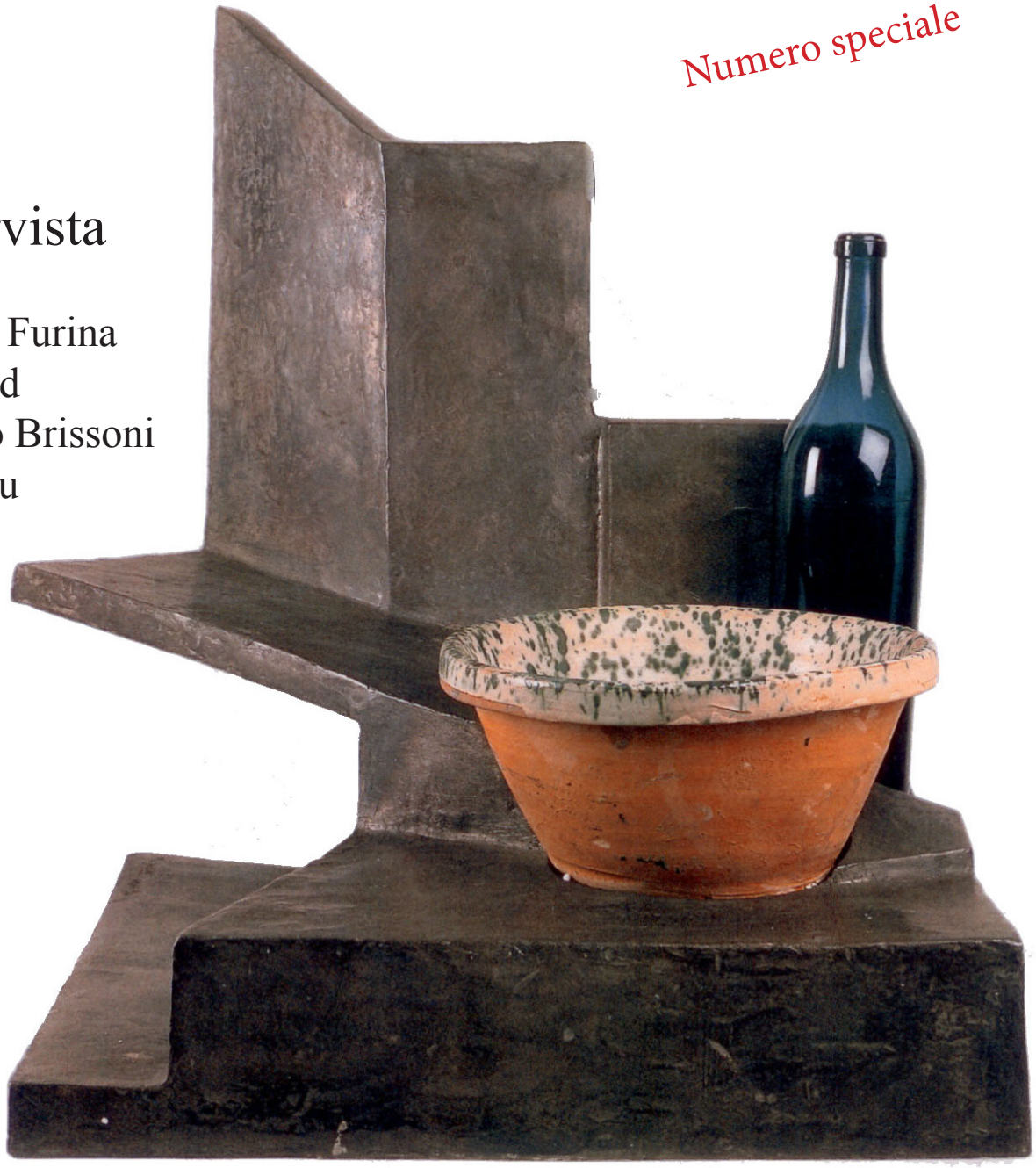
a r t f o l i o
Periodico trimestrale - International AM Edizioni - Anno XXI

Numero speciale

Intervista

di Elio Furina
ad
Armando Brissoni
su



Natura morta, 1914

I punti fondanti della pittura di Alberto Magnelli (1888-1971)

In ordine a: Intervista.....

Premessa di……..e.f.

