

Alberto Magnelli
Dibuixos dels anys 30



Alberto Magnelli

Dibuixos dels anys 30

ÍNDEX / ÍNDICE

METAMORFOSIS MAGNELLIANES | 9
METAMORFOSIS MAGNELLIANAS | **8**
JOSEP CASAMARTINA I PARASSOLS

OBRA | 25

BIOGRAFIA | 73
BIOGRAFÍA | **72**

ENGLISH VERSION | 83

“(…) no volia pas *pintar la filosofia*. De cap manera volia que la literatura entrés en la pintura. Pensava en quina forma i quins colors em calia trobar per *inventar*, per crear alguna cosa que per mi no existia, a la qual però volia i podia donar una forma que fos pròpia”.

“(…) no quería *pintar la filosofía*. De ninguna manera quería que la literatura entrara en la pintura. Pensaba en la forma y los colores que me hacían falta para *inventar*, para crear alguna cosa que para mí no existía, pero a la cual quería y podía dar una forma que fuera propia”.

Alberto Magnelli (Jean-Louis Andral, cat. expo. ‘Magnelli. Entre el cubisme i el futurisme’, Museu Picasso, Barcelona, 28/10/1004 – 6/02/2005, p. 10)

“Per elevar la humanitat per mitjà de l’art, no cal buscar el realisme, ni el naturalisme ni cap materialisme formal, sinó, al contrari, assolir l’essència de les forces poètiques que hi ha a la naturalesa de l’home”.

“Para elevar la humanidad por medio del arte, no hace falta buscar el realismo, ni el naturalismo ni ningún materialismo formal, sino, al contrario, alcanzar la esencia de las fuerzas poéticas que hay en la naturaleza del hombre”.

Alberto Magnelli (Julien Alvard ‘Témoignages pour l’art abstrait’, París, Éditions Art d’aujourd’hui, 1952, p. 193)



METAMORFOSIS MAGNELLIANAS

JOSEP CASAMARTINA I PARASSOLS

No es de extrañar que Magnelli y Kandinsky, cuando se conocieron en París a finales del año 1933, congeniasen tan bien. Tenían bastantes cosas en común. Unos orígenes estéticos nacidos, en parte, de su admiración por Gustav Klimt y la Sezession vienesa –y en el caso del pintor ruso, también por Anglada Camarasa–, lo cual les propició una mirada sintética y estilizada con respecto a la figuración. Compartían de igual manera la llegada a la abstracción a partir de un ejercicio depurativo de la realidad, o del tema, y la explosión lírica del color y la forma, con una manera de componer que unía la estructura geométrica con el movimiento. También tenían en común que después de haber llegado a la abstracción, Kandinsky primero y Magnelli después, habían hecho algunas idas y vueltas antes de acabar abrazando definitivamente la no representación de las cosas. El uno, sin embargo, con una justificación teórica, basada en buena parte en la teosofía, y el otro bien alejado de las teorías, ya sean filosóficas o, simplemente, matemáticas.

Kandinsky acababa de dejar atrás un intenso período en la Bauhaus, en donde había sido profesor durante diez años, pero la llegada al poder de Hitler lo había hecho huir de Alemania, en donde su lugar de trabajo pasaba a engordar las listas del arte degenerado. Magnelli, quien era veintidós años más joven que Kandinsky, había llegado a París para instalarse también allí hacía poco, seguramente por la asfixiante atmósfera que se vivía en aquel entonces en Italia por contagio del estallido nazi. Él nunca había sido afín a las teorías del fascismo, a pesar de tener buenos amigos en ese entorno. Por su parte, dejaba atrás una década completa dedicada a la pintura clasicista, tratada de una forma muy personal, como casi todo lo que produciría siempre. Un camino que rodeaba a los artistas italianos de *Valori Plastici*, encabezados por Carlo Carrà, pero que él ya había

METAMORFOSIS MAGNELLIANES

JOSEP CASAMARTINA I PARASSOLS

No és gens estrany que Magnelli i Kandinsky, quan es van conèixer a París a finals de l'any 1933, congeniessin prou bé. Tenien força coses en comú. Uns orígens estètics nascuts, en part, de l'admiració de Gustav Klimt i la Sezession vienesa –i en el cas del pintor rus també d'Anglada Camarasa– que els va propiciar una mirada sintètica i estilitzada envers la figuració. Compartien igualment l'arribada a l'abstracció a partir d'un exercici depuratiu de la realitat, o del tema, i l'explosió lírica del color i la forma, amb una manera de compondre que unia l'estructura geomètrica amb el moviment. També tenien en comú que després d'haver arribat a l'abstracció, Kandinsky primer i Magnelli després, havien fet algunes anades i vingudes per acabar abraçant definitivament la no representació de les coses. L'un, però, amb una justificació teòrica, basada en bona part en la teosofia, i l'altre ben allunyat de les teories, ja fossin filosòfiques o, simplement, matemàtiques.

Kandinsky acabava de deixar enrere un intens període a la Bauhaus, n'havia estat professor durant deu anys, però l'arribada al poder de Hitler l'havia fet fugir d'Alemanya on llavors el seu treball passava a engruixir les llistes de l'art degenerat. Magnelli, que era vint-i-dos anys més jove que Kandinsky, havia arribat a París per a instal·lar-s'hi també feia poc, segurament per l'asfixiant atmosfera que es vivia llavors a Itàlia per contagi de l'esclat Nazi. Ell mai havia estat afí a les teories del feixisme, malgrat que hi tingués bons amics. Per la seva banda, deixava enrere una dècada completa dedicada a la pintura classicista, tractada d'una forma molt personal, com gairebé tot el que produiria sempre. Un camí que vorejava als artistes italians de *Valori Plastici*, encapçalats per Carlo Carrà, però que ell ja havia esgotat amb destresa i desimboltura. Potser per això va decidir anar de nou a París, per renovar-se profundament, malgrat que fos en un



Vassily Kandinsky, 'Ligne blanche', 1936

agotado con destreza y desenvoltura. Quizás por eso decidió ir de nuevo a París, para renovarse profundamente, a pesar de que fuese un momento muy difícil en el que la crisis económica mundial que siguió al crack de 1929, paralizaba el mercado del arte y forzaba a volver a su país de origen a muchos artistas extranjeros instalados en la capital francesa. Allí, y en aquel momento, encontraría a quien sería su compañera incondicional para siempre jamás, Susi Gerson, un alemana que acababa de huir de Berlín porque era de origen judío. Era el cuarto viaje significativo de Magnelli, y sería el definitivo. Un año después, en 1934, decidía dejar definitivamente el estudio y la casa que había tenido en Florencia desde 1912, y que había sido el escenario de toda su trayectoria pasada.

La primera vez que Magnelli fue a París fue en marzo de 1914, cuando ya conocía de cerca el futurismo y se había implicado profundamente en el arte de vanguardia italiano. Hizo el camino con el poeta Aldo Palazzeschi, amigo suyo desde la infancia y uno de los editores de la revista *Lacerba*. Cuando pasan por Milán se les une Umberto Boccioni, con quien ya habían intimado en Florencia en la aventura futurista. Allí se reencuentra con muchos de sus otros colegas florentinos como Ardengo Soffici, escritor y pintor que entonces convivía con Alexandra Exter –quien había estado en Italia acompañando a Soffici y había expuesto con los futuristas–, o el escritor Giovanni Papini. También coincide con Carrà y Severini. Soffici, bien integrado en la vanguardia francesa, le presenta a Picasso, Léger, Max Jacob y Guillaume Apollinaire, quien se interesa mucho por su obra. Es cuando Magnelli compra las obras de Picasso, Carrà, Juan Gris y Archipenko para su tío, y conecta con la obra de Matisse, los colores planos del cual le influirán de forma decisiva. En París alquila un estudio y se pone a trabajar. Su intención es volver allí al año siguiente, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial se lo impedirá. En 1915, los cuadros de inspiración cubista y



Alberto Magnelli, 'Sans titre', 1936

moment molt difícil en què la crisi econòmica mundial que va seguir el crac de 1929, paralitzava el mercat de l'art i forçava a retornar al seu país d'origen a molts artistes estrangers instal·lats a la capital francesa. Allà, i en aquell moment, trobava la que seria la seva companya incondicional per sempre més, Susi Gerson, una alemanya que acabava de fugir de Berlín perquè era d'origen jueu. Era el quart viatge significatiu de Magnelli i seria el definitiu. Un any després, el 1934, decidia deixar definitivament l'estudi i casa que tenia a Florència des del 1912, i que havia estat l'escenari de tota la seva trajectòria passada.

La primera vegada que Magnelli va anar a París, va ser pel març de 1914, quan ja coneixia de prop el futurisme i s'havia implicat a base de bé en l'art d'avantguarda italià. Fa el camí amb el poeta Aldo Palazzeschi, amic seu des de la infància i un dels editors de la revista *Lacerba*. Quan passen per Milà s'hi afegeix Umberto Boccioni amb qui ja havien intimat a Florència en l'aventura futurista. Allà es retroba amb molts dels seus altres col·legues florentins com Ardengo Soffici, escriptor i pintor que llavors convivia amb Alexandra Exter –que havia estat per Itàlia acompanyant Soffici i havia exposat amb els futuristes–, o l'escriptor Giovanni Papini. També coincideix amb Carrà i Severini. Soffici, ben integrat en l'avantguarda francesa, li presenta Picasso, Léger, Max Jacob i Guillaume Apollinaire que s'interessa molt per la seva obra. És quan Magnelli compra les obres de Picasso, Carrà, Juan Gris i Archipenko pel seu oncle, i connecta amb l'obra de Matisse, els colors plans del qual l'influiran de forma decisiva. A París lloga un estudi i es posa a treballar, la seva intenció és tornar-hi l'any següent, però l'esclat de la Primera Guerra Mundial li ho impedirà. El 1915, els quadres d'inspiració cubista i futurista donen pas a les primeres, i esplèndides, abstraccions que mantenen alguna relació amb les de Severini, fetes una mica abans, però d'una

futurista dan paso a las primeras, y espléndidas, abstracciones que mantienen alguna relación con las de Severini, hechas un poco antes, pero de una contundencia y radicalidad absolutas, sin ninguna concesión a la literatura. Estas obras también mantendrán una gran concomitancia con las de Exter.

La eclosión de la pintura metafísica, con Carrà, Giorgio de Chirico o Giorgio Morandi, dejarán huella en la pintura magnelliana hacia 1917, y las superficies planas de la abstracción se transformarán en arquitecturas y, de nuevo, las figuras estilizadas y de cantos del *cubofuturismo* entran en escena. Poco después vendrán las explosiones líricas que partirán de estas figuras y del paisaje, y estallarán en orgías de colores, de acuerdo de nuevo con Severini y con el tema del movimiento y la velocidad tan buscada todavía entonces por Giacomo Balla. La potente ola neoclásica que a finales de los años diez y a primeros de los veinte inundaba la producción de buena parte de los artistas de vanguardia no dejaba indiferente a Magnelli. Hacia 1920 las explosiones líricas se serenán, y en este proceso de reposo, los frenéticos semicírculos triangulares se ordenan para dejar ver su origen: hombres y mujeres normales, edificios sencillos, árboles y montañas, trazados con una habilidad extraordinaria por el dibujo y compuestos en una estructura geométrica sabiamente disimulada por la fluidez de la pintura y los colores suaves, cercanos a la obra coetánea de Carrà, con quien comparten también algunos de los temas marítimos, bucólicos y campesinos.

Es en esta etapa situada estéticamente a la sombra de *Valori Plastici* que Magnelli decide volver a París el año 1925. Este segundo viaje coincide con la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, la gran manifestación que daría nombre al Art Déco a escala mundial. En la capital francesa ve de nuevo a Max Jacob y también a Picasso, quien le anima a quedarse. En aquel momento el surrealismo todavía no ha hecho temblar la escena artística parisina. André Masson evoluciona su *tardocubismo* hacia la metafísica, y Joan Miró trabaja en silencio sin enseñar sus grandes y radicales avances. Léger, Amedée Ozenfant y Le Corbusier están en plena fiesta purista de geometrías austeras y absolutas que tendrán una gran trascendencia en el arte abstracto italiano de los años treinta. Pero a pesar de la amistad con Léger, Magnelli está sumido en otra ola en la que entonces no tienen cabida las líneas afiladas del purismo. No obstante, la geometría pura y dura volverá a aparecer en sus composiciones posteriores, ya sea en forma de arquitectura o bien en forma de grandes velas en las series de puertos, islas y barcos que desplegarán entre 1927 y 1929, y que enlazan con las escenas de aire mitológico o simbólico, coetáneas o inmediatamente después, en las que las construcciones arquitectónicas adquieren un aire más monumental, de acuerdo con la estética clasicista del *Novecento*. Magnelli, sin embargo, no se acabará de inscribir en este movimiento que representa el arte oficial italiano de la época, de la misma forma que tampoco se había integrado plenamente con el futurismo ni en ninguna otra tendencia. Siempre será independiente, a pesar de que mire y se relacione con todo aquello que le resulte de interés y que se haga a su alrededor. Por otra parte, su abierta oposición al régimen fascista, igual que

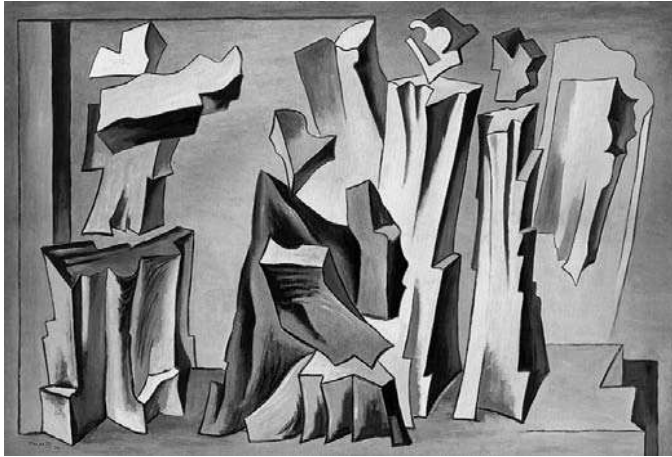


Alberto Magnelli, 'Dee del mare', 1931

contundència i radicalitat absolutes, sense cap concessió a la literatura. Aquestes obres també mantindran una gran concomitància amb les d'Exter.

L'eclosió de la pintura metafísica, amb Carrà, Giorgio de Chirico o Giorgio Morandi, deixarà empremta a la pintura magnelliana cap al 1917 i les superfícies planes de l'abstracció es transformaran en arquitectures i, de nou, les figures estilitzades i cantelludes del cubofuturisme entren en escena. Poc després, vindran les explosions líriques que partiran d'aquestes figures i del paisatge i esclataran en orgies de colors, d'acord de nou amb Severini i amb el tema del moviment i la velocitat tant recercat encara llavors per Giacomo Balla. La potent onada neoclàssica que, al final dels anys deu i els primers vint, inundava la producció de bona part dels artistes d'avantguarda no deixa indiferent Magnelli. Cap al 1920, les explosions líriques s'asserenen, i en aquest procés de repòs, els frenètics semicercles triangulars s'ordenen per deixar veure el seu origen: homes i dones normals, edificis senzills, arbres i muntanyes, traçats amb habilitat extraordinària pel dibuix i compostats en una estructura geomètrica sàviament dissimulada per la fluïdesa de la pintura i els colors suaus, propers a l'obra coetània de Carrà amb qui comparteix també alguns dels temes marítims, bucòlics i camperols.

