pág. 8 (reprod.).

Bibliografía:
· Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975, nº 183 (reprod.).

19. "Femmes aux cyprès", c. 1924
Lápiz sobre papel
19,6 x 13,5 cm.

20. "Femme et maisons", c. 1928
Lápiz sobre papel
19,7 x 25,9 cm.

21. "Femmes et colonnes", c. 1928
Lápiz sobre papel
19,6 x 25,9 cm.

22. Sans titre, c. 1928
Lápiz sobre papel
19,8 x 25,9 cm.

23. "Homme assis", c. 1928
Lápiz sobre papel
13,5 x 19,6 cm.

24. "Etude pour Le Rêve", c. 1928
Gouache sobre cartulina
48 x 26,6 cm.

25. "Les Sybilles", 1929 – 1930
Óleo sobre lienzo
125 x 100 cm.

Exposiciones:
· París, Galerie Maeght-Lelong, *Alberto Magnelli, les années 20*, 21 Enero – 8 Marzo 1986 (reprod.).
· Verviers, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique*, 21 Abril – 1 Julio 2001 (reprod.).
· Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Una retrospettiva*, 28 Julio – 14 Octubre 2001 (reprod.).
· Milán, Galleria Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, *Alberto Magnelli*, 23 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002 (reprod.).
· Troyes, Musée d'art moderne, *Alberto Magnelli, L'Après-futurisme, 1919-1931*, 21 Junio – 29 Septiembre 2002 (reprod.).
· Reggio Emilia, Palazzo Magnani, *Alberto Magnelli. Da Firenze a Parigi*, 16 Diciembre 2006 – 11 Marzo 2007, pág. 189 (reprod.).
· Vallauris, Musée Magnelli, Musée de la Céramique, *Alberto Magnelli. La peinture inventée. 1920 – 1931*, 15 Diciembre 2007 – 13 Mayo 2008, pág. 68 (reprod.).

Bibliografía:
· Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975, nº 264 (reprod.).

26. "Pierres, 10 août 1931", 1931
Tinta sobre papel
33,9 x 25,6 cm.

Exposiciones:
· Saint-Etienne, Musée d'art moderne, *Alberto Magnelli, dessins*, 1 Julio – 12 Septiembre 1988.

27. "Pierres, 10 août 1931", 1931
Tinta sobre papel
33,9 x 25,6 cm.

Exposiciones:
· Saint-Etienne, Musée d'art moderne, *Alberto Magnelli, dessins*, 1 Julio – 12 Septiembre 1988.

28. "Pierres n° 6 G", 1933
Témpera sobre papel sobre lienzo
116 x 83 cm.

Exposiciones:
· Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *Magnelli, rétrospective*, 6 Noviembre – 28 Noviembre 1954.
· Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum, *Magnelli, rétrospective*, 20 Enero – 22 Febrero 1955.
· Colmar, Musée d'Unterlinden, *Magnelli*, 19 Junio – 27 Septiembre 1987.
· Nueva York, Leonard Hutton Galleries, *Magnelli*, 22 Octubre – 19 Diciembre 1998 (reprod.).
· Künzelau, Museum Würth, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Plastischer Atem der Malerei*, 11 Marzo – 25 Junio 2000 (reprod.).
· Verviers, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique*, 21 Abril – 1 Julio 2001 (reprod.).
· Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Una retrospettiva*, 28 Julio – 14 Octubre 2001 (reprod.).
· Milán, Refettorio delle Stelline, Galleria Credito Valtellinese *Alberto Magnelli*, 23 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002 (reprod.).

· Nueva York, Marlborough Gallery, *Alberto Magnelli. A Retrospective: 1912-1965*, 12 Febrero – 8 Marzo 2008, pág. 34, nº40 (reprod.).

Bibliografía:

- Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue Raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975, nº 394 (reprod.).
- Andreas Franzke, *Magnelli 1888-1971*, D.A. - XXè Siècle, Éditions Cercle d'Art, París 2007, nº 41 (reprod.).

29. "Double image", 1934

Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm.

Exposiciones:

- Marsella, Musée Cantini, *Alberto Magnelli*, Septiembre – Octubre 1970.
- Rennes, Maison de la Culture, *Alberto Magnelli*, Noviembre 1970.
- Nantes, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 à 1968*, Abril – Mayo 1970.
- Grenoble, Musée de peinture et de sculpture, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 à 1968*, Abril – Mayo 1971.
- Lille, Palais des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli*, 10 Febrero – 10 Marzo 1972 (reprod.).
- Dijon, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 à 1968*, 18 Marzo – 23 Abril 1972 (reprod.).
- Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie, *Alberto Magnelli*, 27 Febrero – Abril 1978.
- París, Centre Georges Pompidou, *Paris-Paris, 1937-1956*, 28 Mayo – 2 Noviembre 1981
- París, Artcurial, *Un art autre/Un autre art, Les Années 50*, Abril – Julio 1984.
- Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, *La Côte d'Azur et la modernité, 1918-1958: Miroir Brisé*, 29 Junio – 26 Octubre 1997.
- Aix-en-Provence, Espace 13, Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône *Alberto Magnelli, Les Moments de Grasse*, 7 Abril – 21 Junio 1998 (reprod.).
- Zaragoza, Palacio de Sastago, *Surrealistas: Exilio y amistad*, 7 Octubre – 5 Diciembre 1999.
- París, Mona Bismarck Foundation, *Varian Fry à Marseille, 1940-1941*, 14 Abril – 3 Junio 2000.
- Verviers, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique*, 21 Abril – 1 Julio 2001 (reprod.).
- Nueva York, Leonard Hutton Galleries, *Alberto Magnelli*, 12 Enero – 16 Febrero 2006.

Bibliografía:

- Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975, nº435 (reprod.).

30. Sans titre, 1936

Tinta y lápiz sobre papel
20,4 x 26,5 cm.

31. Sans titre, 1936

Tinta y lápiz sobre papel
20,4 x 26,4 cm.

32. Sans titre, 1937

Gouache sobre cartón
66,5 x 52,5 cm.

33. Sans titre, c. 1941

Tinta y lápiz sobre papel
20,4 x 26,7 cm.

34. Sans titre, c. 1941

Tinta y lápiz sobre papel
20,4 x 26,8 cm.

35. "Calme fabuleux", 1941

Óleo sobre lienzo
81 x 65 cm.

Exposiciones:

- París, Palais de New York, Salón de Mayo, 1949.
- Sao Paulo, Museo de Arte Moderna, *Do figurativismo ao abstractionismo*, 1949.
- Buenos Aires, Instituto de arte moderno, *Del arte figurativo al arte abstracto*, 1949.
- Venecia, XXVº Biennale de Venise, 1950.
- Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *Magnelli, rétrospective*, 6 Noviembre – 28 Noviembre 1954.
- Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum, *Magnelli, rétrospective*, 20 – 22 Febrero 1955.
- Zürich, Kunsthaus, *Alberto Magnelli*, 4 Mayo – 3 Junio 1963.
- Florencia, Palazzo Strozzi, *Alberto Magnelli*, 10 Junio – 7 Julio 1963 (reprod.).
- Essen, Museum Folkwang, *Alberto Magnelli*, 14 Marzo – 26 Abril 1964.

· Grasse, Musée régional d'art et d'histoire, *Six artistes à Grasse 1940-1943*, 1967 (reprod.).

· Marsella, Musée Cantini, *Alberto Magnelli*, 28 Septiembre – Octubre 1970 (reprod.).

· Rennes, Maison de la Culture, *Alberto Magnelli*, Noviembre 1970 (reprod.).

· Nantes, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli*, Diciembre 1970 – Febrero 1971 (reprod.).

· Grenoble, Musée de peinture et de sculpture, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 à 1968*, Abril – Mayo 1971 (reprod.).

· Lille, Palais des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli*, 10 Febrero – 10 Marzo 1972 (reprod.).

· Dijon, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 à 1968*, 18 Marzo – 23 Abril 1972 (reprod.).

· Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie, *Alberto Magnelli*, 27 Febrero – Abril 1978.

· París, Centre Georges Pompidou, *Paris-Paris, 1937-1956*, 28 Mayo – 2 Noviembre 1981

· París, Artcurial, *Un art autre/Un autre art, Les Années 50*, Abril – Julio 1984.

· Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, *La Côte d'Azur et la modernité, 1918-1958: Miroir Brisé*, 29 Junio – 26 Octubre 1997.

· Aix-en-Provence, Espace 13, Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône *Alberto Magnelli, Les Moments de Grasse*, 7 Abril – 21 Junio 1998 (reprod.).

· Zaragoza, Palacio de Sastago, *Surrealistas: Exilio y amistad*, 7 Octubre – 5 Diciembre 1999.

· París, Mona Bismarck Foundation, *Varian Fry à Marseille, 1940-1941*, 14 Abril – 3 Junio 2000.

· Verviers, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique*, 21 Abril – 1 Julio 2001 (reprod.).

· Nueva York, Leonard Hutton Galleries, *Alberto Magnelli*, 12 Enero – 16 Febrero 2006.

Bibliografía:

- Léon Degand, *Magnelli*, Edizioni del Cavallino, Venecia, 1952 (cubierta).
- Murillo Mendes, *Alberto Magnelli*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964 nº46 (reprod.).
- Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XXº Siècle, París 1975 nº 512 (reprod.).

36. "Presque grave", 1947

Óleo sobre lienzo
97 x 146 cm.

Exposiciones:

- A.P.I.A.W., Liège *Magnelli*, 8-20 Diciembre 1951 (reprod.).
- Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *Magnelli, rétrospective*, 6-28 Noviembre 1954.
- Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum, *Magnelli, rétrospective*, 20 Enero – 22 Febrero 1955.
- Liège, Musée Saint-Georges, *Magnelli*, 22 Enero – 28 Febrero 1982 (reprod.).
- Zúrich, Galerie Maeght-Lelong, *Magnelli, peintures, rétrospective*, Abril – Mayo 1986 (reprod.).
- Pori, Porin taidemuseo, *Alberto Magnelli*, 7 Febrero – 29 Marzo 1987.
- Joensuu, Joensuu Taidemuseo *Alberto Magnelli*, 22 Junio – 23 Agosto 1987.
- Luxemburgo, Musée d'histoire et d'art, *Alberto Magnelli, peintures, ardoises et collages*, 18 Septiembre – 18 Octubre 1987.
- Avignon, Palais des Papes, *Alberto Magnelli, rétrospective du centenaire*, 8 Julio – 30 Septiembre 1988 (reprod.).
- Barcelona, Fundació Joan Miró, *Alberto Magnelli*, 28 Junio – 16 Septiembre 1990 (reprod.).
- Sao Paulo, Museo de Arte de Sao Paulo (MASP), *Alberto Magnelli*, 16 Octubre – 4 Noviembre 1990 (reprod.).
- Künzelsau, Museum Würth, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Plastischer Atem der Malerei*, 11 Marzo – 25 Junio 2000 (reprod.).
- Verviers, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Magnelli en Belgique*, 21 Abril – 1 Julio 2001 (reprod.).
- Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Una retrospettiva*, 28 Julio – 14 Octubre 2001(reprod.).
- Milán, Galleria Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, *Alberto Magnelli*, 23 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002 (reprod.).
- Issoudun, Musée de l'Hospice Saint Roch *Magnelli, Collages et ardoises*, 18 Junio – 27 Septiembre 2004 (reprod.).

Bibliografía:

- André Verdet, *Magnelli*, Le Musée de Poche, París 1961.
- Murillo Mendes, *Alberto Magnelli*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964.
- Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XX^e Siècle, París 1975 n° 592 (reprod.).
- Andreas Franzke, *Magnelli*, Cercle d'art éditeur, París 2007, n° 54 (reprod.).

37. "Tensions animées", 1953

Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.

Exposiciones:

- Bruselas, Palais des Beaus-Arts, *Magnelli, rétrospective*, 6 – 28 Noviembre 1954.
- Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum, *Magnelli, rétrospective*, 20 Enero – 22 Febrero 1955.
- Sao Paulo, III^o Biennale, 1955.
- Zürich, Kunsthaus, *Alberto Magnelli*, 4 Mayo – 3 Junio 1963.
- Florencia, Palazzo Strozzi, *Alberto Magnelli*, 10 Junio – 7 Julio 1963.
- Gênes, Galerie La Polena, *Magnelli*, 19 Febrero – 17 Marzo 1966.

38. "Regards animés n° 1", 1958

Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm.

Exposiciones:

- Venecia, XXX^o Biennale, 1960.
- Zürich, Kunsthaus, *Alberto Magnelli*, 4 Mayo 1963 – 3 Junio 1963 (reprod.).
- Florencia, Palazzo Strozzi, *Alberto Magnelli*, 10 Junio 1963 – 7 Julio 1963 (reprod.).
- Essen, Museum Folkwang, *Alberto Magnelli*, 14 Marzo 1964 – 26 Abril 1964.
- París, Musée national d'art moderne, *Magnelli*, 28 Febrero 1968 – 21 Abril 1968.

· Estrasburgo, Ancienne Douane, *Magnelli*, 15 Febrero – 30 Marzo 1969.

· Montrouge, XXVI^o Salon de Montrouge, *Hommage à Alberto Magnelli*, 3 Junio – 29 Junio 1981.

· Lieja, Musée Saint-Georges, *Magnelli*, 22 Enero – 28 Febrero 1982 (reprod.).

· Knokke-Heist, Christian Fayt Art Gallery, *Alberto Magnelli*, 10 Diciembre 1983 – 22 Enero 1984 (reprod.).

· Nueva York, Leonard Hutton Galleries, *Alberto Magnelli, a florentine painter*, 18 Octubre – 14 Diciembre 1985 (reprod.).

· Aix-en-Provence, Espace 13, Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône, *Alberto Magnelli, Les Moments de Grasse*, 7 Abril – 21 Junio 1998 (reprod.).

· Künzelsau, Museum Würth, *Alberto Magnelli, 1888-1971, Plastischer Atem der Malerei*, 11 Marzo – 25 Junio 2000 (reprod.).

· Milán, Galleria Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, *Alberto Magnelli*, 23 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002 (reprod.).

Bibliografía:

- Murillo Mendes, *Alberto Magnelli*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964.
- Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XX^e Siècle, París 1975 n° 792 (reprod.).

39. "Sans titre", 1965

Rotulador sobre papel
13,5 x 20,9 cm.

40. "Etude pour Valeurs en couleur", c. 1967

Rotulador sobre papel
13,6 x 21 cm.

Exposiciones:

- Saint-Etienne, Musée d'art moderne, *Alberto Magnelli, dessins*, 1 Julio – 12 Septiembre 1988 (reprod.).

41. Sans titre, 1965

Rotulador de color sobre papel
20,9 x 13,4 cm.

Exposiciones:

- Calais, Musée de Calais, *Alberto Magnelli, dessins, gouaches, collages*, 16 Abril 1977 – 14 Junio 1977.
- Vallauris, Musée Municipal, *Alberto Magnelli, dessins, gouaches, collages*, 10 Abril 1977 – 14 Junio 1977.

42. "Etude pour Conception dirigée", c. 1968

Rotulador sobre papel
13,9 x 10,5 cm.

43. "Signes constants", 1968

Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.

Exposiciones:

- París, Galerie Lahumière, *Magnelli*, Otoño 1992.
- Aix-en-Provence, Espace 13, Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône, *Alberto Magnelli, Les Moments de Grasse*, 7 Abril – 21 Junio 1998.
- Royan, Centre d'Arts plastiques, *Alberto Magnelli, Les Années ultimes, Peintures 1956 / 1969*, 6 Junio – 28 Septiembre 1997.
- Bellinzona, Civica Galleria d'arte, Villa dei Cedri, *Alberto Magnelli, 1888-1971, una retrospectiva*, 27 Julio – 14 Octubre 2001.
- Mónaco, Marlborough Gallery, *Alberto Magnelli, Peintures et dessins 1913-1968*, 2 Diciembre 2004 – 4 Marzo 2005.

Bibliografía:

- Anne Maisonnier, *Alberto Magnelli, l'œuvre peint, catalogue raisonné*, Editions XX^e Siècle, París 1975, n° 927 (reprod.).

44. "Dépasser le visuel", 1968

Óleo y collage de papel de lija sobre lienzo
81 x 100 cm.

Exposiciones:

- Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie, *Alberto Magnelli*, 27 Febrero-Abril 1978.
- París, Galerie Karl Flinker, *Magnelli, 45 œuvres de 1914 à 1968*, 3 Mayo – 30 Junio 1979.
- Montrouge, XXVI^o Salon de Montrouge, *Hommage à Alberto Magnelli*, 3 – 29 Junio 1981.
- Lieja, Musée Saint-Georges, *Magnelli*, 22 Enero – 28 Febrero 1982.

- Nueva York, Leonard Hutton Galleries, *Alberto Magnelli, a florentine painter*, 18 Octubre – 14 Diciembre 1985 (reprod.).

· Zürich, Galerie Maeght-Lelong, *Magnelli, peintures, retrospective*, Abril – Mayo 1986.

· Avignon, Palais des Papes, *Alberto Magnelli, retrospective du centenaire*, 8 Julio-30 Septiembre 1988 (reprod.).