Grazie alla disponibilità del prof. Armando Brissoni, al suo impegno e riconosciuto valore in campo di teorie estetiche e storia dell'arte, dedichiamo questo numero speciale di artfolio all'arte di Alberto Magnelli (1888-1971) nel tentativo di dissipare, una volta per tutte, il suo accostamento al simultaneismo dei Delaunay (Sonia e Robert) o le affrettate analogie con Boccioni ed il futurismo spesso riportate da certa critica militante.
Cosicché attraverso il professore Brissoni, che oltretutto ha avuto modo di conoscere e seguire in maniera diretta Magnelli, abbiamo l'opportunità di approfondire in modo inequivocabile quella che è stata l'intuizione dell'autore della reinvenzione della superficie pittorica come pure quale fu la genesi delle "Pierres" e ancora il personale equilibrio estetico e creativo dell'artista: questioni tutte che hanno contribuito, come pietre miliari, a conferire ad A. Magnelli un ruolo di tutto rispetto, quanto meritato, nella storia dell'arte.

Note

(1) Longhi R., *Scritti sull'ottocento e novecento,* Sansoni Editore, Firenze 1950/1994, pag. 207
(2) Seuphor M., *Dictionaire de la peinture abstraite*. Edizioni Hazan, Paris 1957 , pp.62-63
(3) Cellucci C., *Perché ancora la filosofia*, Bari 2008, pag. 273
(4)Ercoli G. *Il pochoir Art Deco*, Giunti Editore, Firenze 1987
(5) Magnelli A., citato in J. Lassaigne, *Magnelli*, Catalogo della mostra retrospettiva in Palazzo Strozzi, Firenze 1963, pag. 14
(6) Lassaigne J., *Op. cit.*, pag. 15
(7) Longhi R., *Op. cit*. pag. 205
(8) Mussa I., *Il gruppo N e la situazione dei gruppi europei negli anni '60* , Bulzoni Editore, Roma 1976. Il testo è un prezioso documento per conoscere la genesi e l'espansione di quel "linguaggio".
(9) Verdet A., *Magnelli*, Paris 1961, pp. 30-31
(10) Seuphor M., *L'art abstrait ses origins et ses premiers maìtres,* Paris 1950, pag. 302
(11) Lassaigne J., *Op. cit.*, pag. 14
(12) Longhi R., *Ricerche sulla pittura veneta,* Ed. cit., Firenze 1978, pp. 50-51
(13) Capra F., *L'anima di Leonardo*, in F. Capra: La terra vivente, cap. II, Rizzoli Editore, Milano 2012, pp. 87-121. Considerato che l'autore del testo è un "fisico ???" eterogeneo/eterodosso, questa ed altre classificazioni sparse nel testo, sono da prendere con cautela.
(14) Parronchi A., *Studi su La dolce prospettiva*, Aldo Martello Editore, Milano 1964 e gli invitanti Atti del convegno *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni,* stampati a Firenze 1980
(15) Cardano G., *Somniorum,* Vol. I, Olschki Editore, Firenze 2008, pag. 152
(16) Licini O. (1894-1958). Nel 1935 nella "sala degli astrattisti" alla " Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale" di Roma, tra gli invitati figurano Licini e Magnelli. Copertina 1a-3.jpg

artfolio
periodico trimestrale d'attualità d'arte a cura della Pinacoteca AM international - Associazione Culturale
Direttore responsabile: Elio Furina
Direzione, Redazione: via Enrico Fermi 10, 89040 Bivongi (RC)
Tel. +390964734705 E-mail: artfolio@aminternational.it
Int. AM Edizioni - Aut. Tribunale di Locri n. 623-2/94
ISSN 1123-6132
La rivista viene inviata gratuitamente ai soci, alle biblioteche nazionali ed estere, istituti, musei, gallerie, artisti, collezionisti e ad un target di lettori selezionato direttamente dall'editore.
Artfolio non si assume nessuna responsabilità per il contenuto degli articoli
che impegnano esclusivamente i loro autori.
Tutti i diritti sono riservati ai sensi delle vigenti leggi sui diritti d'autore.
Non si restituiscono manoscritti e materiali non richiesti dalla redazione.
www.aminternational.it

Intervista di Elio Furina ad

Armando Brissoni
su

I punti fondanti della pittura
di

Alberto Magnelli
(1888-1971)

*****

La critica

α) Furina: La vicenda pittorica astratta di A. Magnelli: commento allo scritto autorevole di R. Longhi del 1950 sulle relazioni matissiane del pittore fiorentino. Oltre Longhi: 1914-1917 l'astrazione o della reinvenzione delle superfici pittoriche (biestese cfr. Riemann) e 1935-1971: genesi e continuità della struttura lineare o delle intersezioni cromatiche.