És en aquesta etapa situada estèticament a l'ombra de *Valori Plastici* que Magnelli decideix tornar a París l'any 1925. Aquest segon viatge coincideix amb l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, la gran manifestació que donaria nom a l'Art Déco a escala mundial. A la capital francesa veu de nou Max Jacob i també a Picasso que l'anima a que es quedi. En aquell moment el Surrealisme encara no ha fet tremolar l'escena artística parisenca, André Masson evoluciona el seu tardocubisme cap a la metafísica, i Joan Miró treballa en silenci sense

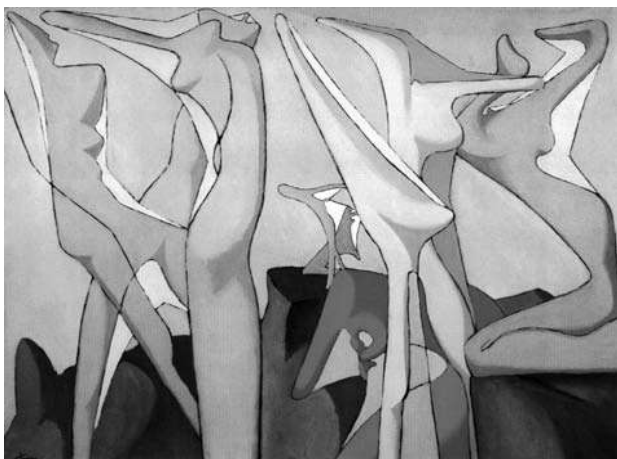


Alberto Magnelli, 'Pierres n° 14', 1934

la de su amigo Palazzeschi, lo hará mantenerse siempre al margen de los encargos oficiales y las colaboraciones con arquitectos para murales en edificios públicos que tanto se prodigaron, por otra parte de forma bien exitosa, en la Italia de los años veinte y treinta.

Estas obras que van de 1927 a 1931, la mayoría espléndidas, son de estética más monumental que las anteriores y parecen casi murales o frescos. Tienen referencias muy lejanas a Severini y de Chirico, y algunas concomitancias con la obra coetánea de Mario Sironi o Mario Tozzi –uno de los artistas predilectos de Eugeni d'Ors en aquella época. Pero, a pesar de estar inseridas de lleno en el *Novecento* –y de ser ejemplos magníficos–, son muy modernas y apuntan a la producción posterior de Magnelli, por más que representen el canto del cisne definitivo de su pintura figurativa de los años veinte. Como ninguna otra, ponen al descubierto la pasión del artista por el *Quattrocento* italiano, y en concreto por Piero della Francesca, Paolo Ucello o Andrea Massaccio, a los que reconocía como sus auténticos maestros. La composición es muy elaborada, el juego de planos recupera la geometría casi abstracta del purismo, y las figuras son seres ausentes casi petrificados en su doble condición de personajes y estatuas.

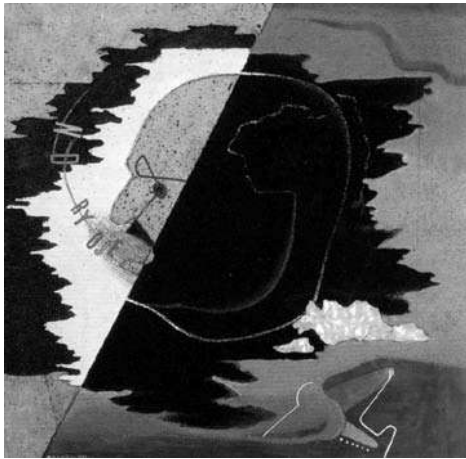
A principio de los años treinta, una gran parte de los artistas y los intelectuales italianos se habían radicalizado hacia la derecha, y unos cuantos, no todos, dejaban atrás la vanguardia que tanto los había distinguido para adoptar actitudes mucho más conservadoras, como, por ejemplo, el propio Carrà o también Soffici, Longhi y Papini, sin ir más lejos. Balla, por su parte, que había sido fiel al futurismo manteniéndose al margen de las raíces clásicas del *Novecento*, daba una vuelta inesperada abrazando el academicismo más recalitrante. El mundo que rodea a Magnelli se hunde y



Togores, 'Sommet', 1930

ensenyar els seus grans i radicals avanços. Léger, Amedée Ozenfant i Le Corbusier estan en plena festa purista, de geometries austeres i absolutes que tindran una gran transcendència en l'art abstracte italià dels anys trenta. Però tot i l'amistat amb Léger, Magnelli està sumit en una altra ona en què llavors no hi tenen cabuda les línies afilades del purisme. No obstant això, la geometria pura i dura tornarà a aparèixer en les seves composicions posteriors ja sigui en forma d'arquitectura o bé en forma de grans veles en les sèries de ports, illes i vaixells que desplegarà entre 1927 i 1929 i que enllacen amb les escenes d'aire mitològic o simbòlic, coetànies o immediatament després, en les que les construccions arquitectòniques adquireixen un aire més monumental, d'acord amb l'estètica classicista del *Novecento*. Magnelli, però, no s'acabarà d'inscriure en aquest moviment que representa l'art oficial italià de l'època, de la mateixa forma que tampoc s'havia integrat plenament amb el futurisme ni en qualsevol altra tendència. Sempre serà independent, malgrat que miri i es relacioni amb tot allò d'interès que es faci al seu voltant. D'altra banda, la seva oberta oposició al règim feixista, igual que el seu amic Palazzeschi, el farà mantenir-se sempre al marge dels encàrrecs oficials i les col·laboracions amb arquitectes per a murals en edificis públics que tant es van prodigar, d'altra banda de forma ben reeixida, a la Itàlia dels anys vint i trenta.

Aquestes obres que van de 1927 a 1931, la majoria esplèndides, són d'estètica més monumental que les anteriors i semblen gairebé murals o frescos. Tenen referències molt llunyanes a Severini i de Chirico i algunes concomitàncies amb l'obra coetània de Mario Sironi o Mario Tozzi –un dels artistes predilectes d'Eugeni d'Ors, a l'època. Però malgrat estar inserides de ple en el *Novecento* –i ser-ne exemples magnífics– són molt modernes i apunten a la producció posterior de Magnelli, per més que representin el cant de cigne definitiu de la seva pintura figurativa dels anys vint.



Enrico Prampolini, 'Ritratto di Marinetti', 1929

es entonces cuando decide volver a París. Acaba de participar en la Bienal de Venecia y la *Quadriennale* de Roma, y de celebrar una individual en la Galleria Bellenghi de Florencia, que es la tercera que hace en toda su trayectoria hasta entonces. Tiene 43 años y, a pesar de ser amigo de Enrico Prampolini, todavía no ha conectado con la generación más joven de pintores abstractos del norte de Italia que pronto haría furor entre Como y Milán.

El viaje definitivo de finales de 1933 viene precedido de una primera estancia larga entre los meses de octubre de 1932 y noviembre del año siguiente. Y es en esta temporada previa cuando inicia las célebres pinturas de piedras que lo harían tan famoso y marcarían su camino decisivo frente a la abstracción. De hecho, esta serie no se gesta en París sino poco antes en Viareggio, el verano de 1931, a raíz de un carné de dibujos que Magnelli hace a partir de la visión de las vecinas canteras de mármol de Carrara. Unas grafías espléndidas en las que transforma las arquitecturas y personajes de los cuadros mitológicos, y también las grandes velas de barco, en bloques petrificados que flotan en el espacio, suspendidos, con una clara adscripción escultórica y aires metafísicos. Las metamorfosis magnellianas, en transformación constante, finalmente toman una dirección que las llevará a una nueva y definitiva fisonomía. En este trascendente proceso sideral podría ser que las obras coetáneas de Prampolini, con el que Magnelli había estado en Roma en enero del mismo 1931, tuviese algo que ver. Enrico Prampolini tenía seis años menos que él y se había integrado al grupo futurista de muy joven; se había mantenido bastante fiel a lo largo de los años veinte y, desde Roma, junto con Balla, había catalizado el segundo futurismo frente a los postulados conservadores del *Novecento*. En ese momento Prampolini dejaba que la influencia formal del surrealismo se apoderase un poco de su obra, de un modo tangencial, como hicieron, por ejemplo,

Com cap altra, posen al descobert la passió de l'artista pel *quattrocento* italià i en concret per Piero della Francesca, Paolo Ucello o Andrea Massaccio, als que reconeixia com els seus autèntics mestres. La composició hi és molt elaborada, el joc de plans recupera la geometria quasi abstracta del purisme, i les figures són sers absents gairebé petrificats en la seva doble condició de personatges i estàtues.

Al començament dels anys trenta, una gran part dels artistes i els intel·lectuals italians s'havien radicalitzat cap a la dreta i uns quants, no pas tots, deixaven enrere l'avantguarda que tant els havia distingit per adoptar actituds molt més conservadores, com ara el mateix Carrà o també Soffici, Longhi i Papini, sense anar més lluny. Balla, per la seva banda, que havia estat fidel al futurisme mantenint-se al marge de les arrels clàssiques del *Novecento*, feia un tomb inesperat abraçant l'academicisme més recalitrant. El món que envolta Magnelli s'enfonsa i és llavors quan decideix tornar a París. Acaba de participar a la Biennal de Venècia i la *Quadriennale* de Roma i de celebrar una individual a la Galleria Bellenghi de Florència, que és la tercera que fa en tota la seva trajectòria fins aleshores. Té 43 anys i, malgrat ser amic d'Enrico Prampolini, encara no ha connectat amb la generació més jove de pintors abstractes del nord d'Itàlia que aviat faria furor entre Como i Milà.

El viatge definitiu de finals de 1933, ve precedit d'una primera estada llarga, entre els mesos d'octubre de 1932 i novembre de l'any següent. I és en aquesta temporada prèvia que inicia les cèlebres pintures de pedres que el farien tan famós i marcarien el seu camí decisiu vers l'abstracció. De fet, aquesta sèrie no es gesta a París sinó poc abans a Viareggio, a l'estiu de 1931, arran d'un carnet de dibuixos que Magnelli fa a partir de la visió de les veïnes canteres de marbre de Carrara. Unes grafies esplèndides en les que transforma les arquitectures i personatges dels quadres mitològics, i també les grans veles de vaixell, en blocs petrificats que floten en l'espai, suspesos, amb una clara adscripció escultòrica i aires metafísics. Les metamorfosis magnellianes, en transformació constant, finalment prenen una direcció que les durà a una nova i definitiva fesomia. En aquest transcendent procés sideral podria ser que hi tinguessin alguna cosa a veure les obres coetànies de Prampolini amb el que Magnelli havia estat a Roma pel gener del mateix 1931. Enrico Prampolini tenia sis anys menys que ell i s'havia integrat al grup futurista de molt jove; s'hi havia mantingut bastant fidel al llarg del anys vint, i des de Roma, junt amb Balla, havia catalitzat el segon futurisme enfront dels postulats conservadors del *Novecento*; en aquell moment Prampolini deixava que la influència formal del Surrealisme s'apoderés una mica de la seva obra, d'una forma tangencial, com van fer per exemple Paule Vézelay, Josep de Togores i Gaston-Louis Roux llavors més o menys situats a l'ombra d'André Masson, i tants altres artistes del moment que tampoc van formar part del grup surrealista ortodox. Aquesta ona onírica també es va fer notar en l'obra de Léger que va canviar les rígides estructures puristes per estranyes branques d'arbre, inquietants drapejats i trossos de

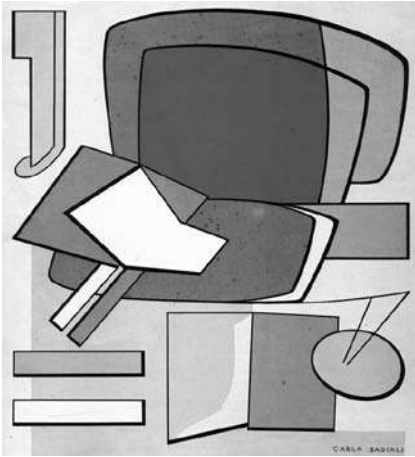


Léger, 'Les troncs d'arbres', 1931

Paule Vézelay, Josep de Togores y Gaston-Louis Roux entonces más o menos situados a la sombra de André Masson, y tantos otros artistas del momento que tampoco formaron parte del grupo surrealista ortodoxo. Esta ola onírica también se hizo notar en la obra de Léger, quien cambió las rígidas estructuras puristas por extrañas ramas de árbol, inquietantes trapeados y trozos de carne, cuerdas enrolladas y meteoros exóticos. Y de forma más precoz, brillante y sensual, también fue evidente en la producción de Picasso a partir de 1927, comenzando por la serie de *Las metamorfosis* y la posterior eclosión dionisiaca y erótica de Dinard y Boisgeloup.

Son cosas que estaban en el aire, como suele pasar a menudo, pero las piedras del florentino parecen aflorar de ellas mismas y remiten, por encima de todo, a su propia producción. Comparadas con las grandes composiciones de figuras del mismo 1931, la armonía que se genera es total, a pesar de que las piedras no presenten ningún rastro antropomórfico evidente, y solo captan las posturas y el movimiento. Inmersas como están en la pura abstracción, el único elemento más evidente son unos cuantos ladrillos que volteaban, de vez en cuando, por el espacio y que también serán traspasados, más adelante, a la tela. El mencionado cuaderno italiano, con 32 dibujos muy precisos, escrupulosamente fechados página a página, del 2 al 31 de julio, servirán a Magnelli de esquema para muchos cuadros inmediatamente posteriores que expondrá el año 1934 en París, a la Galerie Pierre dirigida por Pierre Loeb –marchante, entre otros, de Miró y Kandinsky–, y que marcarán su consagración internacional como pintor contemporáneo.

Precisamente es Loeb quien le presenta Kandinsky a Magnelli en diciembre de 1933. Los dos artistas ingresan en aquellos momentos en las filas del grupo Abstraction-Création. Consecuencia



Carla Badiali, 'Composizione', 1936

carn, cordes entortolligades i meteors exòtics. I de forma més precoç, brillant i sensual, també evident en la producció de Picasso a partir de 1927, començant per la sèrie de *Les metamorfosis* i la posterior eclosió dionisiaca i eròtica de Dinard i Boisgeloup.

Són coses que estaven a l'aire, com sol passar sovint, però les pedres del florentí semblen aflorar d'elles mateixes i remetent, per sobre de tot, a la seva pròpia producció. Comparades amb les grans composicions de figures del mateix 1931 l'harmonia que es genera és total, malgrat que les pedres no presentin cap rastre antropomòrfic evident, només en capten les postures i el moviment, immerses com estan en la pura abstracció, l'únic element més evident són uns quants totxos que voleien, de tant en tant, per l'espai i que també seran traspassats, més endavant, a la tela. L'esmentat quadern italià, amb 32 dibuixos molt precisos, escrupolosament datats plana a plana, del 2 al 31 de juliol, servirà a Magnelli d'esquema per a molts quadres immediatament posteriors que exposarà l'any 1934 a París, a la Galerie Pierre dirigida per Pierre Loeb –marxant, entre altres, de Miró i Kandinsky–, i que marcaran la seva consagració internacional com a pintor contemporani.