· Barcelona, Fundación Joan Miró, *Alberto Magnelli*, 28 Junio – 16 Septiembre 1990 (reprod.).

· Sao Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo, *Alberto Magnelli*, 16 Octubre – 4 Noviembre 1990.

· Royan, Centre d'Arts plastiques, *Alberto Magnelli, Les Années ultimes, Peintures 1956/1969*, 6 Junio – 28 Septiembre 1997.

· Aix-en-Provence, Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône, *Alberto Magnelli, Les Moments de Grasse*, Espace 13, 7 Abril – 21 Junio 1998.

· Künzelsau, Museum Würth, *Alberto Magnelli, 1888-1971 Plastischer Atem der Malerei*, 11 Marzo – 25 Junio 2000.

45. "Ouverture", 1968

Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.



EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN MUSEOS

- 1951 Liège, A.P.I.A.W. *Magnelli*, 6 – 20 Diciembre
- 1954 Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *Magnelli, retrospective*, 6 – 28 Noviembre
- 1955 Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum. *Magnelli, retrospective*, 20 Enero – 22 Febrero
Antibes, Musée Grimaldi, *Alberto Magnelli, peintures, collages, gouaches de 1914 à 1954*, 15 Agosto – 1 Octubre
- 1963 Zürich, Kunsthaus, *Alberto Magnelli*, 4 Mayo – 3 Junio
Florencia, Palazzo Strozzi, 10 Junio – 7 Julio
- 1964 Essen, Museum Folkwang, *Alberto Magnelli*, 14 Marzo – 26 Abril
- 1966 Arras, Cercle Noroit, *Magnelli, peintures, gouaches, temperas*, 13 Mayo – 19 Junio
- 1968 Copenhagen, Kunstforeningen, *Alberto Magnelli, 1914-1938*
París, Musée National d'Art Moderne, *Magnelli, 1914-1967*, 28 Febrero – 21 Abril
Toulouse, Galerie du Centre Culturel, *Alberto Magnelli*, 4 Mayo – 4 Junio
- 1969 Estrasburgo, Musée de l'Ancienne Douane, *Alberto Magnelli*, 15 Febrero – 7 Abril
- 1970 Marsella, Musée Cantini, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 à 1968*, Septiembre – Octubre
Rennes, Maison de la Culture, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 a 1938*, Noviembre
Nantes, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 à 1938*, Diciembre 1970 – Febrero 1971
- 1971 Grenoble, Musée de peinture et de sculpture, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 à 1968*, 25 Abril – 1 Mayo
- 1972 Lille, Palais des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 à 1938*, 10 Febrero – 10 Marzo
Dijon, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, œuvres de 1914 à 1968*, 18 Marzo – 23 Abril
Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1909-1918*, 14 Noviembre – 23 Diciembre
- 1973 París, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Alberto Magnelli, 1909-1918*, 18 Enero – 11 Marzo
Florencia, Villa de Florence, Palazzo Vecchio, *Exposition delle opere donate da Alberto Magnelli alla città di Firenze*, Enero
- 1974 Trèves, Städisches Museum, *Alberto Magnelli, 1888-1971 ölbilder, gouachen, collage, skulpturen*, 28 Marzo – 21 Abril
- 1975 Grenoble, Musée de peinture et de sculpture, *Magnelli, dessins, collages*, 15 Abril – 16 Junio
Hanover, New Hampshire, Dartmouth Collage, Hopkins Center, *Alberto Magnelli, Paintings 1914-1967*, 11 Julio – 7 Septiembre
Annecy, Palais de l'Isle, *Magnelli, dessins, collages*, Julio – Septiembre
- 1976 Arras, Cercle Noroit, *Alberto Magnelli. L'œuvre graphique, 1934-1970*, 7 Abril – 19 Mayo
Les Sables-d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, *Alberto Magnelli. Collages*, Julio – Septiembre
- 1977 Zürich, Kunsthaus Zürich, *Alberto Magnelli, collage*, 20 Enero – 6 Marzo
Calais, Musée de Calais, *Alberto Magnelli, dessins, gouaches, collages*, 16 Abril – 14 Junio
Vallauris, Musée municipal, *Alberto Magnelli, dessins, gouaches, collages*, 10 Abril – 14 Junio
- 1978 Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie, *Alberto Magnelli*, 27 Febrero – 1 Abril

- 1979** Ferrara, Galleria civica d'arte moderna, Palazzo dei Diamante, *Alberto Magnelli, 22 Abril – 24 Mayo*
- 1980** París, Bibliothèque nationale, *Alberto Magnelli, l'œuvre gravé*
- 1981** Rennes, Musée des Beaux-Arts, *Magnelli, dessins florentins, 1914-1918*, 21 Mayo – 31 Agosto
- 1982** Liège, Musée Saint-Georges, *Magnelli*, 22 Enero – 28 Febrero
- 1983** Volpaia, Castello di Volpaia, *Magnelli in Toscana*, 7 – 22 Mayo
- 1986** París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *Magnelli, ardoises et Collages*, 24 Junio – 21 Septiembre
- 1987** Grenoble, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, ardoises et collages*, 6 Noviembre 1986 – 5 Enero 1987
Pori, Porin taidemuseo, *Alberto Magnelli*, 7 Febrero – 29 Marzo
Colmar, Musée d'Unterlinden, *Magnelli*, 19 Junio – 27 Septiembre
Joensuu, Joensuu taidemuseo, *Alberto Magnelli*, 22 Junio – 23 Agosto
Forte dei Marmi, Galleria comunale d'arte moderna, *Alberto Magnelli, realismo immaginario, disegni editi e inediti 1920-1929*, 11 Julio – 23 Agosto
Luxemburgo, Musée d'histoire et d'art, *Alberto Magnelli, peintures, ardoises et collages*, 18 Septiembre – 18 Octubre
- 1988** Saint-Etienne, Musée d'art moderne, *Alberto Magnelli, dessins*, 1 Julio – 12 Septiembre
Avignon, Palais des Papes, *Alberto Magnelli, rétrospective du centenaire*, 8 Julio – 30 Septiembre
Florencia, Centro Mostre di Firenze, Sale d'arma di Palazzo Vecchio, *Ommagio a Magnelli*, 14 Septiembre – 19 Noviembre

- 1989** París, Chapelle de la Sorbonne, *Alberto Magnelli, Thèmes et variations*, 21 Septiembre – 29 Octubre
- 1990** Barcelona, Fundació Joan Miró, *Alberto Magnelli*, 28 Juny – 16 Septiembre
Sao Paulo, Museo de Arte de Sao Paulo, *Alberto Magnelli*, 16 Octubre – 4 Noviembre
- 1995** París, Centre Georges Pompidou, *La Collection africaine d'Alberto Magnelli*, 31 Enero – 20 Marzo
- 1997** Royan, Centre d'Arts plastiques, *Alberto Magnelli, Les Années ultimes, Peintures 1956- 1969*, 6 Junio – 28 Septiembre
Manresa, Fundació CaixaManresa, *Alberto Magnelli, 1888-1971. El trajecte cap a l'abstracció*, 3 Octubre – 26 Octubre
Sabadell, Saló de la Caixa de Sabadell, *Alberto Magnelli*, 4 Noviembre – 7 Diciembre
Palma de Mallorca, Centro de Cultura «Sa Nostra», *Alberto Magnelli*, 18 Diciembre 1997 – 31 Enero 1998
Vallauris, Musée Magnelli, *L'œuvre secrète de Magnelli*, 9 Octubre 1997 – 2 Febrero 1998
- 1998** Aix-en-Provence, Espace 13, Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône, *Alberto Magnelli. Les Moments de Grasse*, 7 Abril – 21 Junio
- 2000** Künzelsau, Plastischer Atem der Malerei, Museum Würth, *Alberto Magnelli, 1888-1971*, 11 Marzo – 25 Junio
Vallauris, Musée Magnelli, *Magnelli avant Magnelli*, 16 Marzo – 17 Julio
Stuttgart, Burkhardt Leitner constructiv Kabinett, *Alberto Magnelli, L'Œuvre linogravé*, 5 Mayo – 20 Mayo
- 2001** Verviers, Musée des Beaux-Arts, *Alberto Magnelli, 1888-1971. Magnelli en Belgique*, 21 Abril – 1 Julio
Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, Civica Galleria d'arte, *Alberto Magnelli, 1888-1971, una Retrospectiva*, 27 Julio – 14 Octubre

- 2002** Milán, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refectorio delle Stelline, *Alberto Magnelli, Retrospectiva*, 22 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002
Sondrio, Galleria Credito Valtellinese, Palazzo Sertoli, 23 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002
Sondrio, Museo Civico, *Alberto Magnelli. Opera grafica*, 23 Noviembre 2001 – 6 Enero 2002
Caserte, Galleria d'Arte Contemporanea, *Alberto Magnelli. Opere su carta*, Diciembre 2001 – Febrero 2002
Milán, Villa Reale, Galleria d'arte moderna, *Alberto Magnelli, Opere su carta*, 28 Febrero – 28 Abril
Troyes, Musée d'art moderne, *Alberto Magnelli. L'Après-futurisme. 1919-1931*, 21 Junio – 29 Septiembre
- 2004** Issoudun, Musée de l'Hospice Saint Roch, *Magnelli, Collages et ardoises*, 18 Junio – 27 Septiembre
Antibes, Musée Picasso, *Magnelli, entre cubisme et futurisme*, 3 Julio – 10 Octubre
Barcelona, Museu Picasso, *Magnelli entre el cubisme i el futurisme*, 27 Octubre 2004 – 6 Febrero 2005
- 2007** Reggio Emilia, Palazzo Magnani, *Alberto Magnelli (1888-1971)*, 15 Diciembre – 11 Marzo
Corregio, Palazzo dei Príncipi, *Alberto Magnelli (1888-1971)*, 15 Diciembre – 11 Marzo
- 2008** Vallauris, Musée Magnelli, *Alberto Magnelli. La Peinture inventée (1920-1931)*, 15 Diciembre 2007 – 13 Mayo 2008

VERSIÓ CATALANA

CALMA FABULOSA O ALBERTO MAGNELLI
JUAN MANUEL BONET

“És un pintor sense teories”.

Murilo Mendes

Un gran pintor pràcticament inèdit entre nosaltres si exceptuem la seva mostra de 2004 al Museu Picasso de Barcelona, centrada en la seva producció juvenil durant les dues primeres dècades del segle XX. Un gran pintor del qual ara, prosseguint la seva línia de rescat de les avant-gardes històriques, Oriol Galeria d'Art, de la mateixa ciutat, ha ajuntat un espectacular conjunt d'obres, corresponents a tots els períodes de la seva producció. Un gran pintor radicalment individualista, poc inclinat a les classificacions, a l'etiquetatge, a les teories en definitiva, malgrat que es va fer amb no pocs dels moviments que entre tots van construir la modernitat. Un gran pintor que comença la seva carrera artística a la seva Florència natal al començament del segle XX, que es vincula durant un breu temps al futurisme, que viatja aviat a París –que el 1932 es convertiria en la seva ciutat de residència–, que s'adhereix després al *rappel à l'ordre* classicista, comú a tants en els *happy twenties* i que finalment, entre la meitat dels anys trenta i la seva mort el 1971, milita –a la seva manera sempre lliure– a les files de l'abstracció geomètrica.

A la tomba de Magnelli al cementiri de Meudon, localitat dels afores de París on hi van transcórrer els darrers anys de la seva vida, una senzilla làpida duu aquesta inscripció: ALBERTO MAGNELLI 1888-1971, PITTORE FIORENTINO. Florència, la seva ciutat, natal –va veure la llum ni més ni menys que a la seva Piazza del Duomo, en una casa adossada al seu baptisteri–, és una ciutat clau –vegeu pel que fa al cas el llibre de Walter L. Adamson *Avant-Garde Florence: From Futurism to Fascism* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993)– per al desenvolupament del futurisme i de la metafísica, i també per a l'evolució de les idees polítiques italianes, una ciutat on sorgeix una plataforma generacional tan important com la revista *Lacerba*, que dóna títol al quadre homònim –i absolutament fantàstic– de Magnelli, pintat el 1914 i ocupat per un cartell de la mateixa revista, davant del qual hi ha plantat un mapamundi reduït a pur esquema. Del 1912 endavant, el pintor freqüentava el cèlebre cafè Le Giubbe Rosse i Aldo

Palazzeschi, Giovanni Papini i Ardengo Soffici, impulsors d'aquella publicació així com de les exposicions que va organitzar, entre elles, el 1913, una de caràcter futurista. També va tractar amb Marinetti i amb l'historiador de l'art Roberto Longhi. La vida durà Magnelli lluny de Florència i, tanmateix, la seva obra sempre conserverà una duresa florentina, una *fiorentinità* (Maurizio Fagiolo dell'Arco) o *toscanità* (Guido Ballo) essencials: en ella hi quedarà alguna cosa de la seva passió adolescent per la pintura de Giotto, Masaccio, Andrea del Castagno, Uccello, Piero della Francesca i d'altres mestres d'antany de la seva terra.

Com tants altres creadors del seu temps, Magnelli, que va pintar el seu primer quadre el 1907, va passar inicialment per aigües simbolistes, fet que s'adverteix en un preciós paisatge titulat *Neve* (1910), que es conserva al Musée Magnelli de Vallauris, paisatge en el qual s'obre pas un cert sentiment geomètric. Gustav Klimt, que l'havia enlluernat al pavelló austriàc de la Biennal de Venècia d'aquell any, era en aquell temps un dels artistes que més l'interessaven.

Alguna dada anuncia, tanmateix, un canvi radical d'estil, de mentalitat: el 1913, Magnelli compra a un mariner negre, al Vieux-Port de Marsella, una màscara africana, a la qual li seguiran moltes altres; una màscara africana germana de les quals a París poblaven els estudis dels *fauves* i els cubistes, o a Madrid les successives torrasses de Ramón Gómez de la Serna.

Li fascina el cubisme, precàriament conegit per les reproduccions en blanc i negre que figuren a dos llibres francesos de 1912, *Du cubisme*, d'Albert Gleizes i Jean Metzinger, i *Les peintres cubistes*, de Guillaume Apollinaire, o a revistes també franceses com *Les Soirées de Paris*, dirigida per l'últim dels esmentats i a la qual el florentí hi estava subscrit. A aquest cubisme Magnelli, encara desconeixedor dels originals, hi afegirà colors vius, en el fons més pròxims a l'efusivitat matisiana que a la Quaresma –per utilitzar un terme orsià– picassiana.

Com a tots els artistes del seu temps d'aquella Europa, a Magnelli li atreia París, a la distància. Va visitar finalment aquesta ciutat a la primavera del fatídic any 1914, en companyia de Palazzeschi. Allí Magnelli va poder finalment contemplar en directe aquell cubisme al qual havia adjudicat colors inventats. Ardengo Soffici li va presentar Apollinaire, de qui el 1915 rebrria l'exemplar núm. 3 del raríssim *Case d'armes* (vint-i-cinc exemplars, impresos amb multicopista), fet que pot donar una idea de la complicitat que els unia. Apollinaire, al seu torn, li va presentar Picasso, a qui tornaria a veure a la Florència de 1917, durant el viatge italià del malagueny, acompanyant els Ballets Russes. Magnelli també va conèixer, durant aquella visita de reconeixement a la capital francesa, que va durar un mes i mig, Fernand Léger –un dels pintors cubistes més heterodoxos–, Max Jacob i Alexandre Archipenko, entre d'altres, a més de freqüentar Umberto Boccioni i d'altres avantguardistes italians allí establerts. Magnelli, fora d'això, va aprofitar per comprar algunes obres –de Picasso, Juan Gris i Archipenko– amb destinació a la col·lecció del seu oncle patern; es sap que pel seu sintetisme li va interessar especialment una d'aquestes tres escultures d'Archipenko que es va endur a Florència, la titulada *Pierrot Carrousel*.

Senzillament enlluernadores, nítides, clares i jovials són les obres del Magnelli dels anys de *Lacerba* i del primer viatge a París, escenes quotidianes, prosistes, resoltes sempre amb formes precises –en alguns casos, d'estirp geomètrica– i colors vius. És el cas de *Trois personnes* (1913-1914), que ara es podrà contemplar a Barcelona; de *L'homme qui fume* (1913-1914); de *Paysage à la porte bleue* (1913-1914); de *Le café* (1914), que està al Musée de Grenoble; de *La table blanche* (1913), també present aquí; d'alguns bodegons geomètritzats, entre ells *Fiaschi e sbarra rossa* (1913), un altre quadre d'aquesta exposició, imatge de la quotidianitat italiana triomfant, amb les seves ampolles tan característica d'allí; de *Le pot blanc* (1914), que pertany al Musée des Beaux-Arts de Rennes; de *Nature morte au cylindre* (1914); d'una visió ruralista i a la vegada d'extrema modernitat com *Contadini col carro* (1914), pertanyent a la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti; de *La marchande d'oranges* (1914); de *La grille noire* (1914); d'una sèrie de quadres encantadors, també de 1914, sobre un pretext tan italià i popular com el teatre de marionetes; o del seu propi quadre abans esmentat en què hi figura el cartell de *Lacerba*.