α) Brissoni: Innanzitutto dobbiamo riferirci al saggio di Longhi del 1950 nel quale oltre alle ragioni matissiane definisce la pittura magnelliana come dei "...magici emblemi dell'intellettualismo figurativo moderno..." [1], ossia la proiezione intellettualistica del modo di far figure nella modernità. Soltanto che questa indicazione non basta; dunque dobbiamo andare oltre per dire che tra il 1914 ed il 1917 Magnelli pose in atto la sua prima intuizione e cioè la reinvenzione della superficie pittorica. Questo è il primo frutto che gli è venuto nello stare ad osservare per mesi e mesi la pittura dugentesca-quattrocentesca di S. Croce, ove Longhi vide il pittore pensoso innanzi a Giotto e la sua scuola – e noi aggiungiamo specialmente al gran Maso di Banco (notizie tra il 1341-1346) per le sue ampie campiture nell'affresco *S. Silvestro resuscita due maghi*, Cappella Bardi S. Croce e *L'apparizione dei Santi Pietro e Paolo a Costantino*; in S. Maria Novella, nel cappellone degli Spagnoli con affreschi trecenteschi, ma pensieroso soprattutto davanti alla portentosa "*Trinità*" di Masaccio, per l'ardita costruzione volumetrica, e Paulo Uccello. Probabilmente qualche pensosità la fece anche nella sacrestia del monastero

Natura morta, 1914

romanico di S. Miniato a Monte (1018-1063) di Firenze, affrescata dalle spennellature facili nelle *Storie di S. Benedetto*, di qualche giottesco – Spinello Aretino (1350ca-1410), oppure gli rimase impresso il particolare tutto geometrico del dipinto la *Predica di S. Cecilia*, agli Uffizi, dello scolaro di Giotto, il romano Piero Cavallini (1250-1330). Dato determinante dei quattro casi: il blu giottesco; le grandi campiture affrescate; le zone montuose a scheggia levigate a bianco -gesso o talvolta marmorizzate ed aguzze che fungevano da paesaggio eremitico, o penitenziale, ossia privo di ogni tentazione: cfr. le famose *Tentazioni di S. Antonio abate* – soprattutto quelle del senese Sassetta (1400ca-1450) – che Magnelli conosceva bene – e la struttura delle nervature. Da queste estensioni visivo-cromatiche tesseva sì le nuove campiture, ma trasse anche un'altra lezione, facendo una moderata giunzione col Matisse di: *Armonia in rosso*, 1908; *La danza*, 1909-1910; *Nasturzi*, 1912; *Pesci rossi con scultura*, 1912; *Lezione di piano*, 1916; *Pittore e modella*, 1916-17 che lo incamminò sulla ricerca della linea-struttura entro cui riproporre il colore con un sistema cromatico convergente o divergente fino a creare la genesi delle strutture interlineari e la vastità delle campiture cromatiche ad *aplat* (cfr. Magnelli: *Natura morta con due barattoli*, 1913 e *Paesaggio n. 3*, 1914). Atteggiamento linguistico che mantenne sino alla fine, variato soltanto da susseguenti serie definite.

β) Furina: Le esplosioni liriche: i volumi e la figura celata, 1918 - primo 1919? :orfismo-simultaneismo (Delaunay Robert e Sonia) e non futurismo. Le affrettate e pretestuose analogie con Boccioni.