Precisament és Loeb qui presenta Kandinsky a Magnelli cap al desembre de 1933. Els dos artistes ingressen en aquells moments a les files del grup Abstraction–Création. Conseqüència directa del grup predecessor, Cercle et Carré, fundat el 1929 per Joaquim Torres-García i Michel Seuphor, per contrarestar l'avançada del surrealisme i defensar l'abstracció geomètrica, Abstraction–Création, amb revista pròpia homònima, va aplegar molts dels components d'aquesta altra associació com Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Hans Arp o Sophie Taeuber als que s'hi van afegir Jean Hélion, Auguste Herbin, Naum Gabo, Anton Pevsner, Frantisek Kupka i, entre molts altres, el mateix

directa del grupo predecesor, *Cercle et Carré*, fundado en 1929 por Joaquim Torres-García y Michel Seuphor para contrarrestar la avanzada del surrealismo y defender la abstracción geométrica, *Abstraction-Création*, con revista propia homónima, replegó a muchos de los componentes de esta otra asociación, tales como Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Hans Arp o Sophie Taeuber, a los que se sumaron Jean Hélion, Auguste Herbin, Naum Gabo, Anton Pevsner, Frantisek Kupka y, entre muchos otros, el mismo Prampolini. Magnelli se encontró, por tanto, con un campo abonado para adentrarse de nuevo en la abstracción de la que él había sido, a mediados de los años 10, uno de los pioneros en Italia.

A pesar del alejamiento radical de la estética del *Novecento* y de la decisión de quedarse a vivir en París y dejar Florencia, no rompe del todo los lazos con su país, en donde todavía le quedan buenos amigos y en donde pasaría algunos veranos más. De hecho, Magnelli nunca renegó de las fuertes raíces florentinas, bien al contrario, las vindicó siempre como el punto de partida esencial de su pintura. En 1932 participa en la Bienal de Venecia y realiza otra individual en Florencia, en la Galleria Bellini, en la que volverá a exponer el año siguiente. En 1934, su estrena triunfal en París en la Galerie Pierre le vale un elogioso artículo de Anatole Jakovski en la prestigiosa revista *Cahiers d'Art*, de amplia difusión internacional, y otro extenso que escribe Prampolini en *Stile Futurista*, publicación editada en Torino por el mismo Prampolini junto con su amigo Fillia –Luigi Colombo– con el que comparte la estética de la *aeropittura*, continuación del segundo futurismo. Un año después, Magnelli expone en la Galleria del Milione en Milán, convertida en la principal plataforma de los pintores abstractos italianos de los años treinta y que, bajo la dirección del pintor Virginio –Gino– Ghiringhelli, repliega Oreste Bogliardi, Mauro Reggiani, Osvaldo Licini, Atanasio Soldati, Fausto Melotti y Lucio Fontana. Un núcleo que mantendrá un buen paralelismo con el grupo que se forma en Como con Mario Radice, Carla Badiali, Manlio Rho, Aldo Galli y, más tarde, Carla Prina, situados entorno a los arquitectos Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri, quienes tenían conexiones directas con el grupo milanés. En estos ambientes de modernidad decidida frente al *Novecento*, la obra abstracta de Magnelli es muy bien recibida. Para junio de 1936 se le invita a participar a la *Mostra di pittura moderna italiana* celebrada en Como, en la que intervienen en el comité de selección Ghiringhelli, Radice y Rho. El año 1938, la Galleria del Milione organiza una colectiva nuevamente con obra de Magnelli –que se desplaza expresamente– junto con la de sus amigos de París: Kandinsky, César Domela, Jean Arp, Sophie Taeuber, Kurt Seligman y Paule Vezelay. Las alianzas cada vez más estrechas de Mussolini con Hitler, que favorecerán una política de extrema derecha en Italia, marcarán una gran distancia entre Magnelli y su país, en donde no volverá a exponer hasta el año 1950, cuando la Bienal de Venecia le dedica una sala monográfica.

Mientras tanto, de Chirico, con el que continúa manteniendo una excelente amistad, le ayuda a encontrar contactos para realizar dos exposiciones individuales en Nueva York, en 1937 y 1938.

Prampolini. Magnelli va trobar, doncs, un camp abonat per endinsar-se de nou en l'abstracció de la que ell n'havia estat, a mitjan anys deu, un dels pioners a Itàlia.

Malgrat l'allunyament radical de l'estètica del *Novecento* i de la decisió de quedar-se a viure a París i deixar Florència, no trenca del tot els llaços amb el seu país en el que encara li queden bons amics i en el que hi passaria alguns estius més. De fet, Magnelli mai no va renegar de les fortes arrels florentines, tot al contrari, les va vindicar sempre com el punt de partida essencial de la seva pintura. El 1932 participa a la Biennal de Venècia i fa una altra individual a Florència, a la Galleria Bellini, a la que torna a exposar l'any següent. El 1934 la seva estrena triomfal a París a la Galerie Pierre li val un elogiós article d'Anatole Jakovski a la prestigiosa revista *Cahiers d'Art*, d'amplia difusió internacional, i un altre d'extens que escriu Prampolini a *Stile Futurista*, publicació editada a Torí pel mateix Prampolini junt amb el seu amic Fillia –Luigi Colombo– amb el que comparteix l'estètica de l'*aeropittura* continuació del segon futurisme. Un any després, Magnelli exposa a la Galleria del Milione a Milà, convertida en la principal plataforma dels pintors abstractes italians dels anys trenta i que, sota la direcció del pintor Virginio –Gino– Ghiringhelli, aplega Oreste Bogliardi, Mauro Reggiani, Osvaldo Licini, Atanasio Soldati, Fausto Melotti i Lucio Fontana. Un nucli que mantindrà un bon paral·lelisme amb el grup que es forma a Como amb Mario Radice, Carla Badiali, Manlio Rho, Aldo Galli i, més tard, Carla Prina situats entorn dels arquitectes Giuseppe Terragni i Pietro Lingeri que tenien connexions directes amb el grup milanès. En aquests ambients de modernitat decidida enfront del *Novecento* l'obra abstracta de Magnelli és molt ben rebuda. Pel juny de 1936 és convidat a participar a la *Mostra di pittura moderna italiana* celebrada a Como, en la que intervenen en el comitè de selecció Ghiringhelli, Radice i Rho. L'any 1938, la Galleria del Milione organitza una col·lectiva novament amb obra de Magnelli –que s'hi desplaça expressament– junt amb la dels seus amics de París: Kandinsky, César Domela, Jean Arp, Sophie Taeuber, Kurt Seligman, i Paule Vézelay. Les aliances cada vegada més estretes de Mussolini amb Hitler que afavoriran una política d'extrema dreta a Itàlia, marcaran una gran distància entre Magnelli i el seu país, on no tornarà a exposar fins l'any 1950, quan la Biennal de Venècia li dedica una sala monogràfica.

Mentrestant, de Chirico, amb el que continua mantenint una excel·lent amistat, l'ajuda a trobar contactes per realitzar dues exposicions individuals a Nova York, el 1937 i el 1938. Un any després, Peggy Guggenheim l'inclou al santuari dels pintors abstractes moderns i presenta a Londres cinc obres de Magnelli a l'exposició *Abstract Concrete Art*. El camí està ben traçat i ja no hi ha marxa enrere ni dubtes. Als anys trenta el pintor florentí es troba a si mateix i com en un joc de malabarisme combina tots els elements del seu passat per fer una obra renovada i, alhora, també molt personal. En l'entrevista que li fa Marie-Thérèse Maugis a *Les Lettres Françaises* l'any 1964 –citada per J. F. Yvars al catàleg de la primera exposició que la Galeria Oriol va dedicar a l'artista italià

Un año después, Peggy Guggenheim le incluye en el santuario de los pintores abstractos modernos y presenta en Londres cinco obras de Magnelli en la exposición *Abstract Concrete Art*. El camino está bien trazado y ya no hay marcha atrás ni dudas. En los años treinta, el pintor florentino se encuentra a sí mismo y, como en un juego de malabarismos, combina todos los elementos de su pasado para hacer una obra renovada y, a la vez, también muy personal. En la entrevista que le hace Marie-Thérèse Maugis en *Les Lettres Françaises* el año 1964 –citada por J. F. Yvars en el catálogo de la primera exposición que la Galería Oriol dedicó al artista italiano en 2008– Magnelli dice: “Saber dibujar, saber crear a través de las formas aquello que me parecía más positivo de expresar, a mi 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 tener 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 grandes gigantes de la pintura habían llegado a resultados tan maravillosos. De repente me daba cuenta de que solo ellos podían ser mis maestros... y de que solo ellos, sobre todo en aquella época, mirando y volviendo a mirar, podían obtener la revelación del método que les había permitido crear obras tan poderosas.”

La base de la pintura de Magnelli será siempre, por tanto, el dibujo. Ya lo era en las explosiones líricas y en la figuración de los años veinte, y continúa siéndolo en las abstracciones posteriores. La mayoría de sus cuadros, de cualquier época, suelen tener un esbozo previo, claro y conciso. Los dibujos de los años treinta, nítidos como el resto, permiten ver el proceso de la última y principal metamorfosis de su pintura. Magnelli parte de las piedras pero también de los árboles y acaba fusionando una cosa y la otra con las figuras para darles movimiento. Más que en los cuadros, este proceso se hace muy visible en buena parte de los dibujos en los que ojos, manos, senos e incluso el sexo flotan entre las formas biomórficas medio escultóricas y abstractas que, sin ser miméticas en ningún momento, tienen bastante que ver con las coetáneas de Kandinsky y Arp. Incluso muestran algún referente en la obra de Miró. Es la abstracción luchando con el surrealismo, unos términos en apariencia antitéticos. La razón contra los impulsos. El combate de la propia masa en estado de metamorfosis, para llegar a una configuración final, serena y ordenada, convertida en las radiantes geometrías florales –como las mencionaba Arp y recuerda Juan Manuel Bonet– deliciosamente petrificadas sobre la tela para no marchitarse nunca más.

el 2008– Magnelli diu: “Saber dibuixar, saber crear a través de les formes allò que em semblava més positiu d’expressar, segons el meu entendre i d’acord a les meves possibilitats, allò que voldria dir. Convé no oblidar que la meua ciutat era Florència, ciutat dura i intransigent tot i tenir 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, Pisa, Lucca per desxifrar com els grans 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 ells, sobre tot aquella època, mirant i tornant a mirar, podia obtenir la revelació del mètode que els havia permès crear obres tan poderoses”

La base de la pintura de Magnelli serà sempre, doncs, el dibuix, ja ho era en les explosions líriques i en la figuració dels anys vint, i continua sent-ho en les abstraccions posteriors. La majoria dels seus quadres, de qualsevol època, solen tenir l’esbós previ, clar i concís. Els dibuixos dels anys trenta, nítids com la resta, permeten veure el procés de la darrera i principal metamorfosi de la seva pintura. Magnelli parteix de les pedres però també dels arbres i acaba fusionant una cosa i l’altra amb les figures per donar-los moviment. Més que en els quadres, aquest procés es fa molt visible en bona part dels dibuixos en els que ulls, mans, sines i fins i tot el sexe floten entre les formes biomòrfiques mig escultòriques i abstractes que tenen bastant a veure amb les coetànies de Kandinsky i Arp, sense ser mimètiques en cap moment. Fins i tot mostren algun referent a l’obra de Miró. És l’abstracció lluitant amb el Surrealisme, uns termes en aparença antitètics. La raó contra els impulsos. El combat de la pròpia massa en estat de metamorfosi, per arribar a una configuració final, serena i ordenada, convertida en les radiants geometries florals –com les anomenava Arp i recorda Juan Manuel Bonet– deliciosament petrificades sobre la tela per no marcar-se mai més.



OBRA

Alberto Magnelli al seu taller de Grasse amb algunes de les seves pintures sobre paper, c. 1965
[Alberto Magnelli en su taller de Grasse con algunas de sus pinturas sobre papel, c. 1965](#)

“Magnelli ha sabut, amb gran poder d’evocació, conferir una intensa expressió humana a aquests *blocs amorfs* i no obstant formals que, aïllats en espais sàviament equilibrats, semblen obeir a una estranya mecànica planetària”.

“Magnelli ha sabido, con gran poder de evocación, conferir una intensa expresión humana a estos *bloques amorfos* y no obstante formales que, aislados en espacios sabiamente equilibrados, parecen obedecer a una extraña mecánica planetaria”.

Enrico Prampolini (“Le Astrazioni plastiche di Magnelli”, ‘Stile futurista’, n° 2, 1934)

“(…) Les construccions de Magnelli d’una banda s’apropen a les obres dels surrealistes i de l’altra banda parteixen d’aquelles que s’anomenaven en aquest sentit, costat futurista, es a dir abstracte”.

“(…) Las construcciones de Magnelli por un lado se acercan a las obras de los surrealistas y por el otro lado parten de aquellas que se llamaban en ese sentido, lado futurista, es decir abstracto.”

Filippo De Pisis (“Lettere Parigine: Magnelli”, ‘L’Italia Letteraria’, 4/08/1934, cat. expo. ‘Alberto Magnelli Pierres’, Galerie Di Meo, París, 16/10 – 28/11/2009, p. 34)



01. "Tronc d'olivier", c. 1934
Llapis sobre paper / [Lápiz sobre papel](#)
26 x 20,5 cm.



02. "Tronc d'olivier", c. 1934
Llapis sobre paper / [Lápiz sobre papel](#)
26 x 20,8 cm.



03. "Pierres", 1931
Tinta sobre paper / [Tinta sobre papel](#)
33,9 x 25,6 cm.



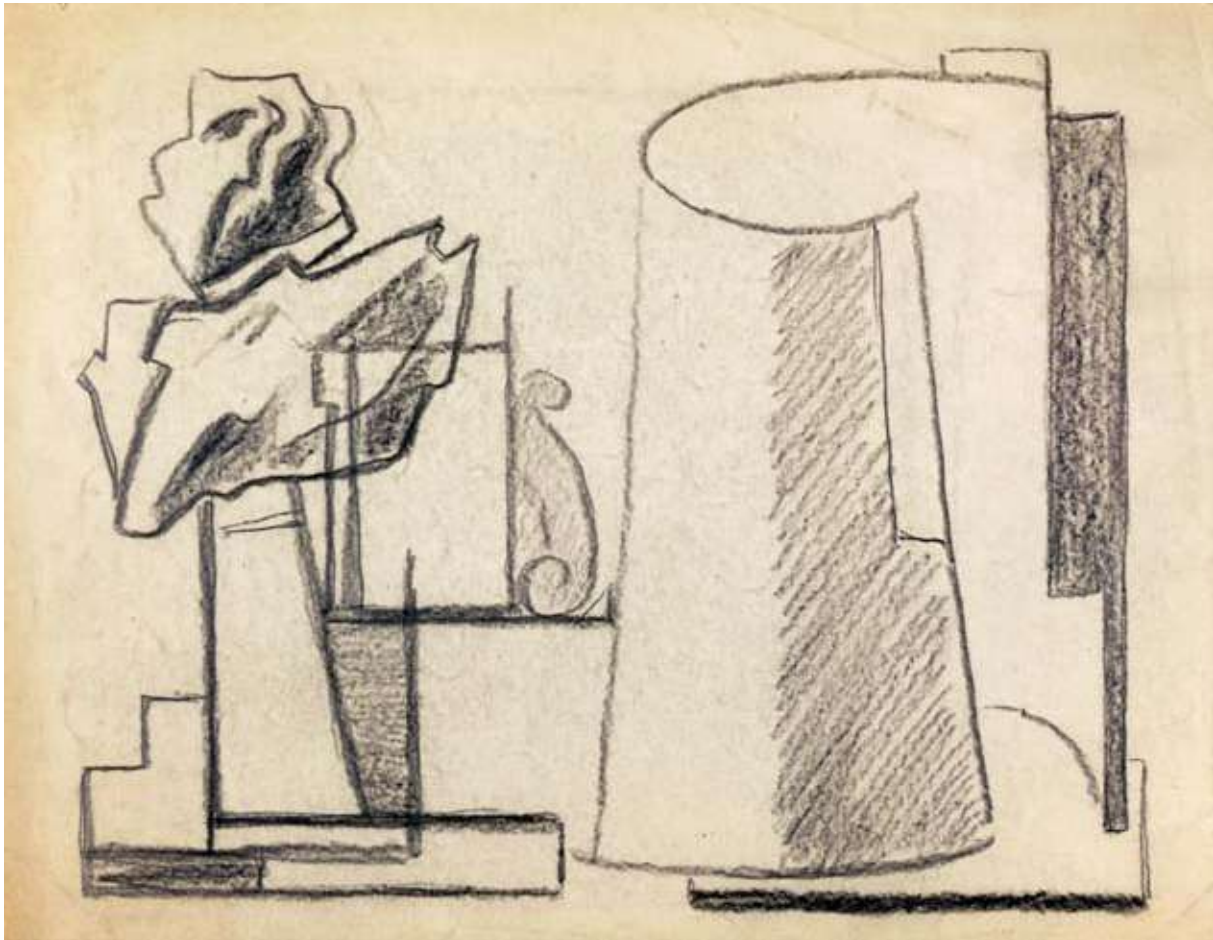
04. "Pierres", 1931
Tinta sobre paper / [Tinta sobre papel](#)
33,9 x 25,6 cm.