Algunes d'aquestes pintures del Magnelli del començament dels anys deu tenen, tal com ho ha assenyalat molt bé Daniel Abadie –el comissari de la seva retrospectiva de 1989 al Centre Georges Pompidou i un dels principals estudiosos de la seva obra–, un curiós aire *prepop*: s'anticipen, per exemple, sense sortir-nos de la península itàlica, a certs Valerio Adami, i sabem que aquest darrer pintor, la figura més important que ha donat Itàlia al *pop art*, és un entusiasta absolut del seu predecessor (també hi ha algun quadre, com l'esmentat *La grille noire*, que sembla una prefiguració de certes imatges del britànic Patrick Caulfield, per exemple de les seves serigrafies per il·lustrar les *Complaintes* de Jules Laforgue).

De 1915 són els primers quadres completament abstractes –“completament inventats”, dirà ell– de Magnelli, pintats a Viareggio i que revelen una clara concomitància amb els plantejaments del constructivisme rus aleshores naixent, tot i que no tindrà ocasió de conèixer-lo en directe fins al 1922, quan visiti Berlín i connecti amb Herwarth Walden, el director de *Der Sturm*. Quadres de formes geomètriques juxtaposades i vibrants de colors –vegeu per exemple aquí *Peinture 0525* (1915)–, dins un plantejament que per moments té també a veure amb el d'un cert Robert Delaunay. Més endavant, després d'algunes figuracions deformes, anguloses –per exemple *Nudo diviso*, aquí present, i *Done al bagno*, ambdós de 1917–, s'assisteix, el 1918, a l'espectacular eclosió dels seus *Esplosioni liriche* –tenim l'oportunitat de contemplar la núm. 12–, singulars pintures de caràcter paraexpressionista, caòtic, que d'alguna manera tenen quelcom d'equivalent plàstic de la música dodecafònica i en les quals els pretextos figuratius –una d'elles duu el cezanníà títol de *Les baigneuses*– queden sepultats sota un embull de ritmes, de línies en perpetu moviment.

Immediatament després, de finals dels anys deu endavant, Magnelli evoluciona en sintonia amb la metafísica, el Novecento, els *Valori Plastici* que impulsa el seu col·lega i amic Giorgio de Chirico. Pinta paisatges toscans amb xiprers, figures en el paisatge d'una melancolia que sembla heretada de Puvis de Chavannes, Sibillas, arquitectures geomètriques i roges, velers –esplèndid l'enigmàtic *Partenza per l'isola* (1927)–, escenes de mariners i pescadors, ports desolats a la manera de Carlo Carrà i, a propòsit d'aquest últim, el cert és que es conserva una preciosa fotografia de

1927, presa a Forte dei Marmi, en què veiem el florentí amb el matrimoni Carrà, entre veles blanques. Magnelli, a propòsit d'aquest temps del seu art, en què s'inscriu a l'horitzó del *rappel à l'ordre*, parla de “realisme imaginari”. No estem ni de molt davant el Magnelli més personal i, tanmateix, hi ha una lògica que ens condueix dels seus quadres del temps de *Lacerba* a aquests altres, i d'aquests altres al seu estil abstracte de maduresa, que es consolidarà durant la dècada següent. Waldemar George, el principal teòric del neoclassicisme en pintura, defensa la seva obra a *Formes*. El 1928 retrata, en clau noucentista, el vell amic Palazzeschi. El 1929 és retratat en tres dimensions per l'escultor Marino Marini. El 1932 il·lustra per a la casa florentina Vallechi *La casa dei doganieri*, poemari d'Eugenio Montale, la gran veu lírica d'aquella Itàlia. Es reproduceix obra seva a *Domus*, la revista milanesa de Gio Ponti.

El 1932 Magnelli pren la decisió d'abandonar Itàlia –a diferència de tants dels seus col·legues, ell no sentia cap simpatia pel feixisme: al començament dels anys vint havia rebut atacs per aquesta raó, dirigits pel seu país i antany amic Ottone Rosai– i fixar la seva residència a París, ciutat que havia visitat no només, com ja s'ha indicat, el 1914, sinó també el 1925.

A la capital francesa Magnelli seria, com Julio González –amb qui tractaria assíduament–, Auguste Herbin, Wassili Kandinsky, Franz Kupka o Piet Mondrian –de qui va admirar sempre “la perfecció holandesa”–, un dels “sèniors” que s'apropin a les posicions del grup Abstraction-Création, integrat majoritàriament per joves geomètress a qui ells proporcionen unes arrels, una tradició. Tot i que l'art francès d'aquella època, tret d'exceptions (l'esmentat Herbin, Jean Gorin, Jean Hélion), no caminava en aquella direcció, París es converteix en aquells anys en una ciutat on hi treballen nombrosos pintors no figuratius, en general geomètrics, procedents de les veïnes Bèlgica i Holanda, de països totalitaris i per tant hostils a l'art nou com Alemanya o la URSS, dels Estats Units i fins i tot d'Espanya (cas de l'esmentat Julio González, però també de Luis Fernández, que després experimentaria una evolució cap a un altre territori figuratiu).

A més dels esmentats, entre els amics coneguts per Magnelli durant aquella època especialment intensa que van ser els anys trenta, cal mencionar l'holandès Cesar Domela, els

alemany Otto Freundlich i Hans Hartung, el suís Le Corbusier i el belga Georges Vantongerloo. En canvi, exceptuant amb Filippo de Pisis –pintor doblat d'escriptor– i amb Leonor Fini, va tenir poc tracte amb els italians de París (a través de Filippo de Pisis, Magnelli va conèixer André Pieyre de Mandiargues, que anys després, el 1970, tan bé escriuria sobre ell).

Entre els quadres importants del Magnelli del començament dels anys trenta destaca la sèrie *Pierres*, inspirada en una visita, el 1932, a les pedreres de marbre de Carrara: tornada pintant una Itàlia on viatja en diverses ocasions i on celebra algunes individuals, a més de participar en alguna col·lectiva, com ara a la milanesa Galleria del Milione, la principal plataforma de l'avantguarda i la geometria a la península.

Les *Pierres*, que molts anys després, el 1981, inspirarien un text d'Italo Calvino, serveixen a Magnelli per realitzar, suauament, el trànsit figuració-abstracció. Quadres d'extrema sobrietat compositiva i cromàtica que representen, en grisos, en ocres, en blaus, en blancs, pedres a escenaris desolats i a vegades surant a l'espai del quadre, on també hi trobem algun maó. “Personatge de pedra” (Gualtieri di San Lazzaro): no poques vegades potents ecos chiriquians, i cal subratllar que són anys de contacte epistolar del florentí amb l'autor de *Hebdumeros*. Temptacions matèriques, també: telles de gruixudes trames, que exerceixen un paper en la composició.

El 1934 es celebra, vint anys després del primer viatge a París, la primera individual de Magnelli allí, que té per marc la Galerie Pierre, aleshores absolutament central i sobre la qual dos dels seus col·legues, Filippo de Pisis i el futurista Enrico Prampolini, escriuen sengles articles a la premsa italiana; el primer a *L'Italia Letteraria* i encapçalat per allò tan bonic del mossèn Galiani, “Paris c'est le café de l'Europe”; el segon a *Stile Futurista*. Mentrestant, Anatole Jakowski, un dels principals impulsors en aquell París de l'abstracció geomètrica, analitza la seva pintura a *Cahiers d'Art*.

Del 1935 endavant, deixant enrere el cicle petri, Magnelli descobreix el seu propi i definitiu espai. Geometria i organicitat coniuran sempre, a partir d'aquell moment, a la seva

pintura, que deixa definitivament enrere les referències figuratives i es converteix en purament abstracta. Exemples excel·lents del seu art d'aquell període són *Conciliabules distraits* (1935), en què la geometria es torna viva i fins i tot *simpàtica i somrient* –fet que d'alguna manera l'apropa a Arp o a Miró, tot i que només seva és la greu gamma cromàtica–; *Grand Voyage* (1937), que té quelcom de cal·ligràfic però d'una cal·ligrafia hieratitzada; *Presque rapide* (1937), pertanyent al Museo di Arte Moderna e Contemporanea de Trento e Rovereto; *Ronde océanique* (1937), una de les seves diverses obres a la col·lecció del Musée National d'Art Moderne; o *Complice* (1938), que està al Guggenheim de Nova York. Els títols, en què es donen la mà la poesia i la ironia, està clar que exerceixen ja un paper clau a la seva obra.

Del 1938 endavant, i pràcticament fins al final de la seva vida, Magnelli practica amb gran fantasia i talent –a vegades sobre planxes d'acer i d'altres sobre panell dur o sobre cartó– l'art del collage: rastells japonesos per a jardins zen, paper d'aigües, un cartó ondulat picassianament cubista, un paper de vidre que ja havia utilitzat Miró, trossos de ceràmica, un tros de corda i fins i tot branques i fulles seques... El seu exemple serà decisiu per al seu amic Domela. També realitza, entre el 1937 i el 1942, una sèrie de quadrets sobre petites píssares portàtils; i el 1941, uns collages que presenten la particularitat d'estar realitzats sobre paper pautat, collages per tant amb quelcom de partitura i en alguns dels quals utilitza fragments de fotografies preses de revistes.

La major part de la Segona Guerra Mundial la van passar Susi i Alberto Magnelli refugiats al sud de França, a Plan-de-Grasse, on van ser veïns dels Arp i de Sonia Delaunay, amb qui ja havien freqüentat durant la dècada anterior, a l'igual que amb el seu marit Robert; també van acollir durant un temps Hélion, abans del seu exili als Estats Units. Fruit d'aquell temps incert seran algunes obres col·lectives que s'exposarien ja a la postguerra. El 1949, Arp inclouria l'italià al seu preciós llibre suís *Onze peintres vus par Arp* en què, juntament amb el quadre del pintor *Vision inconfortable* (1947), es pot llegir una prosa –apareguda aquell any al catàleg de la retrospectiva de Magnelli chez René Drouin– en què diu, en clau literària, com li agrada l'obra de l'amic, les seves “geometries florals”, les seves abstraccions en què sembla, afegeix, que esclatarà la

tempsta. El 1948, l'italià, per la seva banda, escriuria un text d'homenatge pòstum a Sophie Täuber Arp.

Geometria floral, abstracció tempesta: està clar que Magnelli és company d'Arp –i d'alguna manera també del seu amic comú Domela– en la seva capacitat de viure lliurement, sense regles ni cotilles, la geometria.

M'entusiasma el títol d'un quadre monumental i serè de Magnelli, quadre de 1941 i present en aquesta selecció barcelonina: *Calme fabuleux*. Per aquesta raó l'he posat en aquestes paraules d'homenatge.

En aquells anys, Magnelli participa intensament dels debats d'una abstracció amb base a París, i que des de la construcció evoluciona majoritàriament cap al lirisme. El 1944, uns mesos abans de l'alliberament de París, figura en una col·lectiva –*Peintures abstraites/Compositions de matières*– a la Galerie L'Esquisse, juntament amb Domela, Wassili Kandinsky –amb qui va tractar molt durant aquells anys– i Nicolas de Staël, nom aquest últim aleshores emergent. El trobem després als puixants Salons des Réalités Nouvelles, de signe geomètric i on van exposar espanyols com Jacinto Salvadó o Eusebio Sempere; a la revista *Art d'Aujourd'hui*, d'André Bloc; als escrits de Michel Seuphor i als de Léon Degand; i a la programació de Denise René. En aquells anys s'apropen a ell nous cultivadors de l'abstracció constructiva, com ara Victor Vasarely o Jean Dewasne. També s'interessen per la seva obra els nous abstractes italians, i en aquesta perspectiva val la pena llegir el magnífic text de 1975 en què un d'ells, Piero Dorazio, recorda que va ser a París, a casa de Susi i Alberto Magnelli, on ell i altres membres de la seva generació van aprendre “a conèixer el gust dels vins i els formats europeus, a escoltar Satie, a llegir Cendrars, a escoltar anècdotes sobre Arp, De Chirico, Mondrian i Kandinsky, a estudiar l'escultura africana i a intuir l'ètica que inspira l'art modern”.

Impressiona la serena monumentalitat del millor Magnelli constructiu de la postguerra, patent a quadres com *Harmonique* (1946); com *Presque grave* (1947), que figura en aquesta selecció; com *Heures du matin* (1948); com *Voyage lumineux* (1950); com el complexíssim *Compénétration* (1950), que de sobte em fa pensar en una poètica pròxima

a la que aviat anaven a desenvolupar, en aquell mateix París, Eduardo Chillida i Pablo Palazuelo; com *Gravitation* (1956); com *Monde suspendu* (1956), d'extrema essencialitat i gairebé tan “línia clara” com algun dels quadres més feliços del conjunt ara exposat, el titulat *Signes constants* (1968); com l'aeri i lleu *Regards animés n° 1* (1958); com *Pause controlée* (1959); com *Mesure n° 1* (1959), del Kunstmuseum de Winterthur. A quadres com aquests, d'estil admirablement contingut i en els quals els colors tenen sovint a veure amb els que utilitzava Juan Gris, Magnelli assoleix al meu entendre els moments més intensos del seu segon i definitiu període abstracte.

Entrevistat el 1965 pel seu compatriota Luigi Ferrarino, Magnelli parla del lirisme a la pintura. Parla primer d'un lirisme sensual a la manera de Renoir i després d'un lirisme més profund, a propòsit del qual addueix els noms de Masaccio, Uccello, Vermeer i Conrad Witz: explícita permanència, en gran manera, dels amors de joventut, fet que exemplifica un títol com el ja esmentat *Signes constants*, corresponent a un quadre fora d'això clar, serè, lluminós, meravellós, intemporal, berensonianament ineloquient, carregat, sí, de *fiorentinità* i de *toscanità*...

Pintor molt pintor, pintor –per dir-ho amb Daniel Abadie– de la “noblesa del silenci” –vegeu per exemple una de les obres més tardanes aquí incloses, bellament titulada *Lumièr scellée n° 4* (1967)–, Magnelli va ser a la vegada pintor molt per a poetes. Entre els cultivadors de l'art de la paraula que es van apropar a la seva obra m'interessa recordar-ne dos que em són molt particularment cars: el rus Iliazd (pseudònim d'Illia Zdanovich), inventor del *Zaum* i que a París va desenvolupar una excel·lent tasca com a tipògraf, i el brasiler –i italià d'adopció– Murilo Mendes, que tant i tan bé va escriure sobre la pintura, per exemple la de Giorgio Morandi, Antonio Calderara o Arpad Szenes. Murilo Mendes veu Magnelli com un artista capaç d'una “aspra i rude poesia” i d'un “lirisme variat”. El 1964 li va dedicar una molt completa monografia, de la qual està presa la frase que encapçala aquest escrit. En un poema en l'idioma de Dante, el va veure “con l'impeto del Quattrocento/e del secolo XX”, construit “lo spazio/con gli strumenti della tradizione”.

LES POSSIBILITATS DEL COLOR

J. F. YVARS

«Són sensacions, més que imatges.

Sensacions de coses desenfocades, indistintes.»

Virginia Woolf (1915)

I

El títol que encapçala aquestes notes, el lector s'haurà adonat, ens remet a Juan Gris. Va ser l'enunciat de la seva famosa conferència a la Sorbona el 15 d'abril de 1924 que d'alguna manera va mostrar a l'opinió i a la crítica de l'art el rigorós horitzó reflexiu que nodreix l'obra plàstica de l'artista, i que goso a sintetitzar en una proposició: en l'art construir és com posar. Crec, i ho confesso d'entrada, que la pintura d'Alberto Magnelli visualitza al meu entendre una versió depurada però versàtil d'un criteri estètic idèntic, la proposta d'una geometria racionalitzada i la consolidació d'uns models d'equilibri en la composició plàstica que podríem sintetitzar en un punt: el modelat 'tonal' dels objectes i la conseqüent projecció formal de les possibilitats de la pintura a l'extrem de les seves qualitats expressives en el seu moment figuratiu o abstracte. Tant és.

Alberto Magnelli és un artista de primera magnitud emboscat en una generació equívoca. Els seus interlocutors van ser –o haurien d'haver estat– Picasso i Braque, quan per intricats atzars del temps es va veure alineat, sempre a gest forçat, entre els artistes de la segona corrent de l'avantguarda històrica. Penso, i el lector sabrà dissimular l'exageració, que l'obra i la personalitat de Magnelli –sens dubte el primer abstracte italià– han rebut un reconeixement més aviat tardà i la seva fortuna crítica, iniciada amb la retrospectiva del Chateau Grimaldi al 1955, s'ha ressentit sempre d'un malentès inicial a dures penes rectificat a les narratives historiogràfiques que han dibuixat la trajectòria de l'art modern, entrat ja el segle XX. L'obra plàstica de Magnelli evoca la indagació formal estrictament arquitectònica de paisatges estilitzats de Giorgio de Chirico i Carlo Carrà, una sort de respir figuratiu entre els compactes moments abstractes tan nítidament definits: *Les Explosions lyriques* dels anys 1916 a 1918 i l'extraordinari despertar de *Pierres* a partir de 1931. De qualsevol

manera, la peripècia personal de l'artista queda mal ajustada a la prosa hiperbòlica del manual historiogràfic a l'ús. Els inicis són coneguts: Magnelli nasqué a Florència el 1888 en una família d'industrials tèxtils, i fou autodidacta en els aspectes artístics, com tants altres de la seva generació. Es formà més tard a París, on després d'un breu període d'aprenentatge naturalista es capbussà en les estètiques cubistes, però sobretot en la versàtil estela del Picasso iconoclasta, fins que descobrí el pols mirall futurista com un eficaç estímul sensible arrelat al color i a les seves possibilitats constructives. Un crític del dia –Enrico Piceni– esbossà telegràficament els «salts de l'artista»: «Motius òrfics, màgics, esotèrics agafats del cubisme tardà. ¿Suprematisme? ¿Neoplasticisme? De sobte la conversió "mediterrània" i de seguida les *peintures* –només pintura– fins arribar a la fissura neofigurativa dels trenta. Després torna a l'abstracció amb renovats impulsos». Amb tot, el nom d'Alberto Magnelli no apareix en cap dels *surveys* fundacionals de l'art nou que, bé que malament, traçaren les límes de fuga d'allò que en endavant serà l'història de l'art modern en la seva dimensió europea, a partir quan menys de l'eclosió cubista que va fer pels el fil conductor de les variables estilístiques –rectificacions, millor– que arrancaren amb el postimpressionisme. Em refereixo a *Histoire de l'Art Contemporain*, volum col·lectiu publicat sota la direcció de René Huyghe i assessorat per Germain Bazin i Henri Focillon, París, Félix Lacan, 1935; i la pionera *Histoire de l'Art Contemporain*, de Christian Zervos, Editions «Cahiers d'Art», París, 1938, el que sens dubte és encara més simptomàtic, per tractar-se d'un autor que coneixia bé a Magnelli, «le florentin à Paris».

Però Magnelli va ser sobretot –i la seva figura ocupa un lloc central en l'imaginari de l'època– el primer pintor abstracte italià: al 1914 residia ja a París, on entaulà amistat amb Picasso, Léger i Gris. Foren uns mesos dolços tot i el brogit bèl·lic: descobrí en el cubisme l'estímul

necessari per reduir motius figuratius dels inicis en concrets plans de superfície, integrats per potents trases negres. De retorn a Florència, 1915, Magnelli mostrà el seu disciplinat lèxic cubista en una seqüència de pintures abstractes i algunes escultures que denoten una incòmode versembla amb les propostes de Laurens en aquells anys, i representen l'impossible diagnòstic d'una escultura cubista, l'empremta pietòrica i planimètrica de la qual desafiava qualsevol concreció tàctil o volumètrica. Potser les geometries ideals de Kandinsky i la dúctil plasticitat de les superposicions de Jean Arp ens ajuden a comprendre millor les temptatives informals de Magnelli anys després. *Peinture núm. 0525* (1915) és un exemple eloqüent: plans retallats que dialoguen amb el clar-obscur divagant geometries simples. De totes maneres, l'experiència de París constitueix un doble desafiament que barreja motius d'índole personal amb aristats indicis d'independència artística. Magnelli s'encarrega de comprar encertadament obres d'art radicals per la col·lecció d'un familiar, llavors un reconegut antiquari. Sembla que el seu criteri va ésser encertat i no es deixà seduir pel soroll d'allò nou apostant amb bon ull per obres de gran recorregut, com ho demostra l'adquisició de la *Galleria de Milano* de Carrà. A més, i potser subratllí la petja definitiva de la immersió parisina, Magnelli s'enfronta per primera vegada amb la realitat física, matèrica de la pintura contemporània, coneguda fins al moment per il·lustracions en blanc i negre de llibres i revistes, i amb la profunda convicció de recerca formal que l'impulsava. No sorprèn, doncs, que Magnelli fingís en anys posteriors un oblit discutible de la seva obra anterior al període de París, incapç de precisar la seva participació en les Biennals de Venècia de 1909 i 1910 ni de donar compte cabal de la seva activa intervenció en la vida artística florentina de la preguerra, vinculat als amics de *Le Giubbe Rosse*, el conegut cafè animat per l'entusiasme de Papini i els seus còmplices. Ha estat Roberto Longhi qui ha establert la dinàmica trama d'influències que apunta a Klimt –protagonista del pavelló austriàc de la Biennal al 1910– entre els primers referents de l'obra inicial de Magnelli. Els dibuixos curvilinis de Klimt sobre fons monòcrom i la importància del tacte en els plecs decoratius evocava, sense precises adopcions iconològiques, els sumptuosos brocats de Fortuny. *Neve* (1910) és, sens dubte, una obra paradigmàtica

del primer Magnelli, encara sense les enlluernants distorsions de l'avantguarda parisina. Un sobri paisatge retallat en l'espessor dels pigments, com una matèria originària sotmesa al modelat funcional de la llum. Formes sensibles que adquireixen el seu ritme figuratiu estimulat i dirigit per les gradacions lumíniques que les construeixen. Daniel Abadie ha suggerit la importància de les lectures de batalla del moment (1913) *Du cubisme* de Gleize i Metzinger i, sobre tot, *Les Peintures cubistes* d'Apollinaire, els resultats plàstics dels quals tenien obres de l'envergadura d'*Homme qui fume i Paysan à la Charrette*, pintades a l'hivern de 1913-1914. Un cubisme de recepta, sens dubte, però d'inquestionable densitat plàstica forjada en l'assimilació de les fugues tonals casi abstractes dels grans mestres del renaixement florentí: grocs, vermells, blaus i verds en una gamma sovint metàlica que recorda l'estridència cromàtica dels *fauves*.

Durant la Gran Guerra l'obra de Magnelli s'aproxima a l'experimentació espacial que havia posat en pràctica la pintura metafísica de De Chirico i Sironi, tot i que ben mirat serà en les propostes del grup *Abstraction-Creation* on trobarà una ruta personalitzada cap a l'abstracció, ja a mitjans de la dècada dels trenta: un domini acusat del color, aplicat en capes planes i amb una estratègia de superfícies que converteixen a Magnelli, potser sense voler-ho, en el pioner dels nítids espais de color que adealten –ja en els anys seixanta– el pop-art per la seva simplicitat constructiva. Potser des d'aquest punt de vista es comprèn millor la reticència de l'artista vers els futuristes i la seva negativa a exposar junt amb els pintors de *Lacerba*, tot i la insistència de Sofici amb qui sens dubte compartia algunes complicitats: col·leccionista de màscaras africanes i fiable bibliòfil. Tal manera aquella fascinació pel color expliqui millor que sinuoses derivacions teòriques el salt de Magnelli a la abstracció, recelós sempre de la «literalitat de la pintura» i hostil a les especulacions transcendents de Kandinsky, Mondrian i Klee. «Cada artista remet les seves preferències al seu lloc de naixement», ironitzava amb florentina franquesa un artista educat a la *Santa Croce* front els frescos de Giotto. En efecte, Magnelli ha assimilat la revolucionària dimensió plàstica –ni iconogràfica, ni narrativa, de Piero della Francesca que l'autoritza a transformar la superfície

pictòrica en espai per al volum; decisivament graduat pel color i la llum, sense necessitat de recórrer a la visualitat il·lusòria del clar-obscur. Aquest és sens dubte el resultat més rotund de les *Peintures*: es tracta de construccions abstractes, però condicionen la seva estructura compositiva al valor tonal que modula les superfícies geomètriques i les converteix en noves formes sotmeses al ritme suggerit pels colors purs.

El 1915, convé insistir, Magnelli elabora una seqüència d'obres abstractes que van més enllà de la senzilla i instrumental no-figuració, però amb una excepció d'importància cardinal per entendre en la seva dimensió plàstica la posterior evolució de l'artista. Magnelli suprimeix la figura, o la dissimula en hàbils traços plans. En definitiva una subtil metamorfosis geomètrica no massa allunyada dels primers convits del cubisme analític. Tot i això, i al llarg d'un procés formalitzador escrupolosament controlat, l'objecte es dissol fins arribar a la seva eliminació total, com ha suggerit Guido Ballo. La pintura reprèn la seva dimensió autònoma, torna al entramat formal que autoritzà la seva afirmació com pintura en la dinàmica de les senyals d'identitat dels convencionals gèneres artístics. ¿Abstracció? Simple proposició d'una sèrie de medis pictòrics que s'asseguren i es sostenen sobre la superfície pictòrica en qualitat. O dit d'altra manera, un ritme formal orgànic fonamentat en el diàleg plàstic entre contrastes ben diferenciats: espai-superfície, construcció en diagonal, composició el·líptica. És curiosa aquesta insistència en els fonaments estructurals de la pintura en un moment a més en el que l'abstracció apareixia com una mera transposició dels vectors figuratius sobre una superfície geomètrica oberta, com alquímica fórmula d'ordenació dels valors sensibles en un horitzó significatiu dominat per la imatge i les seves referències semàntiques o narratives. Quelcom més, per què enganyar-nos, d'un *tour de force* amb la representació il·lusòria de la tradició occidental que tan acertadament havia qualificat Barnett Newmann, entrats els cinquanta: «Nostra discussió apunta a Miquel Àngel.» En efecte, la pintura abstracta proposa la recuperació de l'espai tàctil, o com suggerix amb claredat un artista tan poc sospitos de característiques estètiques com Mark Rothko, «l'introducció de l'art en l'escena de la representació informal, que existeix entre els objectes o formes del quadre i que

deu presentar-se de manera tal que ens proporcioni una sensació de solidesa. O inclús expressat a l'inversa, «En una pintura tàctil, l'aire, l'atmosfera queda representada com un element real en major mesura que com a mutant interformal» (*The Artist's reality*. Yale University Press, 2004, 105). Ja al 1968, Nelson Goodman, sens dubte el filòsof analític que amb major incisió ha tornat del revés els malentesos de l'estètica contemporània, havia observat a propòsit de Balzac i la seva enigmàtica *L'obra d'art desconeguda*, que no pot existir un únic mode en el que «la realitat és la veritat» a l'espera de què la representi el pintor. Les imatges es converteixen sempre en signes gràfics que no es basen en manera alguna en la semblança sinó que actuen com substituts vàlids en un sistema tancat de signes la determinació temporal dels quals correspon a la història de l'art. (*Languages of Art*. Cambridge 1968, 73 ss.).

Les obres abstractes de Magnelli profunditzen, a totes llums, en l'investigació futurista de la percepció del color proposta per Balla, i *Compenetrazioni iridiscenti* pot ser un bon motiu de discussió: una seqüència de ritmes geomètrics que tendeixen a l'affirmació autònoma sobre la superfície pictòrica. Encara així, el pes de les distorsions cromàtiques figuratives sobre les abstraccions de Magnelli és francament relatiu. No l'interessa la descomposició i recomposició de figures en clau de dinàmica formal com avança Boccioni, sinó més aviat la seva dinàmica relacional basada en contraposicions espacials que, en definitiva, aposten per colors plans, sense textures ni modulacions matèriques sensibles.

II

No és casual que Magnelli torni a la figuració al 1916 i ho faci a la saga d'una definida rítmica formal: *Femme à l'éventail* representa un moment arquitectònic amb medis encara abstractes, en el que volums i plans reivindiquen la seva discordança a la manera cubista. Tampoc sorprèn, en aquest ordre de coses, que les *Explosions lyriques* de 1918 elevin les extrapolacions dinàmiques futuristes, encara figuratives, a exercicis d'abstracció pura i dura, posat a que per Magnelli «allò real és vitalitat rítmica i possibilitat tàctil» que en la pintura es resol a través del color i mitjançant una elaborada successió de

signes interrelacionats per l'alternança formal. Pierre Daix ha subratllat l'originalitat de les propostes de Magnelli, en bona mesura en contrapunt amb les audàcies estructurals de Léger, el nou espacialisme de Delaunay i el lirisme transcendent de Kandinsky. Una arquitectura compositiva abstracta que dóna entrada a un genuí llenguatge pictòric, en el que la materialitat mateixa de la pintura afegeix l'aspecte tàctil i converteix el volum en el vector necessari per la representació. A partir de llavors, l'obra plàstica de Magnelli es presenta com «sols forma», «posat que en la suprema realitat de la forma trobem l'oxigen que vivifica la nostra experiència sensible», en apreciació certa de Cesare Brandi. La força significativa de l'obra d'art descansa, una vegada més, exclusivament en els valors formals i visuals que arriben a desplegar en l'espai autònom que ella mateixa –conforma– genera, delimita sobre la superfície del llenç.

També Juli González parlava per aquells anys de marcar en l'aire signes sensibles d'intervenció plàstica, i la relació d'ambdós artistes pot resultar significativa a la mirada del lector. Sembla que Julio González va visitar *Villa Seurat*, el taller de Magnelli a París, al menys així ho suggerix Margit Rowell qui va entrevistar a Susi Magnelli el 1982, la qual li va transmetre la profunda impressió que varen causar les *Pierres* sobre l'artista Català, a l'extrem de confessar: «Voldria fer la meva escultura semblant a aquesta pintura». El cert és que Julio González va poder ‘descobrir’ l'obra del pintor Florentí en l'exposició *Oeuvres récentes* presentada a la *Galerie Pierre* de París a l'estiu de 1934, la qual va rebre puntual cobertura crítica al *Cahiers d'Art* de Zervos. Ben mirat i a fi de comptes aquest era el desafiament fonamental de les estètiques de la modernitat tardana extrapolat per la dinàmica avantguardista al començament del segle XX: proposar a la mirada de l'espectador un joc formal «descarregat de qualsevol referent emotiu o vivencial, de qualsevol element descriptiu». Però el perill salta a la vista. ¿Un mer receptari gramatical de signes i gests sensibles? La pintura de Magnelli opta serenament per una via mitja. L'abstracció constitueix per a l'artista florentí una aventura solitària i personal, impulsada tal vegada per la poètica futurista dels amics de *Lacerba* i la dinàmica constructiva de Boccioni, una afinitat indiscutible, però impregnada formalment del sorprendent desplegament de colors al pla

que havia descobert en Matisse. Una irreversible opció artística. De fet, com ha observat Giovanni Lista, les vinculacions de Magnelli amb l'estètica militant del futurisme foren sempre distants. Comparteix sens dubte l'energia alliberadora que demanda l'art nou i la dinàmica síntesi formal de les absorbents intervencions futuristes, però en tot moment es mostra com allunyat i en guàrdia en front de les admonicions intempestives, els manifests *a là Marinetti*. Algunes de les *Explosiones lyriques* com *Les baïneuses* són actives propostes de color entre el futurisme i l'orfisme quasi eteri de Delaunay. Una narrativa cromàtica progressivament personal.

Un artista «massa decoratiu» ha estat una de tantes apreciacions condescendents sobre l'obra de Magnelli. Inclús l'homenatge a la seva pintura ofert per artistes de la nova figuració de finals dels seixanta, amb Adami i Arroyo al capdavant, ha estat considerat per la crítica ideologitzada com una pueril recuperació de cartellista dotat, sense tenir en compte l'aparent simplicitat dels plans de color rescatats en figuracions bàsiques que converteixen en escenes «els contorns d'ombres i el color substantiu i primari» que defineix la pintura de l'artista florentí. A propòsit de l'exposició de Magnelli *Pierres* a París, *Cahiers d'Art* (1934) n. 5-8, li dedicà un ampli comentari firmat per Anatole Jakovsky. Era el moment de transició i renúncia a la representació i l'argumentació del crític resulta diàfana. «Magnelli no es contenta ja mai més amb el registre bàsic del passat, no fa arqueologia de la belesa desapareguda. L'art del Renaixement florentí expirà fa molt temps. Les gegantescs hipèrboles antropomòrfiques de Magnelli afirman una condició pictòrica ben distinta, una altra filosofia, podríem dir molt actual i moderna d'altra banda. N'hi ha prou amb concentrar-nos en el domini vigorós dels colors purs que s'agiten i desplacen en atmosferes il·limitades. Una mena de ruïnes recreades –pedres convertides en terra– i transformades en el renovador sòl expressiu. Les ruïnes són les formes, tal vegada símbols, però símbols de difícil formulació perquè són nous i inexistents, ja que les formes no són sinó simples conductors dels colors, del color Magnelli».