05. “Pierres, 8 août”, 1931
Tinta sobre paper / [Tinta sobre papel](#)
33,5 x 25 cm.



06. "Pierres", 1931
Guaix sobre cartró / Gouache sobre cartón
47,5 x 62,5 cm.



07. "Pierres", c. 1934
Llapis sobre paper / Lápiz sobre papel
18 x 23 cm.



08. "Pierres", c. 1931
Guaix sobre cartró / Gouache sobre cartón
47 x 62 cm.



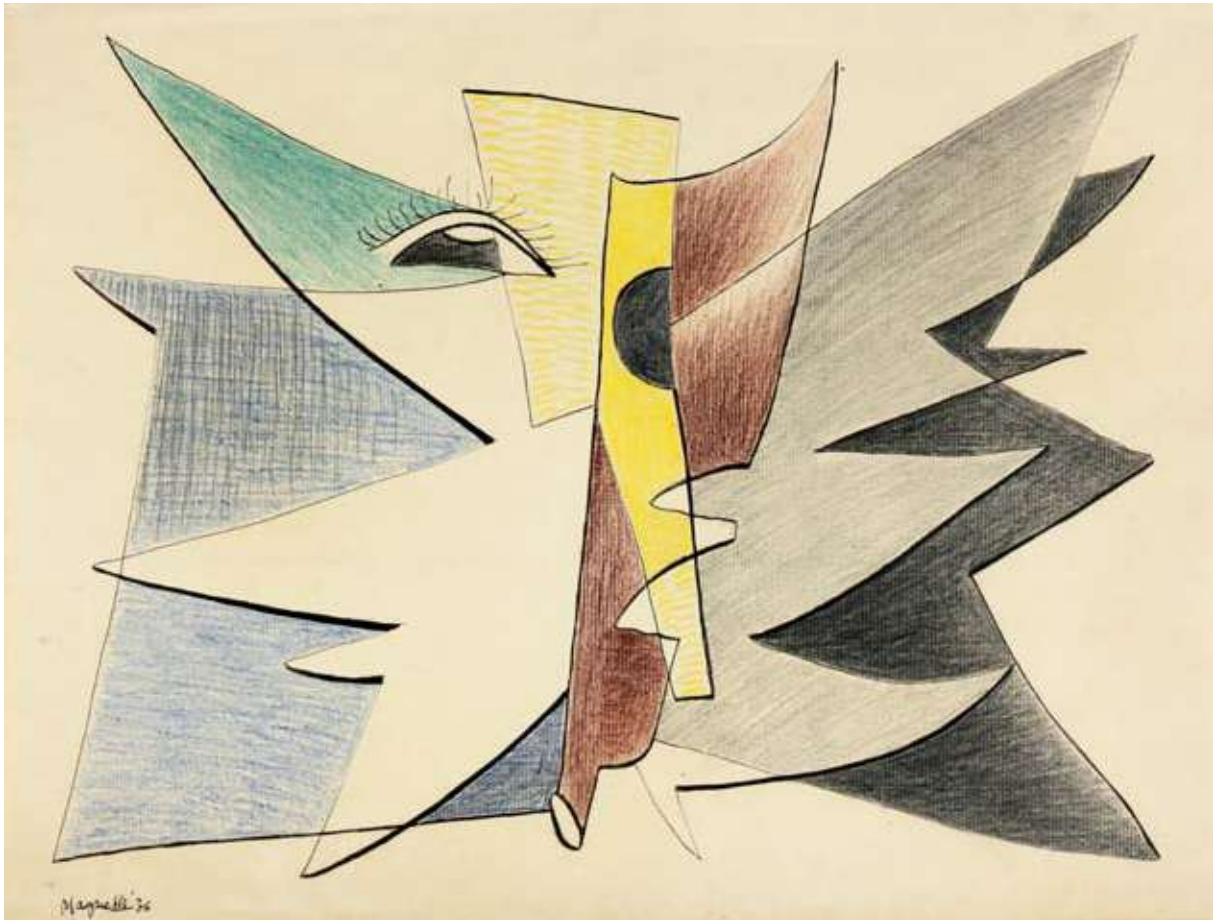
09. “Sans titre”, 1936
Tinta i llapis sobre paper / [Tinta y lápiz sobre papel](#)
32 x 21 cm.



10. "Sans titre", 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
31,5 x 21,5 cm.



11. “Sans titre”, 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
21,2 x 26,7 cm.

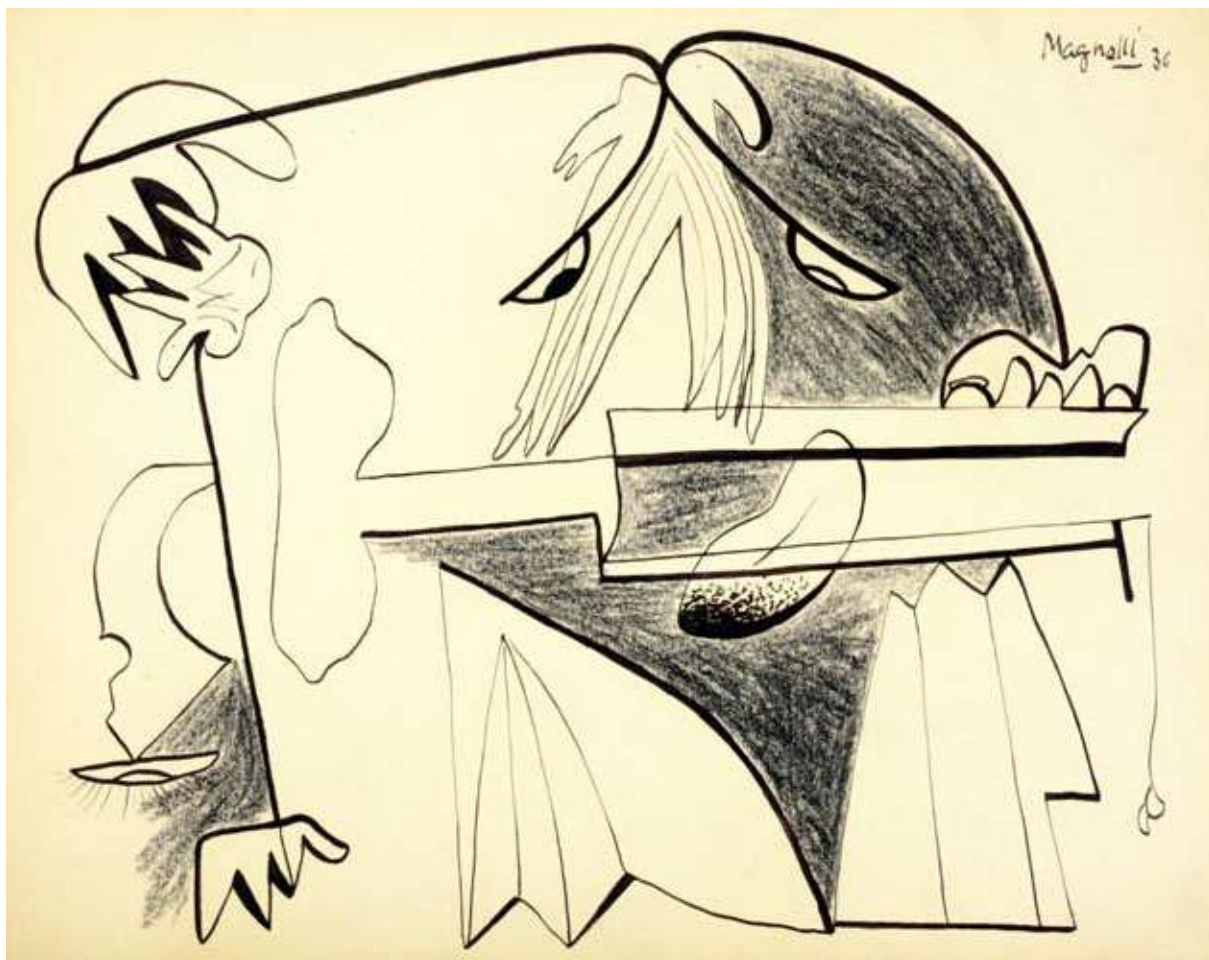


12. “Sans titre”, 1936

Tinta, grafit i llapis de colors sobre paper / Tinta, grafito y lápices de colores sobre papel
36 x 46,2 cm.



13. "Sans titre", 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
21,2 x 26,7 cm.



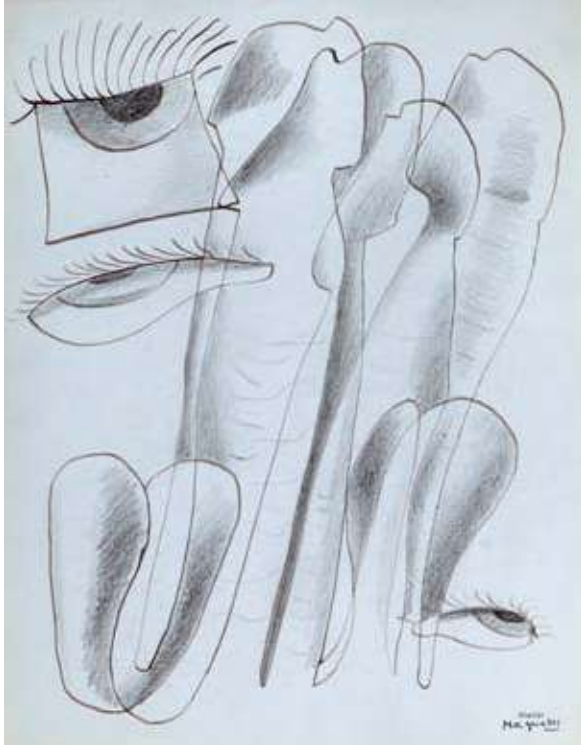
14. "Sans titre", 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
21,2 x 26,7 cm.



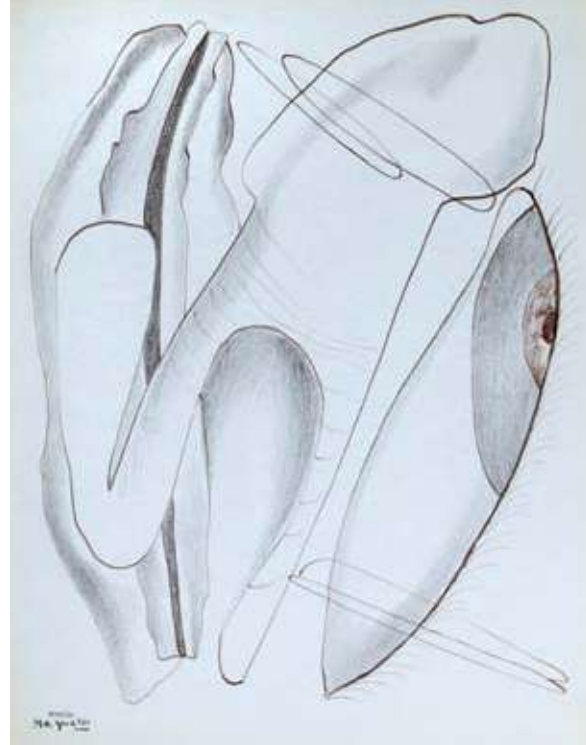
15. “Sans titre”, c. 1936
Tinta i llapis sobre paper / [Tinta y lápiz sobre papel](#)
27 x 21 cm.



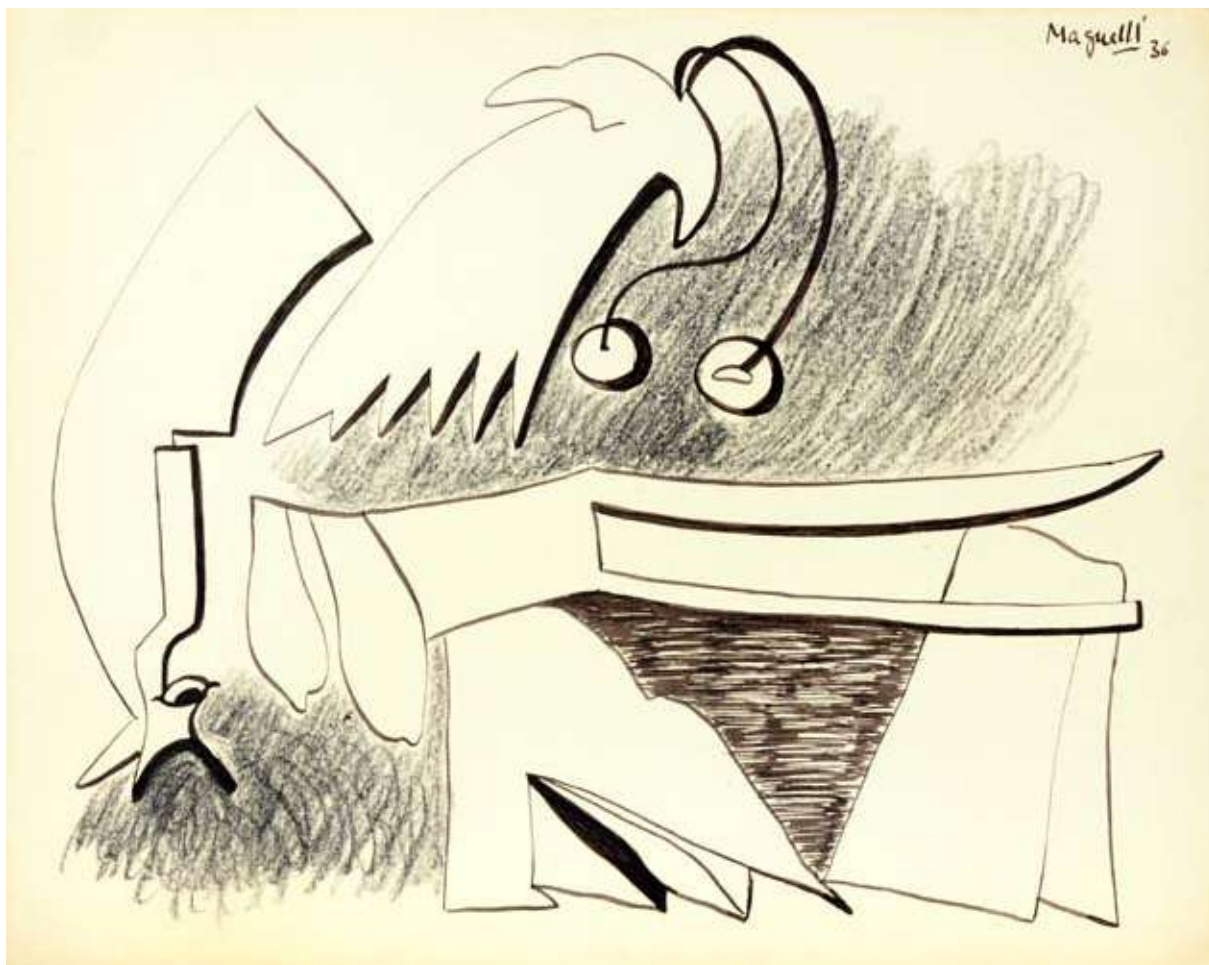
16. "Sans titre", 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
21 x 26,7 cm.