Es sobreentén que el rigor constructiu dels blocs compactes –les “ruïnes” segons el crític citat– eludeixen el pes volumètric gràcies a una sàvia derivació lineal heretada

del cubisme. Posat sovint s'oblida la importància del dibuix en la pintura de Magnelli i les seves radicals funcions compositives. El 1965, l'artista respon a *Deu qüestions* plantejades per Luigi Ferrarini i publicades més tard en *Civiltà delle Machine*. Roma, març-abril 1965. Magnelli insistia en la primacia del dibuix. «Realitzo una gran quantitat de dibuixos a partir dels quals modifco les formes que em son útils. Sobre el dibuix seleccionat començo a ponderar i disposo mentalment els colors: un crida a l'altre, fins que aconsegueixo veure en el dibuix el que serà el quadre en totalitat. Ja al 1913-1914 procedeix d'aquesta manera: fins llavors naturaleses i bodegons que retenia a la memòria, però que mai "copiaava". Es necessari estar particularment segur i saber reomplir cada espai de la manera més densa... Quan la forma ha quedat definitivament decidida i establerta prèviament, els colors adequats arribaran amb la frescor i espontaneïtat requerides... Ni més ni menys.» Aquest ordre formal controlat instituït per l'artista i investigat a consciència ha estat mal interpretat per la crítica acadèmica que ha arribat a considerar les oscil·lacions abstractes-figuratives de la pintura de Magnelli com un ajustament normatiu al ritme de la música del temps, sense tenir en compte la radical originalitat dels plantejaments sensibles de l'artista. La geomètrica de la seva obra remet, segons ha confessat en quant ha tingut ocasió, a aquella originària presència de les estructures lineals de la tradició florentina que visualitzà Piero della Francesca i adquireixen una dimensió metafísica en les arquitectures de De Chirico. En definitiva, «la necessitat d'una forma capaç de contenir les divagacions de l'imaginari, oferint la certesa d'un ordre sintàctic i figuratiu establert com a referència de suport», en diagnòstic de Bonito Oliva.

A mitjans de la dècada dels trenta, determinat a justificar junt amb Atomasio Soldati i Osvaldo Licini la seva pintura, Magnelli torna al dibuix –*dibujo*– com eix central en la seva formació, per direccionalo irònicament amb *di-segno*, això és, signe autònom. «La pintura és l'art del color i dels signes. Els signes expressen la força, la voluntat, la idea. El color expressa la màgia.» Inclús Dore Ashton, a l'estudiar la obra tardana de Magnelli, ha reprès la idea de la pintura com signe per interpretar el moment abstracte de l'artista. «La pintura abstracta porta petges de signes que venen de lluny...» Ancorats ni

més ni menys que en la cultura visual de l'humanisme renaixentista, com va saber veure abans que ningú Robert Longhi, com és sabut sempre reticent vers l'abstracció, al entendre els «marges exquisidament abstractes» que calia deduir dels compactes relats amb figures de Giotto a *Santa-Croce*, a l'extrem de formular una insòlita proposició artística. ¿No serà l'abstracció l'últim emblema de la intel·lectualitat figurativa moderna? Posat que, en efecte, la màgia i l'esoterisme poblen el llençatge de les imatges clàssiques fins transformar-lo en símbols i esquemes xifrats de nítides associacions culturals fàcils de comprendre en l'època. En una entrevista amb Marie-Therese Maugis de 1964 (*Letters Françaises*, París, 1964, 12), Magnelli rememorava els seus inicis artístics i subratllava la importància del dibuix: «Saber dibuixar, saber crear a través de les formes allò que em semblava més positiu d'expressar, segons al meu entendre i d'acord a les meves possibilitats, allò que voldria dir. Convé no oblidar que la meva ciutat era Florència, ciutat dura i intransigent tot i tenir tota la seva aparent harmonia. Les hores, els dies, els mesos i mesos que he passat en les esglésies i els museus de Florència, Siena, Arezzo, Piça, Lucca per desxifrar com els gegants de la pintura havien arribat a resultats tan meravellosos. De sobte m'adonava de que sols ells podien ser els meus mestres... i que sols d'ells, sobre tot en aquella època, mirant i tornant a mirar, podia obtenir la revelació del mètode que els havia permès crear obres tan poderoses.»

La sèrie *Pierres* dels primers anys trenta, a l'igual que les naturaleses figuratives de 1914 encara sobre el traç cubista mal dissimulades, com abans he suggerit, ens retornen al il·lusionisme lineal i esquemàtic del primer renaixement, als valors tàctils que el volum pren en la ficció pictòrica. En paraules de Magnelli: «Piero m'ensenya a organitzar la superfície i a comprendre la interacció entre àrees plenes i buides. A partir de llavors he entès que la meva pintura havia de dirigir-se sempre cap a l'arquitectura.» Potser aquesta precisió formal expliqui en una imatge les derivacions de l'art madur de l'artista, l'època de Grasse, l'abstracció geomètrica, les renúncies front l'informalisme «dissolvent», el fecund dibuix amb Sonia Delaunay i Jean Arp. Un nus de concretes formes pures coagulades en les *pierres iclatées* sorgides de la fascinació del volum en les canteres de Carrara: els grans

blocs de marbre escindits en masses amb estructures lineals, impressionants cristal·litzacions naturals. Formes pures, en efecte, alliberades de tota relació amb el món real, segons ha percebut Maria Lluïsa Borràs en una clàrividenció aproximació a l'obra de Magnelli: «El color és sord, monòcrom, estrany, personal, sovint dissonant i casi sempre inesperat. El joc de tensions, l'energia dinàmica i el ritme de les composicions es converteixen en els valors fonamentals de la seva pintura.»

Tal vegada els últims anys de Magnelli hagin estat senzillament un període de recapitulació. De proposta articulada d'un art en procés imparable de depuració, incòmode amb l'informalisme i desinteressat per l'abstracció expressionista caracteritzada ja de gestualitat teatral, efectista que sempre considerà de dubtós gust. De recuperació, doncs, de vells somjeos constructivistes refets amb l'expressiu cromatisme de sempre. Una seqüència de geometries cada vegada més succinta: formes i estructures de formes. *Conception Claire* a cas presenta la síntesi magistral d'un llarg procès. Una sintaxis constructiva basada en el vell contrapunt línia/color, amb les seves figures impossibles: coordinació, intersecció, gravitació. Res més. En suma, un incisiu llenguatge d'art per un temps sense art, indiferent a la prosa del món. El 1941 Magnelli realitzà uns *papiers-collés* sobre les pàgines pautades d'un quadern musical, un senzill i literal collage en escriptura xifrada –notes i formes. «Aquests *Musiques* eren el meu cant per a sords.» Ho havia entrevistat Jean Arp en els anys foscos de l'ocupació –de «tenebres irreals»– en la soledat de Grasse: «La realitat de la bellesa era l'únic consol del nostre petit cercle.» Convicció a la que Alberto Magnelli no renuncià mai.

Londres, Pasqua 2008

BIOGRAFIA ALBERTO MAGNELLI

1888
Neix l'1 de juliol a Florència. Als tres anys queda orfe de pare.

1907
Realitza de manera autodidacte el seu primer paisatge. Freqüenta les esglésies florentines renaixentistes, on desobreix el vincle amb els artistes de la seva terra natal.

1910
Participa a la *VIII Biennal de Venècia* a la *Sala Internazionale della gioventù*. Coneix les obres de Gustav Klimt exposades al pavelló austriàc.

1912
Freqüenta les tertúlies al Cafe Giubbe Rosse i entaula amistat amb pintors i poetes de la vanguardia florentina com Severino, Soffici, Papini, Palazzeschi i Roberto Longhi, entre d'altres. Aquest mateix any lloga un estudi que conservarà fins a 1934.

1913
En un viatge a Marsella adquireix la seva primera escultura primitiva, una màscara Punú, de Gabon. Descobreix el futurisme a Florència, a la *Esposizione futurista de Lacerba*, realitzada a la Llibreria Gonelli. Adquireix una obra de Carrà.

1914
El 15 de març viatja a París amb el poeta Aldo Palazzeschi. Coneix el cercle d'Apollinaire i la gent de *Les soirées de Paris*, Picasso, Léger i Max Jacob. Aquell mateix any es publica el *Manifesto Futurista*. Magnelli el considera una gran conquesta, encara que s'hi manté allunyat per voluntat d'independència. Adquireix importants obres per a la col·lecció particular del seu oncle, Picasso, Juan Gris i Archipenko. Retorna a Itàlia, amb el pintor Vanni i realitza algunes escultures en guix.

1915
Lacerba prepara la segona exposició futurista, amb participació d'Archipenko, Braque, Carrà, Serge Féret, Juan Gris, Max Jacob, F. Léger, A. Magnelli, Picasso, Medardo Rosso, H. Rousseau, G. Severini i Soffici. La declaració de guerra d'Itàlia a l'imperi Austriac-Hongarès, anula l'exposició. Inici de la Gran Guerra.

1916
Magnelli és cridat al servei militar. Degut a una abstènia nerviosa li concedeixen sis mesos de permís. Les obres que realitza aquests anys es caracteritzen per la delimitació de l'objecte en relació a l'espai pictòric a partir del tractament de la forma en camps de color. L'objecte és tractat com un element essencial sense perdre la seva coherència física.

1917
Una visita de Picasso a Florència amb els *Ballets Russos*, serveix de trobada entre Larionov, Palazzeschi, Picasso i Magnelli. Li concedeixen el segon permís de convalescència per dotze mesos.

1918
És l'any del final de la Gran Guerra. Magnelli inicia la sèrie *Explosions lyriques*. En aquesta obra la figuració es relaciona amb l'espai pictòric a partir d'una expressió de moviment, amb la finalitat d'aconseguir la percepció de la desmaterialització. Participa al Teatre Casino de Viareggio a la *Esposizione degli indipendenti*.

1920
Oberta oposició de Magnelli al feixisme. Regressió al dibuix i la línia de Cézanne que permeten reforçar la impressió de bloc als cossos que retrata, sorgits de la tradició popular. Retorn a l'ordre. L'esperit de postguerra, l'allunyament del futurisme i la presència dels mestres antics i dels pintors toscans, s'expressen en la seva obra amb una renúncia dramàtica del color. Participa a Ginebra a l'*Exposició Internacional d'Art Modern*.

1922
Al 1922, pinta *Uomini al muricciolo*. Viatja a Berlín i coneix a Herwarth Walden de la *Galerie Der Sturm*. A la *Galerie Van Diemen* coneixerà les obres abstractes dels pintors russos gràcies a l'exposició *Première exposition d'art russe*.

1925
Al Maig viatja a París i recupera el contacte amb Picasso i Max Jacob. Poc després torna a Florència.

1927
Participa a la *Prima mostra d'arte regionale d'arte toscana*, per mitjà de la qual el *Palazzo Pitti* adquiereix la seva obra *Pian di rosia*. Primeres aparicions d'il·lustracions de la seva obra en revistes.

1929
Domina la relació del personatge amb l'arquitectura i defineix un espai pictòric compacte. Escenes de "Realisme Imaginari" properes a la pintura metafísica de De Chirico i Carrà. Els anteriors personatges populars es tornen ara en, sibil·les, personatges mítics o divinitats. Enrico Somaré diu, en relació a l'exposició a la *Galleria Pesaro* de Milà, que la seva pintura en aquesta època és sistemàtica, és pre ordenada, mental i matemàtica.

1932
S'instal·la definitivament a París i ven les escultures i pintures antigues que va comprar a Florència. Inaugura la sèrie *Pierres* amb la que abandona pràcticament tota figuració reconoscible. Influït pels blocs de pedra i de marbre de Carrara, *Pierres* es caracteritza per la introducció d'un nou espai pictòric, afirmant una nova materialitat.

1933
Anys de repressió econòmica, crisi a nivell general a tota Europa. Establiment de la Alemanya Nazi. A finals d'any coneix a Kandinsky, emigrat d'Alemanya. I també a Hélion, Vantongerloo, Domela, Nelly van Doesburg, artistes exiliats. Coneix a Susi Gerson, una berlinesa amb la que es casarà el 1940.

1934
Presenta obres de la sèrie *Pierres* a la primera exposició personal a París a la *Galerie Pierre*, dirigida per Pierre Loeb. Article d'Anatole Jakovsky a la revista *Cahiers d'Art* (n. 5-8)

1937
Participa a París a la gran exposició *Origines et développements de la peinture internationale contemporaine* organitzada pel *Musée du Jeu de Paume* dins del marc de l'Exposició Universal de 1937.

1938
La *Galleria Il Milione* de Milà, presenta l'exposició *L'art concret à Milan*, amb obres d'Arp, Domela, Kandinsky, Seligman, Tauber Arp, Vezelay, Magnelli. Intercanvia correspondència amb Giorgio de Chirico. Passa les vacances amb Susi Gerson. Bona relació amb la revista *XXè Siècle* la qual en el número de Nadal incorpora en les seves pàgines un gravat original de l'artista. El col·leccionista americà A.E. Gallatin adquiereix una obra de Magnelli. Primera exposició individual a la *Boyer Galleries* de Nova York.

1939
Inici de la 2^a. Guerra Mundial. Peggy Guggenheim, que es troba a Europa, li ofereix participar a la exposició *Abstract Concrete Art* a la seva galeria oberta a Londres. Prene part al *Salon des réalités nouvelles*.

1940
Magnelli i Susi Gerson rere el seu casament, intenten fugir a Nova York a través dels contactes americans i alguns amics com Alfred H. Barr, director del MOMA, James Johnson Sweeney i Fernand Léger (qui hi resideix en una estància com a mestre). Els permisos els són denegats. Susi Gerson cau greument malalta.

1942
Intensa relació amb Arp, qui organitza l'edició de l'àlbum d'obra gràfica, *10 Origin*, en col·laboració amb Le Corbusier, Domela, Sonia Delaunay, Kandinsky, Jean Arp, Max Bill, Cèsar Domela, Leo Leuppi, Richard Paul Lohse, Sophie Täuber Arp, Vantongerloo, Hélion.

1943
Tensió social i crisi econòmica. Les tropes alemanyes envaeixen la zona lliure. Magnelli és interrogat per la Gestapo, degut a la nacionalitat alemanya de la seva esposa

Susi i de la seva mare. Els oficials els obliguen a retirar-se a la localitat de Grasse. Aquest any morirà Sophie Täuber Arp, esposa de Jean Arp, degut a una intoxicació de gas.

1944

Entra clandestinament a París. Participa a l'exposició *Peintures abstraites / compositions de matières organisées par la Galerie l'Esquisse* amb obres de Domela, Kandinsky i Nicolas de Staël. Aquest any mor el pintor i gran amic Kandinsky (14 de desembre).

1945

A la *Galerie René Drouin* participa a la mostra *Art concret*, juntament amb Arp, Delaunay, Doesburg, Domela, Freundlich, Gorin, Herbin, Kandinsky, Mondrian, Pevsner. Els beneficis de la exposició seran destinats a refugiats i ex-presoners de guerra. Aquest mateix any s'inseriu al *Front Nacional des Arts*.

1946

Treballa amb Nina Kandinsky en la restauració d'obres de Kandinsky. Al mateix temps, inicia la recuperació de les seves obres d'etapa florentina. Adriana Vanni l'ajuda.

1947

Galerie René Drouin, primera exposició retrospectiva a París. Consagració davant la crítica francesa – *Combat*, *Arts*, *La Bataille*, *Cahiers Art*, *La Fiera Litteraria*. El col·leccionista brasiler, Francisco Matarazzo, li presenta el projecte per crear un Museu d'Art Modern a São Paulo.

1949

Inauguració el 18 de Març de 1949 del Museu d'Art Modern de São Paulo amb la presència de tres grans pintors, Kandinsky, Magnelli i Léger. Aquest mateix any, la *Galerie Maeght* organitza l'exposició històrica de l'art abstracte, *Premiers maîtres de l'art abstrait: les recherches préliminaires et l'épanouissement*.

1950

Al 1950 el *Musée National d'Art Moderne* adquireix l'obra *Ronde océanique* (1937). Participa a la Biennal de Venècia, amb una sala individual amb 18 obres seves. Organitza amb Nina Kandinsky, una exposició retrospectiva del difunt pintor. Coneix a Anna Blankart, col·leccionista suïssa.

1951

Taller a *La Ferrage*. S'estrena el film d'Edgard Pillet, sobre Magnelli. Rep el 2n Premi de la Biennal de São Paulo; el primer és atorgat a Léger.

1952

L'*Atelier d'Art Abstrait*, organitza un homenatge a l'obra de l'artista, *Témoignages pour l'art abstrait*, on interveuen André Bloc, Léon Degand, Dewasne, François Le Lionnais.

1955

Primer Premi al Pintor Estranger, Biennal de São Paulo. Premi d'Honor, Biennal de Mentone. Premi de la Crítica, Brussel·les.

1958

Conferència de Murilo Mendes, *Art actuel international*, a la Galeria Nacional de Roma. Participa en el *Guggenheim International Award* i guanya el Premi Guggenheim per Itàlia.

Per celebrar el seu 70è aniversari, la *Galerie de France* organitza una exposició on participen més d'una trentena dels seus amics. També l'*Institut de Cultura Italiana* de París li rep homenatge. Aquest mateix any, es trasllada a Bellevue – Meudon, a un nou taller. El visiten Palma Bucarelli i Lionello Venturi. Magnelli publica *Pensées et réflexions*, on parla d'una estètica d'expressió personal descartant la teoria.

1962

Participa en el primer volum de *Paroles Peintes*, col·laboració entre artistes plàstics i poetes. Iniciativa artística impulsada per Jean Arp. En aquests anys la seva obra es dirigeix cap a la plena abstracció i es caracteritza per la formalització de la línia sobre l'espai pictòric i el joc entre el buit i el ple.

1963

Es celebra una retrospectiva a Zurich. La col·laboració al catàleg de Jacques Lassaigne destaca la sensibilitat, el llenguatge universal i concret de les formes pures de Magnelli.

1964

Es publica la monografia de Murilo Mendes (Edizione dell'Ateneo).