17. “Sans titre”, c. 1936
Tinta y llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
27 x 21 cm.



18. “Sans titre”, c. 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
27 x 21 cm.



19. "Sans titre", 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
21,2 x 26,7 cm.



20. "Sans titre", 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
21,2 x 26,7 cm.



21. "Dessin préparatoire pour peinture", 1936
Tinta i llapis sobre paper / [Tinta y lápiz sobre papel](#)
26,8 x 21 cm.



22. “Sans titre”, 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
26,8 x 21 cm.



23. “Dessin préparatoire pour peinture”, 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
26,5 x 21 cm.



24. "Sans titre", 1936
Tinta sobre paper / Tinta sobre papel
26,8 x 21 cm.



25. "Sans titre", c. 1936
Guaix sobre cartró / Gouache sobre cartón
22 x 35,5 cm.



26. “Sans titre”, 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
26,5 x 21 cm.



27. “Sans titre”, 1941
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
26,5 x 21 cm.



28. "Sans titre", c. 1936
Guaix sobre cartró / Gouache sobre cartón
31,5 x 14 cm.



29. “Sans titre”, 1936
Tinta i llapis sobre paper
Tinta y lápiz sobre papel
21 x 27 cm.



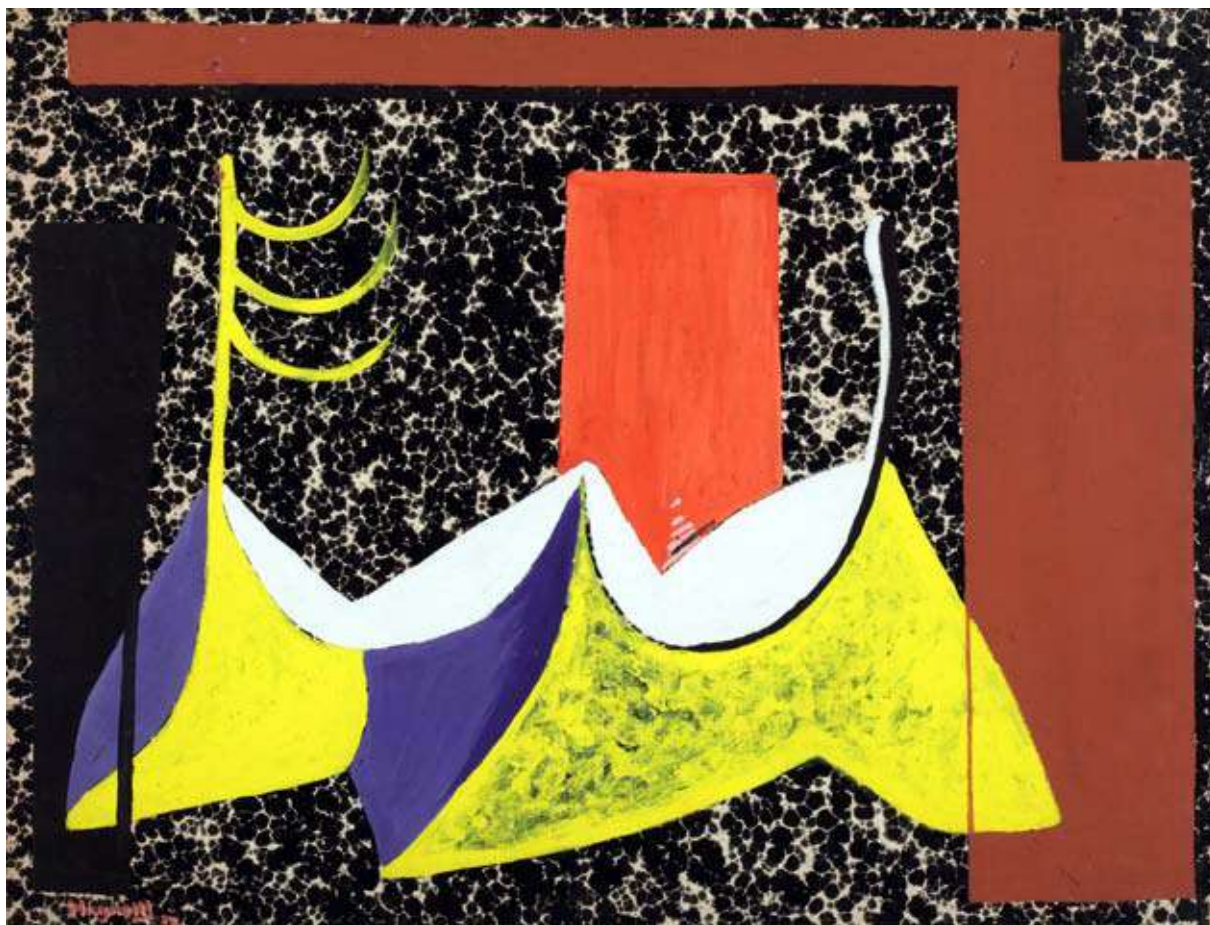
30. “Sans titre”, 1936
Tinta i llapis sobre paper
Tinta y lápiz sobre papel
26,8 x 21,2 cm.



31. "Sans titre", 1937
Guaix sobre cartró / Gouache sobre cartón
66,5 x 52,5 cm.



32. "Sans titre", c. 1937
Guaix sobre cartró / Gouache sobre cartón
18,8 x 21,3 cm.



33. "Sans titre", c. 1937
Guaix sobre cartró / Goache sobre cartón
48,5 x 64,5 cm.



34. "Sans titre", 1936
Guaix sobre cartró / Goache sobre cartón
48 x 61 cm.



35. "Sans titre", 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
21 x 26,7 cm.



36. “Sans titre”, c. 1941
 Tinta, aquarel·la i llapis sobre paper
 Tinta, acuarela y lápiz sobre papel
 26,9 x 20,8 cm.



37. “Sans titre”, 1936
 Tinta, llapis i llapis de colors sobre paper
 Tinta, lápiz y lápices de colores sobre papel
 26,5 x 21 cm.



38. "Sans titre", 1936
Tinta, llapis i llapis de colors sobre paper
Tinta, lápiz y lápices de colores sobre papel
26,5 x 20,8 cm.



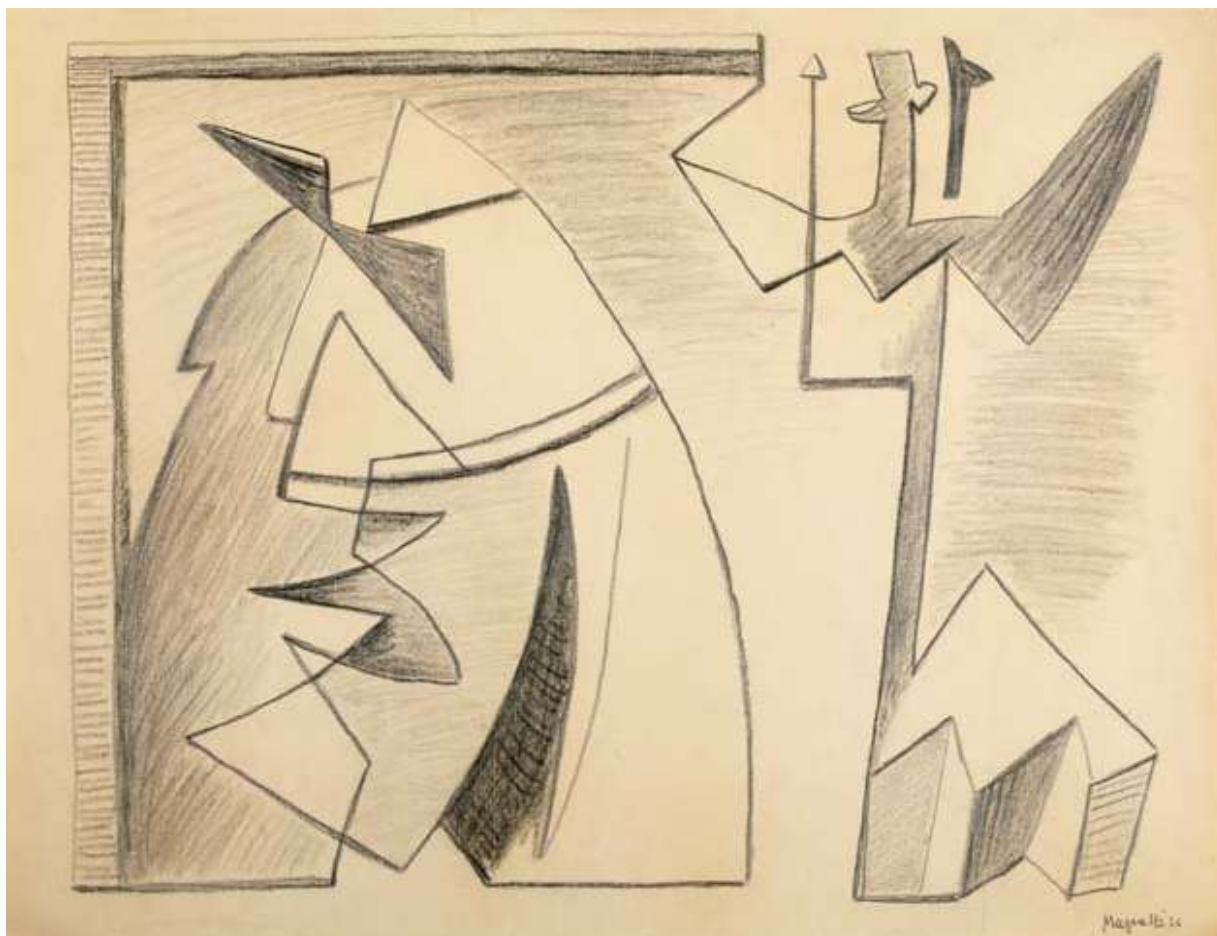
39. "Sans titre", 1936
Tinta, llapis i llapis de colors sobre paper
Tinta, lápiz y lápices de colores sobre papel
26,5 x 21 cm.



40. “Dessin pour peinture”, 1936
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
45,5 x 35 cm.



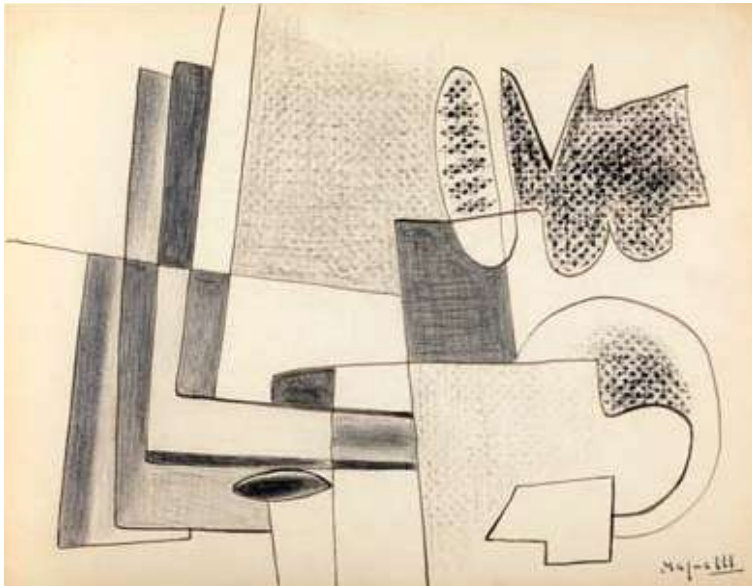
41. "Sans titre", 1936
Guaix sobre cartró / Gouache sobre cartón
30,5 x 23,5 cm.



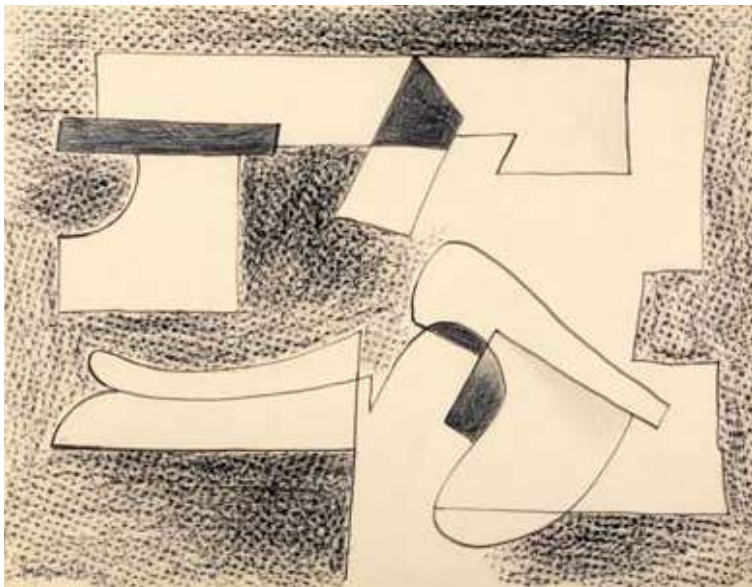
42. “Sans titre”, 1936
Llapis sobre paper / [Lápiz sobre papel](#)
48,2 x 63 cm.