1965

Segon volum de *Paroles Peintes*. Arp il·lustrarà dues poesies de Magnelli. Es publica l'entrevista *Civiltà delle macchine*, de Luigi Ferrarino, un dels texts imprescindibles de l'artista.

1966

Visita a Suïssa motivada pel funeral de Jean Arp. És nomenat *Ufficiale delle Arti e delle Lettere dal Ministro degli Affari Culturali*.

1968

Retrospectiva, amb 173 obres, al *Musée National d'Art Moderne*, París.

Claudio Savonuzzi presenta un film sobre Magnelli al *Musée Guimet*.

1971

El 20 d'Abril, mor víctima d'un atac de cor. A la seva tomba del cementiri de Meudon es llegeix *Alberto Magnelli, 1883-1971, pittore fiorentino*.

ENGLISH VERSION

FABULOUS CALM OR ALBERTO MAGNELLI JUAN MANUEL BONET

“He is a painter without theories”.

Murilo Mendes

A great painter, although practically unheard of these days, with the exception of the 2004 exhibition of his paintings in the Museo Picasso in Barcelona, which focused in his early work dating from the first two decades of the 20th Century. A great painter about whom the Oriol Galeria d'Art, also in Barcelona, as part of its endeavour to recover the historic avant-garde, has put together a spectacular collection of paintings, corresponding to all his periods of artistic production. A great radically individualist painter, resistant to classifications, labels and theories in general, even though he rubbed shoulders with a number of movements that between them constructed modernity. A great painter who embarked on his artistic career in his home town of Florence in the early 20th Century. Following a brief flirtation with futurism, he travelled to Paris (a city he later made his home, in 1932) and later fell in line with the Classicist ‘*rappel à l'ordre*’, shared by so many in the ‘roaring twenties’, and finally, from the mid 1930s to his death in 1971, he marched (in his own unconstrained way) in the ranks of geometric abstraction.

Magnelli's tomb, in the Meudon cemetery in the outskirts of Paris, where he spent the last few years of his life, bears the following inscription on the simple headstone: *ALBERTO MAGNELLI 1888-1971, PITTORE FIORENTINO*. Florence, his home town (where he came into this world in the Piazza del Duomo no less, in a house adjoining the Baptistry) was central to the development of futurism and metaphysics (see Walter L. Adamson's *Avant-Garde Florence: From Futurism to Fascism*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993) and to the evolution of Italian political ideas; a city in which an important generational platform emerged, the magazine *Lacerba*, after which Magnelli named his fantastic painting of 1914, featuring a billboard for the magazine, in front of which he places a *mapamundi* reduced to a mere sketch. From 1912 onwards, the painter frequented the famous café Le Giubbe Rosse, as did Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini and Ardengo Soffici, the backers of both the review itself and the exhibitions it

organised, which included a futurist exhibition in 1913. He also had dealings with Marinetti and the art historian Roberto Longhi. Magnelli's life took him far from his native Florence, and yet his work always retained a certain Florentine harshness, an essential “*fientinità*” (Maurizio Fagiolo dell'Arco) or “*toscanità*” (Guido Ballo): it retained traces of his adolescent passion for the paintings of Giotto, Masaccio, Andrea del Castagno, Uccello, Piero della Francesca and other Florentine masters from yesteryear.

Like so many other artists of his time, Magnelli, who created his first painting in 1907, initially sailed through symbolist waters, an influence that is clearly shown in his beautiful landscape entitled *Neve* (1910), currently on display in the Musée Magnelli in Vallauris; a landscape in which a certain geometric sentiment unfurls. At this time, one of the artists who interested him the most was Gustav Klimt, who had dazzled him at the Austrian pavilion of the Venice Biennial Exhibition that year.

Certain events, however, hailed a radical change of style, of mentality: in 1913, Magnelli bought an African mask from a black sailor in the Vieux Port of Marseille, the first item in what went on to become a much larger collection; an African mask like those that lined the studios of fauves and cubists in Paris, or the successive turrets of Ramón Gómez de la Serna in Madrid.

He was fascinated by cubism, of which he had gained a precarious understanding through the black and white reproductions featured in two French books published in 1912, *Du cubisme*, by Albert Gleizes and Jean Metzinger, and *Les peintres cubistes*, by Guillaume Apollinaire, or in French reviews such as *Les Soirées de Paris*, directed by Apollinaire, to which Magnelli subscribed. The Florentine artist, who was still unfamiliar with the originals, added his own intensely bright colours to this cubism, ultimately closer to the effusiveness of Matisse than Picasso's ‘Lent’, to use a D'orsian term.

Like all artists of his time in Europe, Paris called to Magnelli from far away. He visited the city in late spring of 1914, that fateful year, in the company of Palazzeschi. There, Magnelli could finally see for himself the cubist paintings to which he had allocated invented colours. Ardengo Soffici introduced him to Apollinaire, who in 1915 gave him copy no. 3 of the extremely rare *Case d'armons* (25 copies, printed in duplication), which gives an idea of the complicity between the two. Apollinaire, in turn, introduced him to Picasso, whom he saw again in Florence in 1917, when Picasso was travelling around Italy accompanying the Ballets Russes. During this six-week reconnaissance visit to the French capital, Magnelli also met Fernand Léger, one of the most heterodox cubist painters, as well as Max Jacob, and Alexandre Archipenko, among others, and also became acquainted with Umberto Boccioni and other Italian avant-garde artists living there. Magnelli also took advantage of his time there to buy works by Picasso, Juan Gris and Archipenko for the collection of his uncle on his father's side; his synthetism sparked a special interest in one of three sculptures by Archipenko, entitled *Pierrot Carroussel*, which he took back with him to Florence.

The paintings of Magnelli in the years of *Lacerba* and his first trip to Paris are quite simply dazzling; sharp, clear, joyful everyday scenes, prosaic, always resolved with precise forms (in some cases of geometric ilk) and bright colours. This is the case of *Trois personages* (1913-1914), which is now on display in Barcelona; *L'homme qui fume* (1913-1914); *Paysage à la porte bleue* (1913-1914); *Le café* (1914), in the Musée de Grenoble; *La table blanche* (1914), also present in this collection; certain geometrised still life paintings, including *Fiaschi e sbarra rossa* (1914), another painting in this exhibition, a triumphant image of Italian everyday life, with its characteristics bottles; *Le pot blanc* (1914), which belongs to the Musée des Beaux-Arts in Rennes; *Nature morte au cylindre* (1914); *Contadini col carro* (1914), a ruralist vision and yet at the same time one of extreme modernity, currently hanging in the Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti; *La marchande d'oranges* (1914); *La grille noire* (1914); a series of charming paintings, also from 1914, based on a popular and quintessentially Italian theme, the puppet theatre; and the painting mentioned earlier, featuring the billboard for *Lacerba*.

Some of Magnelli's paintings from the early 1910s have, as perceptively pointed out by Daniel Abadie (the curator of the 1989 retrospective exhibition held in the Centre Georges Pompidou, and one of the leading academic experts in his work), a curious "pre-pop" feel: for example, without straying any further than the Italian peninsula, they anticipate certain pieces by Valerio Adami, Italy's most important contribution to the Pop Art movement, who we know to be a complete devotee of his predecessor (some of his paintings, such as the *Grille noire*, also reveal a pre-figuration of certain images used by the British artist Patrick Caulfield, for example, in his silkscreen prints used to illustrate *Complaintes* by Jules Laforgue).

Magnelli's first fully abstract paintings ("fully invented", he would say) date back to 1915; painted in Viareggio, they reveal a clear concomitance of the different approaches taken by members of Russia's burgeoning constructivist movement, although he did not have the chance to experience this movement first hand until 1922, when he visited Berlin and met Herwarth Walden, the director of *Der Sturm*. These paintings feature juxtaposed geometric forms and vibrant colours (see for example *Peinture 0525*, painted in 1915), framed by an approach at times reminiscent of Robert Delaunay. Then, following certain deformed, angular figurations (for example *Nudo diviso*, on display here, and *Dona al bagno*, both from 1917), the year 1918 saw the spectacular blossoming of his *Esplosioni liriche* series (No. 12 is included in this exhibition). These remarkable paintings are para-expressionist in nature, chaotic, and to some extent the artistic equivalent of dodecaphonic music, in which figurative pretexts (one of them bears the Cezanne-esque subtitle of *Les baigneuses*) are buried under a tangle of rhythms, lines in perpetual motion.

Immediately afterwards, from the late 1910s onwards, Magnelli evolved in harmony with metaphysics, the *Novecento*, the *Valori Plastici* that drove his contemporary and friend Giorgio de Chirico. He painted Tuscan landscapes with cypress trees, figures in the landscape expressing a kind of melancholy that seems to be inherited from Puvis de Chavannes, Sibyls, geometric red architectures, sailing ships (the magnificent and enigmatic *Partenza per l'isola*, 1927), scenes of sailors and fishermen, desolate ports in the style of Carlo Carrà; in fact,

there is a beautiful photo dating from 1927, taken at Forte dei Marmi, in which we see the Florentine artist with Carrà and his wife, standing among white sails. In relation to this period in his art, inscribed within the '*rappel à l'ordre*', Magnelli talked about "imaginary realism". This does not mean, of course, that here we can glimpse a more personal Magnelli, and yet there is a logic that leads us from his paintings around the time of *Lacerba* to these, and from these to his mature abstract style, which is consolidated in the next decade. Waldemar George, the leading theoretician of neoclassicism in painting, defends his work in *Formes*. In 1928, he painted a Novecento style portrait of his old friend Palazzeschi. In 1929, he was portrayed in three dimensions by the sculptor Marino Marini. In 1932, he illustrated *La casa dei doganieri* for the Florentine publishing house, Vallecchi, a poetry anthology by Eugenio Montale, Italy's great lyric voice of the time. His work was also reproduced in *Domus*, the Milanese review directed by Gio Ponti.

In 1932, Magnelli decided to leave Italy (unlike many of his contemporaries, he felt no sympathy for the Fascist movement: in the early twenties, he had already been attacked for his beliefs by his fellow countryman and erstwhile friend Ottone Rosai) and move to Paris, a city he had visited not only in 1914, as mentioned previously, but also in 1925.

In the French capital, Magnelli became, along with Julio González (with whom he formed a close acquaintance), Auguste Herbin, Wassili Kandinsky, Franz Kupka and Piet Mondrian (whose "Dutch perfection" he always admired), one of the 'senior' figures who drifted towards the position taken up by the *Abstraction-Création* group, made up mostly of young geometric artists, to whom they provided roots, tradition. Although the French artistic movements of that time, with a few exceptions (Herbin, Jean Gorin, Jean Hélion), did not generally chart those waters, Paris became during this time a city in which numerous non-figurative painters worked, who tended to be geometrically inclined and had moved there from the neighbouring countries of Belgium and Holland, totalitarian countries such as Germany or the USSR that were hostile to new art, the United States, and even Spain (as was the case of Julio González, mentioned previously, but

also Luis Fernández, who later evolved towards another figurative territory).

As well as the artists mentioned before, Magnelli formed a number of other friendships during the especially tense decade of the 1930s, such as the Dutch artist César Domela, the Germans Otto Freundlich and Hans Hartung, the Swiss artist Le Corbusier, and the Belgian Georges Vantongerloo. However, except for Filippo de Pisis (a painter-cum-writer) and Leonor Fini, he had relatively little to do with the Italian artists living in Paris (through Filippo de Pisis, Magnelli met André Pieyre de Mandiargues, who years later, in 1970, wrote so well about him).

Magnelli's most important paintings from the early 1930s include the *Pierres* series, inspired by his 1932 visit to the marble quarries in Carrara, during one of his painting trips to Italy. He visited his home country on several occasions, taking part in both individual and collective exhibitions, for example at the Galleria del Milione in Milan, the main platform for the avant-garde and geometric movements on the Italian peninsula.

Pierres, which many years later, in 1981, inspired a text by Italo Calvino, helped Magnelli to make the gentle transition from figuration to abstraction. Paintings of extreme compositional and chromatic sobriety, which represent rocks in greys, ochre, blues and whites, set against desolate backdrops, sometimes floating within the space of the painting, in which we also find the occasional brick. "Stone figures" (Gualtieri di San Lazzaro), often with powerful echoes of De Chirico; it should be pointed out that during these years Magnelli was corresponding with the author of *Hebdomeros*. Material temptations as well: heavy weave cloths playing a role in the composition.

In 1934, twenty years after his first trip to Paris, Magnelli had his first individual exhibition there, held in the Galerie Pierre, at the time absolutely central, and about which two of his contemporaries, Filippo de Pisis and the futurist artist Enrico Prampolini, wrote articles in the Italian press: the first in the *L'Italia Letteraria*, with a headline taken from Abbé Galiani's lovely line: "Paris, c'est le café de l'Europe"; and the second in *Stile Futurista*. Whilst at the same time, Anatole Jakowski, one of the

leading exponents of geometric abstraction in Paris at the time, analysed his paintings in *Cahiers d'Art*.

From 1935 onwards, leaving his stony series behind, Magnelli discovered his own definitive space. Geometry and organicity formed a permanent partnership from that moment on in his painting, leaving figurative references definitively behind, and becoming purely abstract. Excellent examples of his art from this period are: *Conciliabules distraits* (1935), where geometry is brought to life and even becomes *friendly and smiling*, a quality that to some extent brings him closer to Arp or Miró, although only his work features such a grave chromatic range: *Grand Voyage* (1937), which has a certain calligraphic quality, but a hieratic calligraphy; *Presque rapide* (1937), which belongs to the Museo di Arte Moderna e Contemporanea de Trento e Rovereto; *Ronde océanique* (1937), one of several paintings included in the collection of the Musée National d'Art Moderne; and *Complice* (1938) which is in the Guggenheim in New York. The titles, which fuse poetry and irony, clearly play a key role in his work.

From 1938 onwards, and practically until the end of his life, Magnelli practiced the art of the collage with great fantasy and talent, sometimes on sheets of steel, others on fibreboard or cardboard: a Japanese rake for Zen gardens, marbled paper, Picasso-esque cubist corrugated cardboard, sand paper once used by Miró, bits of ceramic, a length of rope, and even branches and dry leaves... His example was decisive for his friend Domela, who between 1937 and 1942 also created a series of pictures on small portable blackboards, and, in 1941, a series of collages that present the peculiar feature of being created on lined paper, reminiscent of a music score, and some of which include magazine photographs.

Susi and Alberto Magnelli spent most of the Second World War in hiding in southern France, in Plan-de-Grasse, where they were neighbours to the Arp family and Sonia Delaunay, who they had already become acquainted with in the previous decade, along with her husband Robert; they also took in Hélion for a while, before he was exiled to the United States. The result of these uncertain times was a series of collective works that were displayed after the war. In 1949, Arp included Magnelli in his beautiful

Swiss book *Onze peintres vus par Arp*, which alongside the picture of that *Vision inconfortable* (1947) included a text (reproduced that year in the catalogue of Magnelli's retrospective exhibition *chez René Drouin*), providing a literary description of how much he liked his friend's work, its "floral geometries", his abstractions that suggest a storm is just about to break, he adds. In 1948, the Italian wrote a posthumous tribute to Sophie Taeuber-Arp.

Floral geometry, stormy abstraction: Magnelli was clearly a kindred spirit to Arp (and to a certain extent their friend Domela) in terms of his capacity to experience geometry freely, with no rules or restrictions.

I love the title of a monumental and serene painting by Magnelli, dating from 1941, included in this collection: *Calme fabuleux*, which I chose as the title for this tribute.

At that time, Magnelli was intensely engaged in debates about abstraction based in Paris, and from construction he mainly evolved towards lyricism. In 1944, a few months before the liberation of Paris, his work was featured in a collective exhibition (*Peintures abstraites / Compositions de matières*) at the Galerie L'Esquisse, together with Domela, Wassili Kandinsky (to whom he was very close during these years) and Nicolas de Staël, a new name on the scene at the time. We find him later in the thriving *Salons des Réalités Nouvelles*, geometric in their leanings, where the work of Spanish artists such as Jacinto Salvadó and Eusebio Sempere was displayed; in the magazine *Art d'Aujourd'hui*, directed by André Bloc; in the writings of Michel Seuphor and those of Léon Degand; and in the programme of Denise René. Around that time, new exponents of constructive abstraction began to gravitate towards him, such as Victor Vasarely and Jean Dewasne. New Italian abstract artists also became interested in his work, and in relation to this perspective it is well worth reading a wonderful text from 1975 in which one such artist, Piero Dorazio, remembers that it was in Paris, in the home of Susi and Alberto Magnelli, where he and other members of his generation learned to "appreciate the flavour of European wines and cheeses, listen to Satie, and read Cendrars, and listen to anecdotes about Arp, De Chirico, Mondrian and Kandinsky, to study African sculpture and get a feeling for the ethics that inspire modern art".