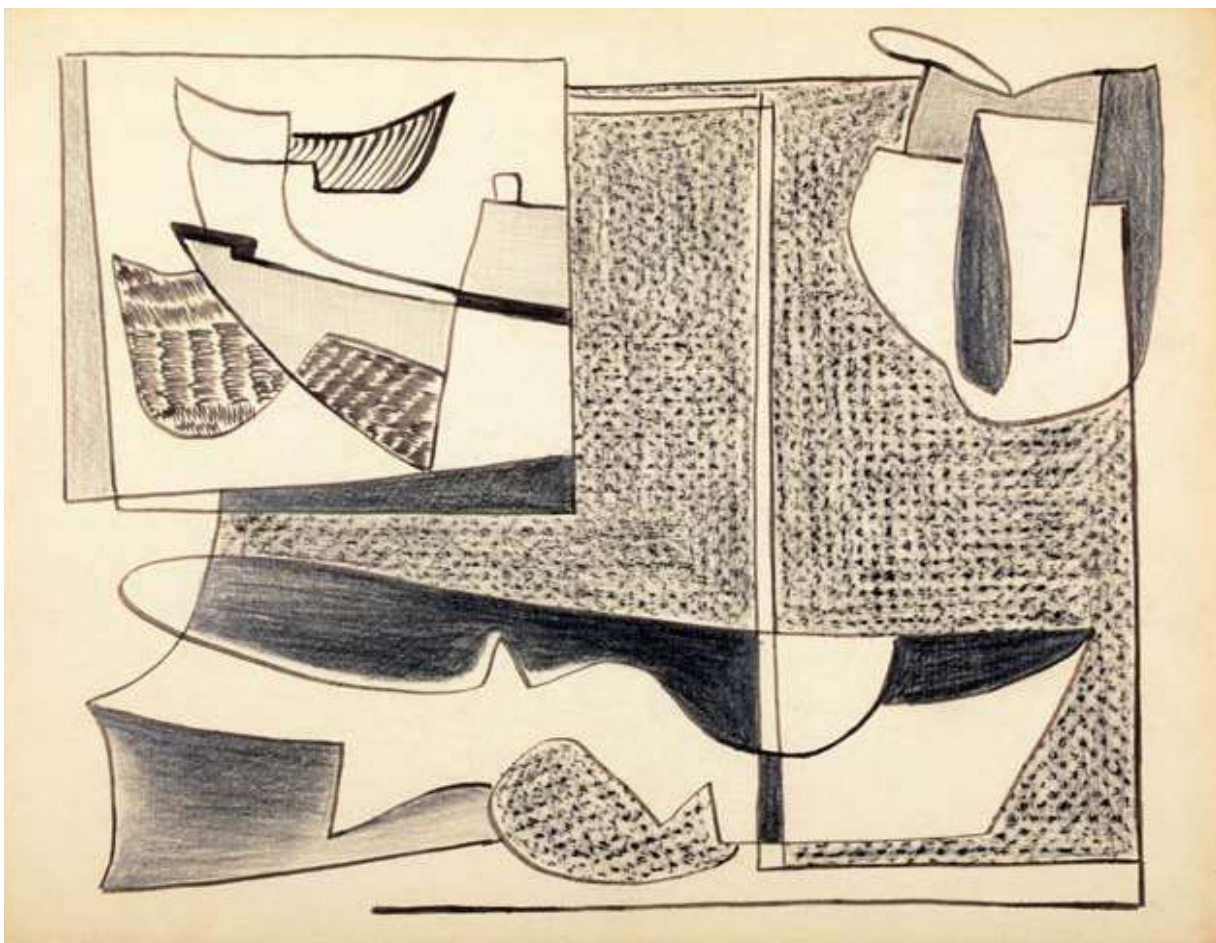
43. "Sans titre", c. 1941
Tinta i aquarel·la sobre cartolina / [Tinta y acuarela sobre cartulina](#)
27 x 20,8 cm.



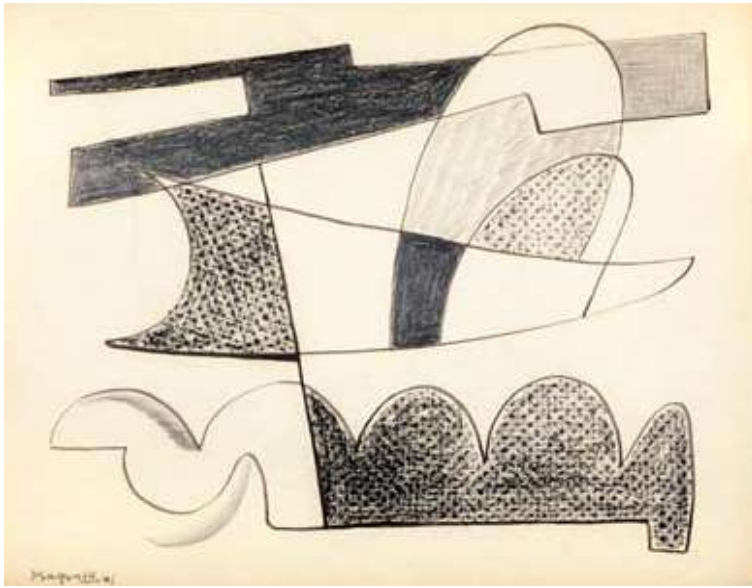
44. "Sans titre", c. 1938
Tinta i llapis sobre paper
Tinta y lápiz sobre papel
21 x 27 cm.



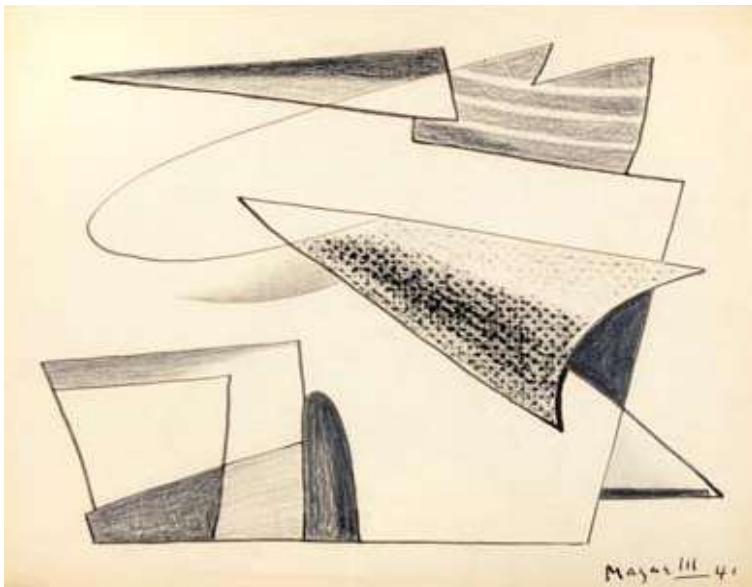
45. "Sans titre", 1938
Tinta i llapis sobre paper
Tinta y lápiz sobre papel
21 x 27 cm.



46. "Sans titre", c. 1938
Tinta i llapis sobre paper / Tinta y lápiz sobre papel
21 x 27 cm.

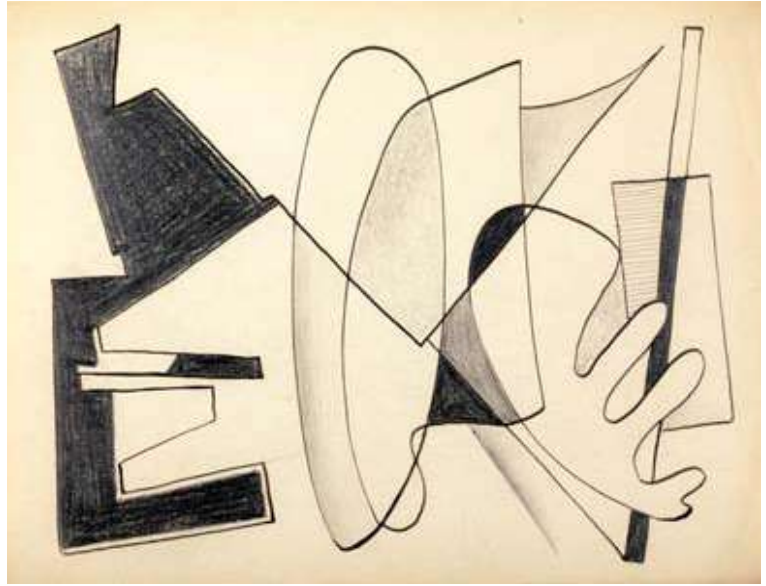


47. “Sans titre”, c. 1938
Tinta i llapis sobre paper
Tinta y lápiz sobre papel
21 x 27 cm.

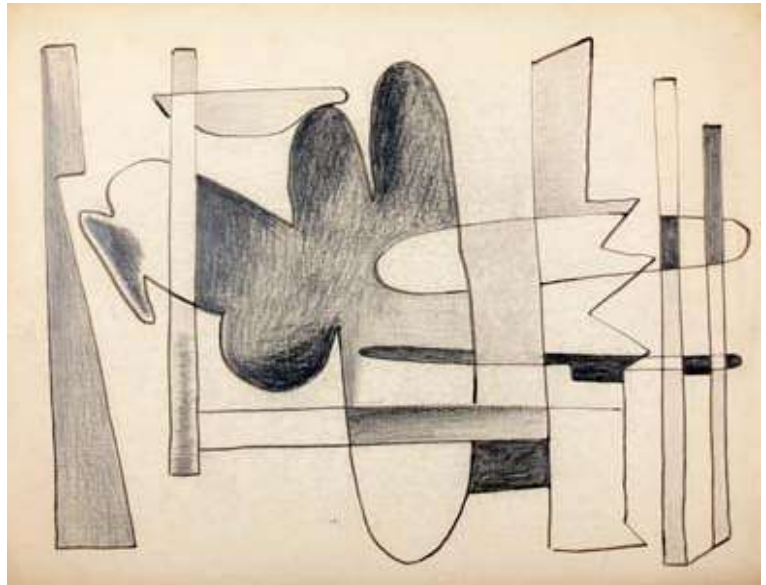


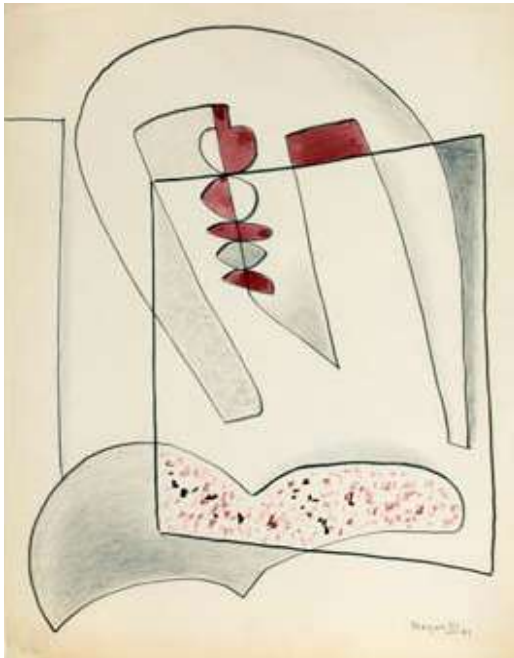
48. “Sans titre”, c. 1938
Tinta i llapis sobre paper
Tinta y lápiz sobre papel
21 x 27 cm.

49. "Sans titre", c. 1938
Tinta i llapis sobre paper
Tinta y lápiz sobre papel
21 x 27 cm.

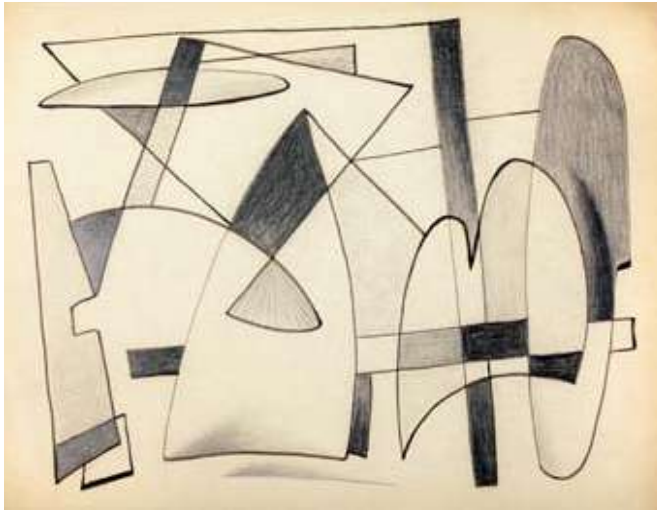


50. "Sans titre", c. 1938
Tinta i llapis sobre paper
Tinta y lápiz sobre papel
21 x 27 cm.





51. “Sans titre”, 1941
Tinta, llapis i aquarel·la sobre paper
Tinta, lápiz y acuarela sobre papel
26,9 x 20,8 cm.



52. “Sans titre”, c. 1938
Tinta i llapis sobre paper
Tinta y lápiz sobre papel
21 x 27 cm.



53. "Sans titre", c. 1938
Guaix sobre cartró / Gouache sobre cartón
50 x 32,5 cm.

“Crec que una certa quantitat de color, fins i tot si és completament llis, no aïllat, sinó al costat d’altres, s’il·lumina i brilla com si es trenqués en un sentit divisionista; car la fredor que podria aparèixer, només és vàlida si el color és separat i desapareix cada vegada que hom aconsegueix unir en la retina, és a dir: en la mirada de conjunt, tots els colors de la pintura”.

“Creo que una cierta cantidad de color, incluso si es completamente liso, no aislado, sino al lado de otros, se ilumina y brilla como si se rompiera en un sentido divisionista; pues la frialdad que podría aparecer, solamente es válida si el color se separa y desaparece cada vez que uno consigue unir en la retina, es decir: en la mirada de conjunto, todos los colores de la pintura”.

Alberto Magnelli (Carta a Soffici 17/01/1917. ‘Magnelli’, Éditions Centre Georges Pompidou, París, 1989)

“La meva pintura no té secret (...) procedeixo de la manera més simple i segura. Primer faig una quantitat de dibuixos sobre els quals vario mica en mica les formes que em son útils. És aleshores sobre el dibuix pre escollit que començo naturalment a estudiar i a col·locar mentalment els colors; un crida l’altre i així és com arribo a veure sobre el dibuix allò que serà després la tela.”

“Mi pintura no tiene secreto (...) procedo de la forma más simple y segura. Primero hago una cantidad de dibujos sobre los cuales vario poco a poco las formas que me son útiles. Es entonces sobre el dibujo pre escogido que empiezo naturalmente a estudiar y a colocar mentalmente los colores; uno llama al otro y así es como consigo ver sobre el dibujo aquello que luego será la tela.”

Alberto Magnelli (Luigi Ferrarino, “Dieci domande ad Alberto Magnelli”, cat. expo. ‘Alberto Magnelli. Da Firenze a Parigi’, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 16/12/2006 – 11/03/2007, p. 65)



Alberto Magnelli al seu taller de Meudon, c. 1968 / [Alberto Magnelli en su taller de Meudon, c. 1968](#)

BIOGRAFÍA

1888

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

1907

Realiza de manera autodidacta su primer paisaje. Frecuenta las iglesias florentinas renacentistas, donde descubre el vínculo con los artistas de su tierra natal como Andrea Massaccio, Paolo Ucello o Piero della Francesca.

1910

Participa en la *VIIIª Biennale de Venecia* en la *Sala Internazionale 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 Gino Severini, Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Aldo 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.

Entra en contacto con el futurismo, en la *Esposizione futurista de Lacerba*, realizada en la Libreria Gonelli de Florencia. Adquiere una obra de Carlo Carrà.

1914

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. 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 voluntad de independencia. Adquiere importantes obras para la colección particular de su tío, Picasso, Juan Gris y Archipenko. Regresa a Italia con el pintor Vanni y realiza algunas esculturas en yeso. Inicio de la Primera Guerra Mundial.

1915

El grupo de artistas entorno a la revista *Lacerba* prepara la segunda exposición futurista, con participación de Archipenko, Braque, Carrà, Serge

BIOGRAFIA

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 renai-xentistes, on descobreix el vincle amb els artistes de la seva terra natal com ara Andrea Massaccio, Paolo Ucello o Piero della Francesca.

1910

Participa a la *VIII^a Biennial de Venècia* a la *Sala Internazionale della gioventú*. Coneix les obres de Gustav Klimt exposades al pavelló austríac.