The serene monumentality of constructive Magnelli at his best in the post-war period is truly impressive, patent in works such as: *Harmonique* (1946); *Presque grave* (1947), featured in this collection; *Heures du matin* (1948); *Voyage lumineux* (1950); and the extremely complex *Compénétration* (1950), which suddenly strikes me as a kind of poetics similar to that developed in Paris by Eduardo Chillida, and Pablo Palazuelo; *Gravitation* (1956); *Monde suspendu* (1956), with an extreme essentialness, and lines almost as clear as some of his paintings from 1914, something that could also be said of one of the more upbeat paintings included in this exhibition, entitled *Signes constants* (1968); as well as the light and airy *Regards animés n° 1* (1958); *Pause controlée* (1959); *Mesure n° 1* (1959), from the Kunstmuseum in Winterthur. In paintings such as these, with an admirably restrained style, in which the colours are often linked with those used by Juan Gris, Magnelli achieves, to my mind, the most intense moments of his second and definitive abstract period.

Interviewed in 1965 by his compatriot Luigi Ferrarino, Magnelli spoke about lyricism in painting. He spoke first about a kind of sensual lyricism in the style of Renoir, and then about a more profound lyricism, in relation to which he brings forth the names of del Masaccio, Uccello, Vermeer and Conrad Witz: to a large extent a clear permanence of his youthful passions, something exemplified by titles such as *Signes constants*, corresponding to a painting that is otherwise clear, serene, luminous, wonderful, timeless, with Berensonian ineloquence, but charged with "fiorentinità" and "toscanità"...

A painter's painter; a painter of the "nobility of silence", to quote Daniel Abadie (see for example one of the latest works included here, beautifully entitled *Lumière scellée n° 4*, 1961), Magnelli was at the same time, a painter for poets. Among the cultivators of the literary arts who gravitated towards his work, I would like to remember two who are particularly dear to me: the Russian Iliazd (pseudonym of Ilia Zdanovich), inventor of the "Zaum", who did some outstanding work as a typographer in Paris; and the Brazilian (and Italian by adoption) Murilo Mendes, who wrote so extensively and so well about painting, for example the work of Giorgio Morandi, Antonio Calderara and Arpad Szenes. Murilo Mendes saw Magnelli as an

artist capable of a kind of "coarse rude poetry", and "varied lyricism". In 1964, he compiled a very complete study about Magnelli, from which the phrase that begins this essay is taken. In a poem written in the language of Dante, he saw Magnelli "con l'impeto del Quattrocento / e del secolo XX", constructing "lo spazio / con gli strumenti della tradizione".

THE POSSIBILITIES OF COLOUR

J. F. YVARS

"They are sensations, rather than images.
Sensations of blurred, indistinct things"
Virginia Woolf (1915)

I

The title given to these notes, as I am sure the reader will have realised, refers back to Juan Gris. It was also the title of his famous conference delivered at the Sorbonne on the 15th April 1924, which to some extent revealed to art opinion and criticism at the time the rigorous reflective horizon that nourishes the artist's work, and which I would go as far as to summarise in a single proposal: in art, to construct is to compose. I believe, and I must confess this at the outset, that the painting of Alberto Magnelli visualises, to my way of thinking, a purified but versatile version of an identical aesthetic criterion, the proposal of a rationalised geometry and the consolidation of certain models of balance in artistic composition, which could be summed up in a single point: the 'tonal' modelling of objects and the consequent formal projection of the possibilities of painting to the very extreme of its expressive qualities in its figurative and abstract moment. It's all the same.

Alberto Magnelli is an artist of the highest order, trapped in the wrong generation. His interlocutors were – or should have been – Picasso and Braque; yet through the intricate fates of time he has been forced into alignment with second wave artists of the historical avant-garde. I believe – and please forgive the exaggeration here – that recognition of the life and work of Magnelli, undoubtedly Italy's most eminent abstract artist, has been slow in coming and his critical fortunes, which began with the retrospective exhibition held at Chateau Grimaldi in 1955, have always suffered from an early misunderstanding, which has scarcely been rectified in the historiographical narratives that sketch out the development of modern art in the 20th Century. The artistic works of Magnelli are a strictly architectural formal investigation of the stylised landscapes of Giorgio de Chirico and Carlo Carrá, a kind of figurative respite between clearly defined compact abstract moments: the *Explosions lyriques* of 1916-1918 and the

extraordinary awakening of *Pierres* from 1931 onwards. In any case, the personal vicissitudes of the artist do not sit comfortably in the hyperbolic prose of the general historiographical manual. His beginnings are well known: Magnelli was born in Florence in 1888 into a family of textile industrialists and as for his artistic endeavours, like so many others of his generation he was self-taught. He gained formal training later on in Paris where, following a brief period as an apprentice of the naturalist genre, he dived headlong into Cubist aesthetics, but above all following the versatile trail blazed by the iconoclastic Picasso, until he discovered the polished futuristic mirror as an effective sensitive stimulus rooted in colour and its constructive possibilities. A critic of the time, Enrico Piceni, sketched out in somewhat telegraphic fashion the "leaps taken by the artist": Orphic, magical, esoteric motifs taken from late Cubism. Suprematism? Neoplasticism? Suddenly the "Mediterranean" conversion and immediately *les peintures* – simply paintings – until reaching the neo-figurative rupture of the 1930s. Then back to abstraction with renewed verve". However, the name Alberto Magnelli does not appear in any foundational surveys of new art, which somehow or other traced the vanishing lines of what would become the history of modern art in its European dimension, beginning with the Cubist appearance that tore into shreds the unifying thread of the stylistic variables – or rather, rectifications – that began with postimpressionism. I am referring here to *Histoire de l'Art Contemporain*, a collective volume published under the direction of René Huyghe with contributions from Germain Bazin and Henri Focillon, Paris, Félix Lacan, 1935; and the groundbreaking *Histoire de l'Art Contemporain*, by Christian Zervos, Editions "Cahiers d'Art", Paris, 1938, which is undoubtedly even more symptomatic, since the author was a close personal acquaintance of Magnelli, "*le florentin à Paris*".

But Magnelli was above all – and his figure occupies a central place in the imaginarium of the time – Italy's most

prominent abstract painter: in 1914, he was living in Paris, where he struck up a friendship with Picasso, Léger and Gris. These were blissful months for the artist, in spite of the war raging all around: he discovered in Cubism the stimulus required to reduce the initial figurative motifs into concise surface planes, integrated through powerful black lines. Back in Florence, in 1915, Magnelli showed off his disciplined Cubist lexicon in a sequence of abstract paintings and a few sculptures that display an uncomfortable similarity with the offerings of Laurens in those years, and represent the impossible diagnosis of Cubist sculpture, whose pictorial and planimetric imprint challenged any tactile or volumetric specification. Perhaps the ideal geometries of Kandinsky and the soft plasticity of Jean Arp's superimpositions will help us to gain a better understanding of Magnelli's informal attempts in later years. *Peinture n° 0525* (1915) is an eloquent example: outlined planes that engage in dialogue with chiaroscuro, simple wandering geometries. However, his experience in Paris constitutes a dual challenge that combines personal reasons with the angular signs of artistic independence. Magnelli sensibly begins to buy radical works of art for the collection of a relative, a famous antiques dealer of the time. His criteria for acquisition seem to be sound and he was not seduced by the hype surrounding new work, instead opting with a good eye for far-reaching works, as demonstrated by his acquisition of the *Galleria de Milano* by Carrá. Furthermore, and perhaps this underlines the definitive imprint left by his Parisian immersion, Magnelli came face to face for the first time with the physical material reality of contemporary painting, which he had only known about up until that point through black-and-white illustrations in books and magazines, and through the profound conviction of the formal search that drove him. Therefore, it comes as no surprise that Magnelli pretended in subsequent years to have forgotten all of his work prior to his time in Paris, incapable of recalling his participation in the Venice biennial exhibitions of 1909 and 1910, or of giving a precise account of his active involvement in Florence's artistic scene before the war, linked to the circle of friends that frequented Le Giubbe Rosse, a famous cafe livened up by the enthusiasm of Papini and his cronies. It was Roberto Longhi who established the dynamic interweaving of influences that points to Klimt – star of the Austrian pavilion at the 1910 biennial – as one of the early

references in the work of Magnelli. The curved lines of Klimt's drawings on monochrome backgrounds and the importance of tactile qualities in the decorative folds evoked, with no precise iconological adoptions, the sumptuous brocades of Fortuny. *Neve* (1910) is undoubtedly a paradigmatic work in Magnelli's early career, even without the dazzling distortions of the Parisian avant-garde. A restrained landscape outlined in the thickness of the pigments, as a native material subjected to the functional modelling of light. Sensitive forms that acquire figurative rhythm, stimulated and directed by the gradations of light that construct them. Daniel Abadie has suggested the importance of the agitated literature of the time (1913) *Du cubisme* by Gleize and Metzinger and above all *Les Peintures cubistes* by Apollinaire, whose artistic production included works of the magnitude of *Homme qui fume* and *Paysan à la Charrette*, painted in the winter of 1913-1914. Prescribed Cubism, undoubtedly, but with unquestionable artistic density in its assimilation of the almost abstract tonal fugues created the great masters of the Florentine Renaissance: yellows, reds, blues and greens in often metallic hues, reminiscent of the chromatic stridence of the *fauve* artists.

During the Great War, Magnelli's work moved towards the spatial experimentation put into practice in the metaphysicalised paintings of De Chirico and Sironi, although, it was in the proposals of the Abstraction-Creation group that he found his personal path to abstraction, in the mid 1930s: a marked domain of colour, applied in flat layers and with a strategy of surfaces that turned Magnelli, perhaps unintentionally, into the pioneer of sharp spaces of colour that foreshadow 1960s pop art in their constructive simplicity. Perhaps from this angle we can gain a better perspective on the artist's reticence towards futurists and his refusal to display his work alongside painters from *Lacerba*, in spite of the insistence of Sofici, a collector of African masks and dedicated bibliophile with whom he undoubtedly shared a kind of complicity. Perhaps this fascination with colour explains Magnelli's leap to abstraction better than the notion of theoretical meandering derivations, always suspicious of the "literaturisation of painting" and hostile to the transcendent speculations of Kandinsky, Mondrian and Klee. "Each artist refers his preferences back to his place of birth", said an artist educated in La Santa Croce with

ironic Florentine frankness when looking at Giotto's frescos. Indeed, Magnelli assimilated the revolutionary artistic dimension – neither iconographic nor narrative – of Piero della Francesca, which authorised him to transform the pictorial surface into space for volume; decisively graduated by colour and light, without the need to resort to the illusory visualism of chiaroscuro. This is undoubtedly the most resounding achievement of *les Peintures*: they are abstract constructions, but condition his compositional structure to the tonal value that modulates the geometric surfaces and turns them into new forms subjected to the rhythm suggested by the pure colours.

It should be emphasised that in 1915 Magnelli created a sequence of abstract works that went beyond simple and instrumental non-figuration; there was, however, one exception of tremendous importance to understanding Magnelli's subsequent evolution in its artistic dimension. Magnelli suppresses the figure, or conceals it in skilful flat tracery; ultimately, a subtle geometric metamorphosis not a million miles away from the first offerings of analytical Cubism. However, during the rigorously controlled formalising process, the object gradually dissolves until it is eliminated completely, as suggested by Guido Ballo.

Painting reassumes its autonomous dimension, returns to the formal structure that authorises its affirmation as painting within the dynamic of the identitarian features of conventional artistic genres. Abstraction? The simple proposition of a series of pictorial media that are shored up and maintained in quality by the pictorial surface. Or, to put it another way, an organic formal rhythm rooted in the artistic dialogue between strongly differentiated contrasts: space-surface, diagonal construction, elliptical composition. This insistence on the structural foundations of painting is particularly interesting at a time when abstraction was also appearing as a mere transposition of figurative vectors on an open geometric surface, like an alchemic formula for the ordering of sensitive values on a significant horizon dominated by the image and its semantic or narrative references. Something more, make no mistake about it, than a tour de force, with the illusory representation of Western tradition so accurately described by Barnett Newmann in the 1950s: "our discussion points to Michelangelo". Indeed, abstract painting proposes the recovery of the tactile space, or as suggested

with great clarity by a highly unlikely artist of aesthetic compromises such as Mark Rothko, "tactile space, or for the sake of simplicity, let us call it air, which exists between the objects or shapes in the picture, is painted so that it gives the sensation of a solid". In other words, "air in a tactile painting is represented as an actual substance rather than an emptiness" (*The Artist's reality*. Yale University Press, 2004, 105). In 1968, Nelson Goodman, undoubtedly the analytical philosopher who most incisively turned the misunderstandings of contemporary aesthetics inside out, observed in relation to Balzac and his enigmatic *The unknown masterpiece*, that there cannot be just one way in which "reality is the truth" awaiting representation by the painter. Images always become graphic symbols that are not based in any way on similarity, but rather which act as valid substitutes in a closed system of signs whose temporal determination corresponds to the history of art. (*Languages of Art*. Cambridge 1968, 73 ss).

Magnelli's abstract works patently go deeper into the futurist investigation of colour perception proposed by Balla, and *Compenetrazioni iridiscenti* is a good focus for discussion: a sequence of geometric rhythms that favour the autonomous affirmation over the pictorial surface. Even so, the importance of figurative chromatic distortions in Magnelli's abstractions is frankly relative. He is not interested in the decomposition and re-composition of figures in the key of formal dynamics advanced by Boccioni, but rather its relational dynamic based on spatial contrasts which ultimately opt for flat colours, with no textures or sensitive matter modulations.

II

It is no coincidence that Magnelli returned to figuration in 1916, in the wake of a defined formal rhythm: *Femme à l'éventail* represents an architectural moment with still abstract media, in which the volumes and planes vindicate their discordance in Cubist fashion. It is similarly not surprising, in this order of things, that the *Explosions lyriques* of 1918 elevated futurist dynamic extrapolations, still figurative at this time, to exercises of pure abstraction, since for Magnelli "reality is rhythmic vitality and tactile possibility", which in painting is resolved through

colour and an elaborate succession of symbols interrelated with formal alternation. Pierre Daix underlines the originality of Magnelli's proposals, largely as a counterpoint to the structural boldness of Léger, the new spatialism of Delaunay and the transcendent lyricism of Kandinsky. An abstract compositional architecture that opens the door to genuine pictorial language, in which the very materiality of the painting adds the tactile aspect and turns volume into the vector required for representation. From then on, Magnelli's work is presented as "pure form", "since in the supreme reality of form we find the oxygen that vivifies our sensitive experience", according to the wise words of Cesare Brandi. The significative force of the work of art rests, once again, exclusively on the formal and visual values it manages to deploy in the autonomous space that the work itself – shapes – generates, demarcates on the surface of the canvas.

Julio González also spoke around this time about marking sensitive signs of artistic intervention in the air, and the relationship between the two artists could be significant in the eyes of the reader. It appears that Julio González visited *Villa Seurat*, Magnelli's studio in Paris, or at least that is what Margit Rowell suggests in an interview with Susi Magnelli in 1982, who described the deep impression made on the Catalan artist by *Pierres*, to such an extent that he confessed: "I would like to make my sculptures like this painting". In actual fact, Julio González may have 'discovered' the work of the Florentine artist at the *Oeuvres récentes* exhibition in the Galerie Pierre in Paris in the summer of 1934, which was immediately reviewed in the *Cahiers d'Art* by Zervos. Put simply, this was the fundamental challenge of the aesthetics of late modernity extrapolated by the avant-garde dynamic at the start of the 20th Century: to suggest a formal interplay to the eye of the onlooker, "unburdened of any emotive or experiential reference point". But the danger is clear for all to see. A mere grammar book of sensitive signs and gestures? Magnelli's painting opts serenely for the middle way. Abstraction constitutes a solitary and personal adventure for the Florentine artist, impelled perhaps by the futuristic poetics of the friends of *Lacerba* and the constructive dynamic of Boccioni, an undeniable affinity, but formally impregnated with the surprising display of flat colours discovered by Matisse. An irreversible artistic option. In

fact, as Giovanni Lista observed, the relations between Magnelli and the militant aesthetics of futurism were always distant. He undoubtedly shared the liberating energy demanded by new art and the formal dynamic synthesis of the absorbing futurist intervention, but at all times he kept his distance and was guarded in relation to untimely admonitions, manifestos *a la Marinetti*. Some of the *Explosiones lyriques* such as *Les baigneuses* are active proposals of colour between futurism and the almost ethereal Orphism of Delaunay. A progressively personal chromatic narrative.

An "overly decorative" artist is one of many condescending criticisms made of Magnelli's work. Even the tribute paid to his painting by artists of the new figuration in the late 60s, led by Adami and Arroyo, has been considered by ideologised criticism as the childish recovery of a gifted poster artist, without taking into account the apparent simplicity of the planes of colour rescued in basic figurations that turn "the contours of shadows and substantive primary colour" into scenes, a feature that defines the painting of the Florentine artist. Anatole Jakovsky wrote a lengthy commentary for the *Pierres* exhibition in Paris, *Cahiers d'Art* (1934) n. 5-8. It was a time of transition and rejection of representation, and the critic's arguments are diaphanous. "Magnelli never settles for a basic record of the past; he does not engage in the archaeology of lost beauty... The art of the Florentine Renaissance expired long ago. The gigantesque anthropomorphic hyperboles of Magnelli's work assert a highly distinct pictorial condition, another philosophy, one could class as very modern and contemporary on the one hand... Just look at the vigorous domain of pure colours that quiver and shift in boundless atmospheres... A kind of recreated ruin – stone turned into earth – and transformed into renovating expressive soil... The ruins are forms, perhaps symbols, but symbols that are difficult to formulate since they are new and non-existent, since the forms are merely vehicles for colour, for the Magnelli colour...".