1912

Freqüenta les tertúlies al Cafe *Giubbe Rosse* i entaula amistat amb pintors i poetes de l'avantguarda florentina com Gino Severini, Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Aldo 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. Entra en contacte amb el futurisme, a la *Esposizione futurista de Lacerba*, realitzada a la Llibreria Gonelli de Florència. Adquireix una obra de Carlo Carrà.

1914

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. 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. Inici de la Primera Guerra Mundial.

1915

El grup d'artistes entorn de la revista *Lacerba* prepara la segona exposició futurista, amb participació d'Archipenko, Braque, Carrà, Serge Férat,

Férat, Juan Gris, Max Jacob, F. Léger, A. Magne-lli, Picasso, Medardo Rosso, H. Rousseau, G. Severini y Soffici. La declaración de guerra de Italia al imperio Austro-Húngaro anula la exposición. Pinta una serie de cuadros totalmente abstractos.

1916

Magnelli es requerido para el servicio militar. Debido a una astenia nerviosa le conceden seis meses de permiso.

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 convalecencia por doce meses.

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 indipendenti*.

1920

Abierta oposición de Magnelli al fascismo en contra de muchos de sus compañeros que colaboraran con el régimen de Mussolini, entonces afín a la modernidad. 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*.

1921

Realiza su primera exposición individual que tiene lugar en la *Galleria Materassi*, de Florencia, donde presenta composiciones, paisajes y dibujos.

1922

En 1922 pinta *Uomini al muricciolo*. Viaja 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 Carrà. Los anteriores personajes populares ahora se convierten en sibilas, 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.

1930

Viaja a Roma donde reencuentra el pintor Enrico Prampolini. Expone en Florencia, a la *Galleria Bellenghi*.

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 Austríac-Hongarès, anul·la l'exposició. Pinta una sèrie de quadres totalment abstractes.

1916

Magnelli és cridat al servei militar. Degut a una absència nerviosa li concedeixen sis mesos de permís.

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

Es 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 enfront de molts dels seus companys que col·laboraran amb el règim de Mussolini, llavors afí a la modernitat. 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*.

1921

Fa la seva primera exposició individual que té lloc

a la *Galleria Materassi*, de Florència, on presenta composicions, paisatges i dibuixos.

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* adquireix 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 Milan, que la seva pintura en aquesta època és sistemàtica, és pre-ordenada, mental i matemàtica.

1930

Viatja a Roma on retroba el pintor Enrico Prampolini. Exposada a Florència, a la *Galleria Bellenghi*.

1931

En una estada a Viareggio dibuixa un quadern amb les primeres composicions de pedres que el

1931

En una estancia a Viareggio dibuja un cuaderno con las primeras composiciones de piedras que lo llevarán a la abstracción fruto de la visión de las canteras de mármol de la vecina Carrara.

1932

De nuevo viaja a París con la intención de quedarse, pero a finales de año vuelve a Italia. Durante la estancia en París inicia la serie *Pierres*, unas telas en las que abandona prácticamente toda figuración reconocible y que se corresponden a los dibujos hechos un año antes inspirados en los bloques de piedra y de mármol de Carrara. *Pierres* se caracteriza por la introducción de un nuevo espacio pictórico, afirmando una nueva materialidad. Ilustra el libro de poemas de Eugenio Montale *La casa dei doganieri e altri versi*, editado en Florencia. Participa en la Bienal de Venecia. Vuelve a realizar una exposición en Florencia, esta vez en la *Galleria Bellini*.

1933

Años de represión económica, crisis a nivel general en toda Europa. Establecimiento de la Alemania Nazi. De nuevo celebra una exposición individual en la *Galleria Bellini* de Florencia. A finales de año vuelve a París donde se instala definitivamente. A partir del marchante Pierre Loeb conoce a Kandinsky, emigrado de Alemania. Y también a Hélión, Vantongerloo, Domela, Nelly van Doesburg, artistas exiliados. Conoce a Susi Gerson, una berlinesa con la que se casará en 1940. Entra a formar parte del grupo Abstraction-Création que agrupa a la mayoría de artistas abstractos instalados entonces en París.

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 Jakovski en la revista *Cahiers d'Art* (n. 5-8) y de Prampolini a *Stile Futurista*.

1935

Celebra una exposición individual en Milán, en la *Galleria Il Milione*, dirigida por el pintor Gino Chirindelli, principal plataforma de la abstracción italiana de los años treinta.

1937

Participa en París en la gran exposición *Origines et développments 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 concrete à Milan*, con obras de Arp, Domela, Kandinsky, Seligman, Taüber Arp, Vezelay, Magnelli. Intercambia 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, Hélicon.

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 Tauber 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, Kandinsky y Nicolas de Stäel. 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, Freundlich, 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 Nacional 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 Sao Paulo.

1949

Inauguración el 18 de marzo de 1949 del Museo de Arte Moderno de Sao 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 Sao 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*

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, Héliou.

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 Tauber 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* organitzada per la *Galerie l'Esquisse* amb obres de Domela, Kandinsky i Nicolas de Stäel. 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'inscriu 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 Sao Paulo.

1949

Inauguració el 18 de Març de 1949 del Museu d'Art Modern de Sao 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. Co-neix 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 Sao Paulo; el primer es atorgat a Léger.

1952

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

1955

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

abstrait, donde intervienen André Bloc, Léon Degand, Dewasne, François Le Lionnais.

1955

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

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. Después de más de veinte años de ausencia en una galería de arte italiana, celebra una nueva exposición individual, esta vez en la *Galleria Lorenzelli* de Bergamo. 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 de *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 Zürich. La colaboración en el catálogo de Jacques Lassaigue 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*.

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. Després de més de vint anys d'absència en una galeria d'art italiana, celebra una nova exposició individual, aquesta vegada a la *Galleria Lorenzelli* de Bergamo. 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 Italià 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 Peintées*, 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 y 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 Lassaingne destaca la sensibilitat, el llenguatge universal i concret de les formes pures de Magnelli.

1964

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

1965

Segon volum de *Paroles Peintées*. 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, 1888 – 1971, pittore fiorentino*.

ENGLISH VERSION

MAGNELLI AND METAMORPHOSIS

JOSEP CASAMARTINA I PARASSOLS

It is no wonder that Magnelli, and Kandinsky, when they met in Paris at the end of 1933, got on well enough. They had quite a lot in common. Some aesthetic origins born, in part, of an admiration for Gustav Klimt and the Viennese Secession, and in the case of the Russian painter also, for Anglada Camarasa – that provided them with a synthesised and stylised vision with respect to figuration. They both arrived at abstraction from an exercise in purifying reality or the subject matter, and shared the lyrical explosion of colour and form, with a way of composing that linked the geometric structure with movement. Another thing they had in common was that after coming to abstraction, first Kandinsky and then Magnelli, having had some goings on, they ended up embracing definitely the non-representation of things. One of them, however, had a theoretical justification based in large part in theosophy, and the other was well removed from any theories, whether philosophical or simply mathematical.

Kandinsky had just left behind an intense period at the Bauhaus, having been a teacher for ten years, but with Hitler's rise to power, he had fled Germany where his job then came to add weight to the lists of degenerate art. Magnelli, who was twenty-two years younger than Kandinsky, had come to Paris a short time ago to settle there as well, surely due to the suffocating atmosphere that he lived in Italy owing to the spread of the Nazi upsurge. He had never been affiliated to theories of fascism, although his good friends had. For his part, he left behind a full decade dedicated to classical painting, undertaken in a very personal way, as with almost everything he ever produced. It was a path that Italian artists of the *Valori Plastici* skirted round, headed by Carlo Carrà, though he had already exhausted it with skill and ease. Maybe that is why he decided to go back to Paris, to revitalise himself deeply, although it was a very difficult time in which the global economic crisis that followed the bankruptcy of

1929 paralyzed the art market and forced many foreign artists who had settled in the French capital to return their countries of origin. There, at that time, he met Susi Gerson, a German woman who had just fled from Berlin because of her Jewish origins, who was to be his unconditional partner forever. It was the fourth significant trip for Magnelli and it was to be definitive. A year later, in 1934, he decided conclusively to leave the studio and house he had had in Florence since 1912, and which had been the setting for all his earlier trajectory.

The first time Magnelli went to Paris was in the March of 1914, when he already knew Futurism well and had been deeply involved in the Italian avant-garde. He undertook the journey with the poet Aldo Palazzeschi, his friend since childhood and one of the editors of the journal *Lacerba*. When passing through Milan, they had joined Umberto Boccioni with whom they had become close in Florence in the futuristic adventure. There he was reunited with many of his Florentine colleagues: with Ardengo Soffici, the writer and painter who was living with Alexandra Exter then, and who had been to Italy accompanying Soffici and had exhibited with the futurists, and the writer Giovanni Papini. He also crossed paths with Carrà and Severini. Soffici, who was well integrated into the French avant-garde, introduced him to Picasso, Léger, Max Jacob and Guillaume Apollinaire who was really interested in his work. It was then that Magnelli purchased works by Picasso, Carrà, Juan Gris and Archipenko for his uncle, and became acquainted with the work of Matisse, whose flat colours came to influence him decisively. In Paris, he rented a studio and set to work. His intention was to return there following year, but the outbreak of First World War would prevent him. In 1915, the Cubist and Futurist inspired paintings gave way to the first and splendid abstractions that maintain some relation with those of Severini, completed a little earlier, but with an absolute forcefulness and radicalness without

any concession to literature. These works also maintained a great association with those of Exter.

The emergence of metaphysical painting, with Carrà, Giorgio de Chirico and Giorgio Morandi, was to leave its mark on Magnelli's painting around 1917, and the flat surfaces of abstraction would be transformed into architecture, and the stylised figures and edges of Cubo-Futurism again came onto the scene. Soon after, the lyrical explosions would arrive that were to depart from these figures and from the landscape and that would explode into orgies of colour, again in accordance with Severini and with the theme of movement and speed also sought by Giacomo Balla at that time. The powerful neoclassical inclination that, in the latter part of the second decade of the century and early twenties, inundated much of the works of the avant-garde artists did not leave Magnelli indifferent. Around 1920, the lyrical explosions settled down, and in that process of repose, the frenetic triangular semicircles were arranged to reveal their origin: ordinary men and women, simple buildings, trees and mountains, drawn with extraordinary skill of draftsmanship and composed in a geometrical structure cleverly disguised by the fluidity of the paint and the soft colours, close to the contemporary work of Carrà, with whom he also shared some maritime, bucolic and peasants themes.

It was at this stage, aesthetically situated in the shadow of the *Valori Plastici*, that Magnelli decided to return to Paris in 1925. This second trip coincided with *l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, the great event that would make a worldwide name for Art Deco. In the French capital he saw Max Jacob and Picasso again, who encouraged him to stay. At that time, Surrealism had still not shaken the Parisian art scene, André Masson evolved his late Cubism toward metaphysics, and Joan Miró worked silently without revealing his great and radical advances. Léger, Amédée Ozenfant and Le Corbusier were in full purist mode, with austere and absolute geometries which would have great importance in the Italian abstract art of the thirties. But despite his friendship with Léger, Magnelli was immersed in another approach in which there was now no room for the sharp lines of purism. Despite this, the pure and simple geometry was to reappear in his later compositions, whether in architectural form or in the shape of large sails in the series of ports, islands and ships that

unfolded between 1927 and 1929 and that link to the scenes with a mythological or symbolic air that were simultaneous or came immediately after, in which the architectural constructions take on a more monumental feel, according to the classical aesthetics of the *Novecento*. Magnelli, however, did not end up joining this movement that represents the official Italian art of the time, in the same way that he had not fully integrated with Futurism or with any other tendency. He would always be independent, although he looked at and was related to everything of interest that was happening around him. Furthermore, his open opposition to the fascist regime, like that of his friend Palazzeschi, would mean that he would always remain outside the official commissions and the collaborations with architects for the murals in public buildings that were so lavished upon them and were also very successful in the Italy in the twenties and thirties.

These works, which are from 1927 to 1931, the majority superb, are of a more monumental aesthetic than the previous ones and seem to be almost murals or frescos. They contain very distant references to Severini and de Chirico and have some similarities with the contemporary work of Mario Sironi and Mario Tozzi – one of the favourite artists of Eugenio d'Ors, at the time. But despite being inserted fully into the *Novecento* – and being magnificent examples – they are highly modern and point towards the later production of Magnelli, though represent the final swan song of his figurative painting in the twenties. Like no other, they reveal the artist's passion for the Italian *quattrocento*, and specifically for Piero della Francesca, Paolo Ucello and Andrea Massaccio, who he recognised as his true masters. The composition is very elaborate, the play of planes recaptures the almost abstract geometry of purism, and the figures are almost absent beings petrified in their dual condition as characters and statues.

In the early thirties, many of the Italian artists and intellectuals had radicalized towards the Italian right and some, though not all, left behind the avant-garde that had distinguished them so much by adopting much more conservative attitudes, as with Carrà himself and also Soffici, Longhi and Papini, without going any further. Balla, for his part, who had been faithful to Futurism by staying outside the classical roots of *Novecento*, made an unexpected turn in embracing the most recalcitrant academism. The

world that surrounded Magnelli collapsed and it was then that he decided to return to Paris. He had just participated in the Venice Biennale and the *Quadriennale* of Rome and held an individual exhibition at the Galleria Bellenghi in Florence, which is the third that he had undertaken in the whole of his career up until then. He was 43 years old and, despite being friends with Enrico Prampolini, had not yet connected with the youngest generation of abstract painters in the north of Italy who would soon cause an uproar between Como and Milan.

The final journey in late 1933 was preceded by a long initial stay between the months of October 1932 and November of the next year. And it is in this preliminary period that he began his famous paintings of stones that would make him so famous and marked his path decisively towards abstraction. In fact, this series was not conceived in Paris but a little earlier in Viareggio, in the summer of 1931, following a sketchbook of drawings that Magnelli made from the view of the neighbouring quarries of Carrara marble. They were some splendid sketches in which the architecture and characters of the mythological paintings, and also the great sails of the ships, were transformed into frozen blocks that float in space, suspended, with a clear assignment of sculptural ascription and a metaphysical feel. The magnellian metamorphoses, constantly change, and finally take a direction that will be a new and final appearance. In this transcendent, celestial process, they could have had something in common with the contemporary works of Prampolini with whom Magnelli had been in Rome in January of the same year, 1931. Enrico Prampolini was six years younger than him and had joined the group of Futurists very young. He had remained quite faithful throughout the twenties, and from Rome, along with Balla, had catalysed the second Futurism in the face of the conservative claims of the *Novecento*: in that moment Prampolini allowed the formal influence of Surrealism to take over some of his work, in a tangential way, as did, for example, Paule Vezelay, Josep de Togores and Gaston-Louis Roux, then more or less situated in the shadow of André Masson, as did many other artists of that time who were also not part of the orthodox Surrealist group. This dreamlike tendency was likewise noted in the work of Léger who was to change the rigid purist structures into strange tree branches, disturbing drapes and pieces of meat, entangled strings and exotic meteors. And in a

more precocious way, bright and sensual, this also evident in the work of Picasso from 1927 onwards, beginning with the *Les metamorfosis* series and the subsequent Dionysian and erotic emergence of Dinard and Boisgeloup.