It is inferred that the constructive rigour of the compact blocks – the "ruins" in the words of the aforementioned critic – eluded volumetric weight thanks to a wide linear derivation inherited from Cubism. Given that the importance of drawing in Magnelli's painting and its radical

compositional functions is often forgotten, in 1965 the artist responded to the *Ten Questions* raised by Luigi Ferarini and later published in *Civiltà delle Machine*. Rome, March-April 1965. Magnelli insisted on the primacy of drawing. "I create a great many drawings on the basis of which I modify the forms that are useful to me. Based on the selected drawing, I begin to ponder and mentally arrange the colours: one calls to another, until I manage to see in the drawing what the picture would look like in its entirety. In 1913-1914, I began to proceed in this way: up until then, still life scenes that I held in my memory, but never 'copied'... One has to be particularly confident and able to fill each space as densely as possible... When the form is definitively decided and previously established, the right colours will come with the necessary freshness and spontaneity... No more no less." This formal controlled order established by the artist and purposefully investigated has frequently been misinterpreted by academic critics, who have come to consider the abstract-figurative oscillations in Magnelli's painting as a normative adjustment to the beat of the music at the time, without taking into account the radical originality of the artist's sensitive offerings. The geometric framework of his work refers, as the artist himself has admitted when given the chance, to that native presence of linear structures in the Florentine tradition visualised by Piero della Francesca and which acquired a metaphysical dimension in the architecture of De Chirico. Ultimately, "the need for a form capable of containing the ramblings of the imaginarium, offering it the certainty of syntactic and figurative order established as a support reference", according to a hasty diagnosis given by Bonito Oliva.

In the mid 1930s, urged to justify his painting along with Atomasio Soldati and Osvaldo Licini, Magnelli returns to drawing – *disegno* – as the central axis in his formation, linking it ironically with *di-segno*, meaning autonomous symbol. "Painting is the art of colour and symbols. Symbols express the force, the will, the idea. Colour expresses the magic." Even Dore Ashton, when studying Magnelli's late work, returned to the idea of painting as a symbol to interpret the abstract moment of the artist. "Abstract painting bears the marks of symbols that come from far away...". Rooted no less in the visual culture of Renaissance Humanism, as Robert Longhi pointed out before

anyone else, famously reticent in relation to abstraction, understanding the "exquisitely abstract margins" that can be deduced from Giotto's compact tales with figures in Santa Croce, to the extreme of formulating an unusual artistic proposition. Might not abstraction be the last emblem of modern figurative intellectualism? Since, in effect, magic and esotericism populate the language of classical images, even transforming them into symbols and schemes coded into clear cultural associations easy to understand at the time. In an interview with Marie-Therese Maugis in 1964 (*Lettres Françaises*, Paris, 1964, 12), Magnelli reminisced about his artistic beginnings and underlined the importance of drawing: "Being able to draw, able to create through forms what I felt to be the most positive things to express, according to my knowledge and understanding and within my possibilities, what I wanted to say. Don't forget that I am from Florence, a hard and intransigent city in spite of its apparent harmony. The hours, days, months and months that I've spent in churches and museums in Florence, Siena, Arezzo, Pisa, and Lucca trying to decipher how the great masters had achieved such wonderful results. Suddenly, I realised that only they could be my teachers... and that only from them, especially at that time, looking and looking again, could I receive the revelation of the method that had enabled them to create such powerful works."

The *Pierres* series created at the start of the 1930s, just like the figurative still life paintings of 1914, still along the lines of poorly concealed Cubist traceries, as I suggested before, bring us back to the linear and schematic illusionism of the early Renaissance, to the tactile values that imitate volume in pictorial fiction. In the words of Magnelli: "Piero taught me to organise the surface and understand the interaction between filled and empty spaces. Since then, I have understood that my painting had always leaned towards architecture." Perhaps this formal precision explains, in barely an image, the derivations of the artist's mature work, the Grasse period, the geometric abstraction, the rejections of "dissolvent" Informalism, the prolific drawing with Sonia Delaunay and Jean Arp. A knot of pure concrete forms coagulated in *pierres iclées* which emerge from a fascination with volume in the quarries of Carrara: the great blocks of marble split into chunks with linear structures, impressive natural crystallisations. Pure forms, indeed,

liberated from all relation with the real world, as Maria Lluïsa Borràs perceived in her clear-sighted approach to the work of Magnelli: "The colour is dull, monochrome, strange, personal, often dissonant and almost always unexpected. The interplay of tensions, the dynamic energy and the rhythm of the compositions become the fundamental values of his painting."

Perhaps Magnelli's final years were simply a period of recapitulation. Of articulated art proposals in an unstoppable process of purification, uncomfortable with Informalism and disinterested in Expressionist abstraction, which had by that point skewed towards effected theatrical gesture, which he always considered of doubtful taste. Of recovery, therefore, of old constructivist dreamings remade with his traditional expressive chromatism. A sequence of increasingly succinct geometries: forms and structures of forms. A *Conception Claire*, perhaps present in the masterful synthesis of a long process. A constructive syntax based on the old line/colour counterpoint, with its impossible figures: coordination, intersection, gravitation. Nothing more. In short, an incisive language of art for an artless time, indifferent to the prose of the world. In 1941, Magnelli produced a series of *papiers-collés* on the ruled pages of a music notebook, a simple and literal collage in coded writing – notes and forms. "These *Musiques* were a song for the deaf". Jean Arp had glimpsed it in the dark years of the occupation – "unreal shadows" – in the solitude of Grasse: "The reality of beauty was the only solace for our small circle." A conviction that Alberto Magnelli never renounced.

London, Eastern 2008

BIOGRAPHY

ALBERTO MAGNELLI

1888
Born on the 1st July in Florence. When he is three years old his father dies.

1907
He paints his first landscape, self-taught. He visits Renaissance Florentine churches, where he discovers a bond with the artists from his home town.

1910
He takes part in the VIII Venice Biennial at the *Sala Internazionale della gioventú* and discovers the work of Gustav Klimt on display in the Austrian pavilion.

1912
He attends artistic gatherings at the Café *Giubbe Rosse* and strikes up friendships with painters and poets from the Florentine avant-garde, such as Severino, Soffici, Papini, Palazzeschi and Roberto Longhi, among others. That same year he rents a studio in Florence, which he retains until 1934.

1913
During a trip to Marseille, he buys his first primitive sculpture, a Punu mask from Gabon. He discovers futurism in Florence, at the *Esposizione futurista de Lacerba*, held in the *Libreria Gonelli*. He buys a painting by Carrá.

1914
On the 15th March, he travels to Paris with the poet Aldo Palazzeschi, where he comes into contact with Apollinaire's circle and artists from *Les soirées de Paris*, Picasso, Léger and Max Jacob. That year, the *Futurist Manifesto* is published. Magnelli considers this a great achievement, although he keeps his distance owing to his innate independence. He buys major works of art by Picasso, Juan Gris and Archipenko for his uncle's private collection. He returns to Italy with the painter Vanni and creates a few plaster sculptures.

1915
Lacerba prepares its second futurist exhibition, with the participation of Archipenko, Braque, Carrà, Serge Féret, Juan Gris, Max Jacob, F. Léger, A. Magnelli, Picasso, Medardo Rosso, H. Rousseau, G. Severini and Soffici. The exhibition is cancelled when Italy declares war on the Austro-Hungarian Empire. Start of the Great War.

1916
Magnelli is called up for military service. Due to nervous asthenia, he is given six months' leave. His work from these years is characterised by the delimitation of the object in relation to the pictorial space based on the treatment of form with flat blocks of colour. The object is treated as an essential element without losing its physical coherence.

1917
A trip to Florence by Picasso with the *Ballets Russes* leads to an encounter between Larionov, Palazzeschi, Picasso and Magnelli. He is granted a second period of convalescence leave for 12 months.

1918
The end of the Great War. Magnelli begins his *Explosions lyriques* series, in which figuration relates to the pictorial space on the basis of an expression of movement in order to achieve the perception of dematerialisation. He takes part in the *Esposizione degli indipendenti* at the *Teatro Casino de Viareggio*.

1920
Magnelli openly opposes fascism. He returns to drawing along the lines followed by Cézanne, which enable him to reinforce the block-like impression of the bodies he portrays, taken from popular tradition. Return to order. The post-war spirit, the move away from futurism, and the presence of old masters and Tuscan painters are expressed in his work through the dramatic rejection of colour. He participates in the *International Exhibition of Modern Art* in Geneva.

1922
In 1922 he paints *Uomini al muricciolo*. Travels to Berlin and meets Herwarth Walden from the *Galerie Der Sturm*. At the *Galerie Van Diemen* he discovers abstract works by Russian painters through the exhibition entitled *Première exposition d'art russe*.

1925
In May he travels to Paris and re-establishes contact with Picasso and Max Jacob. Shortly afterwards, he returns to Florence.

1927
He takes part in the *Prima mostra d'arte regionale d'arte toscana*, at which the *Palazzo Pitti* buys his painting *Pian di Rosia*. First appearance of illustrations of his work in magazines and reviews.

1929
Dominance of his relationship with architecture, which defines a compact pictorial space. Scenes from 'Imaginary Realism' close to the metaphysical painting of De Chirico and Carrá. His previous popular figures now become sibyls, mythical characters or deities. In relation to the exhibition held at the *Galleria Pesaro* in Milan, Enrico Somaré says that during this time Magnelli's painting becomes systematic, pre-ordered, cerebral and mathematical.

1932
He moves to Paris and sells the sculptures and old paintings he bought in Florence. He begins the *Pierres* series, which marks his departure from practically all recognisable forms of figuration. Influenced by the blocks of stone and marble at Carrara, *Pierres* is characterised by its introduction into a new pictorial space, affirming a new materiality.

1933
Years of economic depression, crisis throughout Europe. Establishment of Nazi Germany. At the end of the year, he meets Kandinsky, a German emigrant, as well as Hélion, Vantongerloo, Domela and Nelly van Doesburg, all artists in exile. He also meets Susi Gerson, originally from Berlin, whom he marries in 1940.

1934
He presents paintings from the *Pierres* series at his first individual exhibition in Paris at the *Galerie Pierre*, directed by Pierre Loeb. Article written by Anatole Jakovsky published in the review *Cahiers d'Art* (n. 5-8)

1937
Takes part in a major exhibition entitled *Origines et développements de la peinture internationale contemporaine* in Paris, organised by the *Musée du Jeu de Paume* as part of the Universal Exposition of 1937.

1938
The *Galleria il Milione* in Milan presents the exhibition *L'art concreète à Milan*, featuring works by Arp, Domela, Kandinsky, Seligman, Taüber Arp, Vezelay and Magnelli. He corresponds with Giorgio de Chirico and spends the holidays with Susi Gerson. Good relationship with the magazine *XXè Siècle* which features an original engraving by the artist in its Christmas issue. The American collector A. E. Gallatin acquires one of Magnelli's works. First individual exhibition at the *Boyer Galleries* in New York.

1939
Start of World War II. Peggy Guggenheim, who is in Europe at the time, offers to exhibit his work as part of *Abstract Concrete Art* in the gallery she has opened in London. Takes part in the *Salon des réalités nouvelles*.

1940
Following their marriage, Magnelli and Susi Gerson try to escape to New York through their American contacts and friends such as Alfred H. Barr, Director of the MOMA, James Johnson Sweeney and Fernand Léger, who is living there for a while working as a teacher. Their visas are denied. Susi Gerson becomes seriously ill.

1942
Intense relationship with Arp, who organises the publication of an album of graphic work, *10 Origin*, in collaboration with Le Corbusier, Domela, Sonia Delaunay, Kandinsky, Max Bill, Cesar Domela, Leo Leuppi, Richard Paul Lohse, Sophie Täuber Arp, Vantongerloo and Hélion.

1943

Social tension and economic crisis. German troops invade the unoccupied area. Magnelli is interrogated by the Gestapo owing to the German nationality of his wife Susi and her mother. The officials force them to withdraw to the town of Grasse. That year Sophie Täuber Arp, the wife of Jean Arp, dies of gas poisoning.

1944

He enters Paris clandestinely and takes part in the exhibition *Peintures abstraites / Compositions de matières* organised by the *Galerie l'Esquisse* and featuring work by Domela, Kandinsky and Nicolas de Stael. This year, the painter and Magnelli's great friend Kandinsky dies (14th December).

1945

At the *Galerie René Drouin* he takes part in the exhibition *Art concret*, together with Arp, Delaunay, Doesburg, Domela, Freundlich, Gorin, Herbin, Kandinsky, Mondrian, Pevsner, Arp. The proceeds from the exhibition go to refugees and former prisoners of war. This year, he joins the *Front National des Arts*.

1946

He works with Nina Kandinsky to restore the paintings of Kandinsky. At the same time, he begins to recover his works from the Florentine period, with the help of Adriana Vanni.

1947

Galería René Drouin, first retrospective exhibition in Paris. Dedication to the French critics - *Combat*, *Arts*, *La Bataille*, *Cahiers Art*, *La Fiera Litteraria*. The Brazilian collector, Francisco Matarazzo, presents him with a project to create a Modern Art Museum in São Paulo.

1949

Inauguration of the São Paulo Museum of Modern Art on the 18th March 1949 with the presence of three great painters: Kandinsky, Magnelli and Léger. That same year, the *Galerie Maeght* organises the historic exhibition of abstract art entitled *Premiers maîtres de l'art abstrait: les recherches préliminaires et l'épanouissement*.

1950

In 1950 the *Musée National d'Art Moderne* acquires the painting *Ronde océanique* (1937). 18 of his paintings are displayed in an individual room at the Venice Biennial. Working with Nina Kandinsky he organises a retrospective exhibition of the deceased painter's work. He meets Anna Blankart, a collector from Switzerland.

1951

Atelier in *La Ferrage*. Première of the Edgard Pillet's film about Magnelli. He receives second prize at the São Paulo Biennial; first prize goes to Léger.

1952

The *Atelier d'Art Abstrait* organises a tribute to the artist's work, *Temoignages pour l'art abstrait*, involving André Bloc, Léon Degand, Dewasne and François Le Lionnais.

1955

First Prize in the Foreign Artist category at the São Paulo Biennial. Honorary Award, Mentone Biennial. Critics' Award, Brussels.

1958

Conference by Murilo Mendes, *Art actuel international*, at the *Galleria Nazionale* in Rome. He participates in the Guggenheim International Award and wins the Guggenheim Award for Italy.

To celebrate his 70th birthday, the *Galerie de France* organises an exhibition involving over thirty of his friends. The Italian Cultural Institute in Paris also pays tribute to him. That same year, he moves to Bellevue – Meudon, to a new atelier. He is visited by Palma Bucarelli and Lionello Venturi. Magnelli publishes *Pensées et réflexions*, in which he talks about an aesthetic of personal expression that discards theory.

1962

He is involved in the first volume of *Paroles Peintes*, an artistic initiative launched by Jean Arp which implied the collaboration between artists and poets. During these years, his work moves towards total abstraction and is characterised by the formalisation of the line in the pictorial space and the interplay between emptiness and fullness.

1963

A retrospective exhibition of his work is held in Zurich. Collaboration in the catalogue compiled by Jacques Lasaigne highlights the sensitivity, universal and concrete language of Magnelli's pure forms.

1964

Study published by Murilo Mendes (*Edizione dell' Ateneo*).

1965

Second volume of *Paroles Peintes*. Arp illustrates two poems by Magnelli. The interview by Luigi Ferrarino is published *Civiltà delle macchine*, a crucial text about the artist.

1966

Visits Switzerland for the funeral of Jean Arp. He is named *Ufficiale delle Arti e delle Lettere dal Ministro degli Affari Culturali*.

1968

Retrospective exhibition with 173 pieces at the *Musée National d'Art Moderne*, Paris.

Claudio Savonuzzi presents a film about Magnelli at the *Musée Guimet*.

1971

On the 20th April, he dies of a heart attack. The headstone on his tomb in Meudon reads *Alberto Magnelli, 1888-1971, pittore fiorentino*.

© Catálogo: Oriol Galeria d'Art, Barcelona 2008
© Textos: Juan Manuel Bonet; J. F. Yvars
© Coordinación: Marc Domènech
© Traducciones: Univerba, Barcelona
© Fotografías: Alberto Ricci; Beatrice Hatala; Jacques Fanjour; J. Hyde

La organización de esta exposición no habría sido posible sin el apoyo del Sr. Daniel Abadie a quien queremos agradecer su generosa colaboración así como la incalculable ayuda que en todo momento nos ha brindado.

L'organització d'aquesta exposició no hauria estat possible sense el suport del Sr. Daniel Abadie a qui li volem agrair la seva generosa col·laboració així com la incalculable ajuda que en tot moment ens ha ofert.

The organization of this exhibition would not have been possible without the support of Mr. Daniel Abadie to whom we wish to express our gratitude for his generous collaboration as well as for his incalculable help.