Things were still up in the air, as often happens, but the stones of the Florentine seem to emerge from themselves and make reference, above all, to his own work. Compared with the great compositions of the figures of the same year, 1931, the harmony that is generated is total, although the stones do not show any obvious anthropomorphic trace, they are only caught in positions and movement, immersed as they are in pure abstraction, the only element more evident is a few bricks that fly, from time to time, through space and that would also be transferred, later on, to the canvas. The aforementioned Italian sketchbook, with 32 very precise drawings, scrupulously dated page by page, from the 2nd to the 31st of July, would serve Magnelli as an outline for many paintings immediately afterwards, which he exhibited in 1934 in Paris at the Galerie Pierre directed by Pierre Loeb – dealer, among others, for Miró and Kandinsky – and that marked his international recognition as a contemporary painter.

It was exactly Loeb who introduced Kandinsky to Magnelli nearing the December of 1933. At that time, the two artists entered the ranks of the Abstraction-Création group. A direct consequence of the predecessor group, Cercle et Carré, founded in 1929 by Joaquim Torres-Garcia and Michel Seuphor to counter the advance of Surrealism and to defend geometric abstraction, Abstraction-Création, with its own eponymous magazine brought together many of the components of this other association with Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Hans Arp and Sophie Taeuber who were joined by Jean Hélion, Auguste Herbin, Naum Gabo, Anton Pevsner, Frantisek Kupka and, among others, Prampolini himself. Magnelli was to find, therefore, fertile ground for delving back into abstraction, which he had been in during the middle of the second decade of the century, as one of the pioneers in Italy.

Despite the radical departure from the aesthetics of the *Novecento* and the decision to remain living in Paris and to leave Florence, he did not break all the ties with his country in which he still had good friends and where he passed a

few more summers. In fact, Magnelli would never deny his strong Florentine roots. On the contrary: he always justified them as the essential starting point for his painting. In 1932 he participated in the Venice Biennale and made another individual exhibition in Florence, at the Galleria Bellini, where he exhibited the following year. In 1934, his triumphant premiere in Paris at the Galerie Pierre earned him a laudatory article by Anatole Jakovski in the *Cahiers d'Art* journal, with a wide international distribution, and another extended one written by Prampolini to the *Stile Futurista*, a publication edited in Turin by Prampolini himself together with his friend Fillia – Luigi Colombo – with whom he shared the aesthetics of *l'aeropittura* that followed the second Futurism. A year later, Magnelli exhibited at the Galleria del Milione in Milan, which became the main platform of the Italian abstract painters of the thirties and which, under the direction of the painter Virginio “Gino” Ghiringhelli, included Oreste Bogliardi, Mauro Reggiani, Osvaldo Licini, Atanasio Soldati, Fausto Melotti and Lucio Fontana. A core that was to keep a good parallelism with the group that was formed in Como with Mario Radice, Carla Badiali, Manlio Rho, Aldo Galli and, later, Carla Prina, positioned around the architects Giuseppe Terragni and Pietro Lingeri who had direct connections with the Milan group. In this atmosphere of decided modernity against the *Novecento* the abstract work of Magnelli was very well received. In June of 1936 he was invited to participate in the *Mostra di pittura moderna italiana* held in Como, in which Ghiringhelli, Radice and Rho participated in the selection committee. In 1938, the Galleria del Milione again organised a collective with works by Magnelli – who went there specifically – together with his friends from Paris: Kandinsky, Cesar Domela, Jean Arp, Sophie Taeuber, Kurt Seligman, and Paule Vézelay. The increasingly close alliances of Hitler with Mussolini that would foster extreme right policies in Italy marked a wide gap between Magnelli and his country, where he would no longer exhibit until 1950, when the Venice Biennale dedicated a monographic room to him.

Meanwhile, de Chirico, with whom he continued to maintain an excellent friendship, helped him find contacts to perform two solo shows in New York, in 1937 and 1938. A year later, Peggy Guggenheim included him in the preserve of modern abstract painters and showed five of Magnelli's works in the *Abstract Concrete Art* exhibition. The trail

is well marked out and there is now no turning back or doubts. In the 30s, the Florentine painter found himself, and as if in a game of juggling, combined all the elements of his past to undertake a renewed and also very personal work. In the interview of him by Marie-Thérèse Maugis in *Les Lettres Françaises* in 1964 – quoted by J. F. Yvars in the catalogue of the first exhibition that the Galleria Oriol would dedicate to the Italian artist in 2008 – Magnelli said: “Knowing how to draw, knowing how to create through forms that which seems to me more positive to express, according to my understanding and my possibilities, that is what I wanted to say. We must not forget that my city was Florence, a hard and unyielding city despite its apparent harmony. The hours, days, months and months I spent in the churches and museums of Florence, Siena, Arezzo, Pisa and Lucca to decipher how the great giants of painting had achieved such wonderful results. Suddenly I realized that only they could be my teachers... and they alone, especially at that time, looking and looking again, I could gain the disclosure of the method that had allowed them to create such powerful works.”

The base of Magnelli's painting will always, therefore, be drawing as it was in the lyrical explosions and in the figurative work of the twenties, and continues to be so in the later abstractions. Most of his paintings of any era usually have the preliminary sketch, clear and concise. His drawings of the 30s, sharp as the others, enable the process of the last and major metamorphosis of his painting to be seen. Magnelli departs from the stones, but also from the trees, and finishes by merging one thing with another and the figures to give them movement. More than in the paintings, this process is much more visible in a good quantity of the drawings in which the eyes, hands, breasts and even the sex organs float between the half sculptural and abstract biomorphic forms which have a lot in common with his contemporaries, Kandinsky and Arp, without ever being imitations. They even demonstrate a few references to works of Miró. This is abstraction struggling with Surrealism, which are seemingly antithetical terms. Reason against impulse. Combat of the mass itself in a state of metamorphosis, to reach a final configuration, calm and orderly, turned into the radiant floral geometries - as Arp called them, and which Juan Manuel Bonet recalled - deliciously petrified on the canvas to never wilt again.

CATALOGUE

01. "Tronc d'olivier", c. 1934
Pencil on paper
26 x 20,5 cm.

02. "Tronc d'olivier", c. 1934
Pencil on paper
26 x 20,8 cm.

03. "Pierres", 1931
Ink on paper
33,9 x 25,6 cm.

04. "Pierres", 1931
Ink on paper
33,9 x 25,6 cm.

05. "Pierres, 8 août", 1931
Ink on paper
33,5 x 25 cm.

06. "Pierres", 1931
Gouache on carton
47,5 x 62,5 cm.

07. "Pierres", c. 1934
Pencil on paper
18 x 23 cm.

08. "Pierres", c. 1931
Gouache on carton
47 x 62 cm.

09. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
32 x 21 cm.

10. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
31,5 x 21,5 cm.

11. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
21,2 x 26,7 cm.

12. "Sans titre", 1936
Ink, graphite and colored pencil on paper
36 x 46,2 cm.

13. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
21,2 x 26,7 cm.

14. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
21,2 x 26,7 cm.

15. "Sans titre", c. 1936
Ink and pencil on paper
27 x 21 cm.

16. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
21 x 26,7 cm.

17. "Sans titre", c. 1936
Ink and pencil on paper
27 x 21 cm.

18. "Sans titre", c. 1936
Ink and pencil on paper
27 x 21 cm.

19. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
21,2 x 26,7 cm.
20. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
21,2 x 26,7 cm.
21. "Dessin préparatoire pour peinture", 1936
Ink and pencil on paper
26,8 x 21 cm.
22. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
26,8 x 21 cm.
23. "Dessin préparatoire pour peinture", 1936
Ink and pencil on paper
26,5 x 21 cm.
24. "Sans titre", 1936
Ink on paper
26,8 x 21 cm.
25. "Sans titre", c. 1936
Gouache on carton
22 x 35,5 cm.
26. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
26,5 x 21 cm.
27. "Sans titre", 1941
Ink and pencil on paper
26,5 x 21 cm.
28. "Sans titre", c. 1936
Gouache on carton
31,5 x 14 cm.
29. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
21 x 27 cm.
30. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
26,8 x 21,2 cm.
31. "Sans titre", 1937
Gouache on carton
66,5 x 52,5 cm.
32. "Sans titre", c. 1937
Gouache on carton
18,8 x 21,3 cm.
33. "Sans titre", c. 1937
Gouache on carton
48,5 x 64,5 cm.
34. "Sans titre", 1936
Gouache on carton
48 x 61 cm.
35. "Sans titre", 1936
Ink and pencil on paper
21 x 26,7 cm.
36. "Sans titre", c. 1941
Ink, watercolor and pencil on paper
26,9 x 20,8 cm.
37. "Sans titre", 1936
Ink, pencil and colored pencil on paper
26,5 x 21 cm.
38. "Sans titre", 1936
Ink, pencil and colored pencil on paper
26,5 x 20,8 cm.
39. "Sans titre", 1936
Ink, pencil and colored pencil on paper
26,5 x 21 cm.
40. "Dessin pour peinture", 1936
Ink and pencil on paper
45,5 x 35 cm.

41. "Sans titre", 1936
Gouache on carton
30,5 x 23,5 cm.

42. "Sans titre", 1936
Pencil on paper
48,2 x 63 cm.

43. "Sans titre", c. 1941
Ink and watercolor on cardboard
27 x 20,8 cm.

44. "Sans titre", c. 1938
Ink and pencil on paper
21 x 27 cm.

45. "Sans titre", 1938
Ink and pencil on paper
21 x 27 cm.

46. "Sans titre", c. 1938
Ink and pencil on paper
21 x 27 cm.

47. "Sans titre", c. 1938
Ink and pencil on paper
21 x 27 cm.

48. "Sans titre", c. 1938
Ink and pencil on paper
21 x 27 cm.

49. "Sans titre", c. 1938
Ink and pencil on paper
21 x 27 cm.

50. "Sans titre", c. 1938
Ink and pencil on paper
21 x 27 cm.

51. "Sans titre", 1941
Ink, pencil and watercolor on paper
26,9 x 20,8 cm.

52. "Sans titre", c. 1938
Ink and pencil on paper
21 x 27 cm.

53. "Sans titre", c. 1938
Gouache on carton
50 x 32,5 cm.

BIOGRAPHY

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 like Andre Masaccio, Paolo Uccello or Piero della Francesca.

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 Gino Severini, Ardengo, Soffici, Giovanni Papini, Aldo 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 Carlo Carrá.

1914

The paintings created during these years are characterized by the delimitation of the object in relation to pictorial space by rendering the form using fields of colour. The object is treated as an essential element without losing its physical coherence. 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. Start of the Great War.

1915

The artists around the journal *Lacerba* prepare a second futurist exhibition, with the participation of Archipenko, Braque, Carrá, Serge Férat, 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. Paints a series of totally abstract paintings.

1916

Magnelli is called up for military service. Due to nervous asthenia, he is given six months' leave.

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 unlike many of his colleagues who would collaborate with Mussolini's regime, as it was complacent with modernity. 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.

1921

His first solo exhibition at *Galleria Materassi* in Florence in which he presents compositions, landscapes and drawings.

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.

1930

Travels to Rome where he meets again the painter Enrico Prampolini. Exhibits in Florence at *Galleria Bellenghi*.

1931

During a stay in Viareggio and due a visit to Carrara's marble quarries, he draws his first stone compositions that would eventually lead him towards abstraction

1932

He travels to Paris with the intention of remaining there but by the end of the year return to Italy. During his stay in Paris 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. Illustrates Eugenio Montale's poem book titled *La casa dei doganieri e altri versi*, edited in Florence. He takes part in the Venice Biennale. Has another exhibition in Florence, this time at *Galleria Bellini*.

1933

Years of economic depression, crisis throughout Europe. Establishment of Nazi Germany. Another individual exhibition at the *Galleria Bellini*. At the end of the year returns to Paris, he meets Kandinsky, a German emigrant, as well as Héliou, Vantongerloo, Domela and Nelly van Doesburg, all artists in exile. He also meets Susi Gerson, originally from Berlin, whom he marries in 1940. Becomes a member of Abstraction-Création, a group that gathers most of the abstract artists living in Paris.

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 Jakovski published in the review *Cahiers d'Art* (n. 5-8) and another by Prampolini in *Stile Futurista*.

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 concret à Milan*, featuring works by Arp, Domela, Kandinsky, Seligman, Täuber 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, Jean Arp, 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 Stäel. 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

Galeria 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 Sao Paolo.

1949

Inauguration of the Sao Paolo 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 Sao Paolo 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 Sao Paolo 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. He exhibits at *Galleria Lorenzelli* in Bergamo, his first individual exhibition in an Italian gallery after an absence of more than twenty years. 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 Lassaigne 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*.

QUOTES

“...I did not want to *paint philosophy*. In no way did I want literature to enter into the painting. I was thinking about which form and what colours I needed to find to *invent*, to create something that for me did not exist, to which, however, I wanted and could give it a shape that was its own.”

Alberto Magnelli (Jean-Louis Andral, cat. expo. ‘Magnelli. Entre el cubisme i el futurisme’, Museu Picasso, Barcelona, 28/10/1004 – 6/02/2005, p. 10)

“To elevate humanity by way of art, there is no need for realism or naturalism or any formal materialism, but, on the contrary, to achieve the essence of the poetic forces that are in the nature of man.”

Alberto Magnelli (Julien Alvard ‘Témoignages pour l’art abstrait’, Paris, Éditions Art d’aujourd’hui, 1952, p. 193)

“Magnelli has known how, with great evocative power, to confer an intense human expression in these *amorphous blocks* that are nevertheless formal which, isolated in space and wisely balanced, seem to obey a strange planetary mechanics.”

Enrico Prampolini (“Le Astrazioni plastiche di Magnelli”, ‘Stile futurista’, n° 2, 1934)

“...On one hand, the constructions of Magnelli approach the works of the Surrealists and on the other, depart from those who were named, in this sense, the Futurist side, that is to say, abstract.”

Filippo De Pisis (“Lettere Parigine: Magnelli”, ‘L’Italia Letteraria’, 4/08/1934, cat. expo. ‘Alberto Magnelli Pierres’, Galerie Di Meo, Paris, 16/10 – 28/11/2009, p. 34)

“I think a certain amount of colour, even if it is completely smooth, not isolated, but rather alongside the others, it lights up and shines as if it is broken in a divisive sense, because the coldness that might appear is only valid if the colour is separate and disappears every time that someone manages to unite it on the retina, that is to say, in the look of the whole, all the colours of the painting.”

Alberto Magnelli (Carta a Soffici 17/01/1917. ‘Magnelli’, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1989)

“My painting is not secret...it comes from the most simple and safe way. First I make a lot of drawings in which I vary the forms that are useful to me bit by bit. Then I start the pre chosen drawing that I naturally start to study and mentally place the colours; one calling to the other, and this is the way I come to see on the drawing that which will later be on the canvas.”

Alberto Magnelli (Luigi Ferrarino, “Dieci domande ad Alberto Magnelli”, cat. expo. ‘Alberto Magnelli. Da Firenze a Parigi’, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 16/12/2006 – 11/03/2007, p. 65)

© Catàleg: Oriol Galeria d'Art, Barcelona 2012

© Text: Josep Casamartina

© Coordinació: Marc Domènech, Mar Cuenca

© Traduccions: Univerba, Barcelona

© Fotografies: Jordi Balanyà, Richard de Grab, Foto-Pitz A.R.P.S, André Villiers

EXPOSICIÓ: 26 Abril – 26 Juny 2012



Oriol
Galeria d'Art

Provença, 264
08008 Barcelona
Tel.: 93 215 21 13
Fax: 93 215 54 65
e-mail: info@galeriaoriol.com
www.galeriaoriol.com
Dilluns a Dissabte:
10 a 14 h i 16:30 a 20:30 h