β) Brissoni: Nel frattempo Magnelli maturava un'altra fase pittorica: quella definita delle "esplosioni liriche" – di cui Longhi non ne parla. Per tutto il 1918 e forse primi del '19, come mi confermava il pittore, venne preso da una necessità creativa pressoché inspiegabile (qualcuno annuisce un esplodente omaggio all'Italia per la vittoria della grande guerra: volubilità inadatta alla storia dell'arte). I primi viaggi a Parigi (1914) in compagnia dello scrittore Aldo Giurlani - Palazzeschi (1885-1974), gli giovarono poiché costassù le avanguardie erano già sbocciate e tralasciando il vano ed insignificante accostamento al futurismo, vide tuttavia quell'orfismo-simultaneismo – ed anche qualche sincromista statunitense, come ad esempio l'opera *Geometric pattern* di Morton L. Schamberg del 1914 ed *Untitle*, ibidem – , che in particolar modo i coniugi Delaunay, Robert (1885-1941) e Sonia (1885-1979), avevano messo in atto. I dipinti erano delle strutture cromatiche circolari a loro dire simultanee, che non celavano nessun mistero orfico – come il serafico bestione Guillaume Apollinaire (1880-1918) pretendeva avessero – , le quali più che seguire una teoria dei contrasti pittorici riassumevano la topica dei colori chimici che il chimico francese M.E. Chevreul (1786-1889) aveva messo in voga – suggerendo persino, per dirla col Seurat e P. Signac, lo stile "pointilliste"(circa 1885) – con due opere particolari: a) De la loi du contraste simultané des couleurs, Parigi 1839; b) De l'abstraction considérée relativament aux-beaux-arts et à la littérature, Dijon 1864) – : come spropositi non c'era male. Questo simultaneismo, cioè contrasto di colori che né Goethe – che distinse bene i colori in fisiologici/patologici, colori fisici e colori chimici; né il pittore Phil.Otto Runge (1777-1810), che anticipò i cerchi simultanei con le *Sfere del colore* (cfr. le sezioni equatoriali e polari delle sfere) – non fornì basi teoriche. Ma R. Delaunay, nonostante avesse scritto *Du Cubisme à l'art abstrait* , Paris 1957, era poco colto e non conosceva Ph. Runge, ignorando di guisa le recenti " teorie ". La superficie circolare di quei dipinti è formata da cerchi concentrici segmentati a corda privi di ogni concordanza cromatica ma che, malgrado l'occasionalità, simultaneamente si percepivano e davano un risultato gestaltico piuttosto che pittorico: i famosi *disques* il cui prototipo racchiude in cerchio dei prismi policromi, è il dipinto *Disque simultané*, del 1912 – benché Sonia Delaunay, che io conobbi a Parigi alla galleria Denise René al vernissage della mostra di H. Richter e J. Arp, dipinse anche un simultaneismo angolare cioè con rettangoli e

rombi coi colori di base: rosso, verde e bianco-raramente azzurro o blu. Da annotare che due americani a lungo risiedenti a Parigi, Morgan Russell (1886-1953) e Stanton Macdonald – Wrigth (1890-1973), sulle orme dei Delaunay fondarono in USA il movimento o scuola **Synchromism** 1910, soprannominata, nel 1914, anche "Synchromist art now assails eye'' (scil. Il sincromismo è l'arte che se la osservi attentamente aggredisce il tuo sguardo – a causa della disposizione cromatica); cioè la compresenza cromatica a cui aderirono molte personalità pittoriche fra cui: Patrick H. Bruce, Konrad Cramer, Andrew Dasburg – a costoro Magnelli deve qualche cosa – e Th. H. Bentos. Io vidi una mostra storico-filologica itinerante dei "sincromisti'', in USA, al Whitney Museum in New York city nel Gennaio-Febbraio del 1978: avvenimento prezioso poiché mai più ripetuto.

Uno pseudo sincromismo ce lo offre persino Frantisek Kupka (1871-1957) con la serie dei *Dischi di Newton* che sono affatto diversi da quelli di Robert Delaunay: quelli del francese sono prismatici; quelli del boemo, quantunque belli, sono variazioni casuali del prisma del gran fisico della gravitazione; ossia una lezione di ottica male intesa dal pittore/pittori – che vogliono intromettersi in cose scientifiche senza saperne nulla di scienza finendo col diventare "artisti positivisti'' come pretendeva in certo qual senso Auguste Comte (1798-1857) fondatore del positivismo o del barbaro scientismo.

Robert Delaunay, più volte si vede accostato al futurismo – col quale era in feroce contrasto – , ma è un errore filologico, al pari di quello indotto per Magnelli, starei per dire ecdotico poiché non vi sono analogie tra i suoi dischi e la dinamica, o dinamismo plastico caro a Boccioni-Balla, che il futurismo ebbro delle scoperte meccaniche del primo '900 – ma che a malapena i futuristi sapevano forse estrarre una radice quadrata – , pretendeva di avere scoperto in pittura e scultura. Dunque, le analogie sono il viziaccio cronico della articolistica da giornale da esonerare dalla critica su Magnelli e dalla storia dell'arte. Se non altro lui mi diceva: "Ho conosciuto diversi futuristi, e di alcuni sono stato amico, ma io non sono mai stato futurista''. Credo dicesse la verità. Pertanto le analogie con Boccioni sono stonature o peggio storture – come grosse storture e discordanze cronologiche, si trovano su Magnelli nel *Dictionaire de la penture abstraite*, redatto da M. Seuphor, particolarmente alle pagine 62-63, allorché leggiamo: "On sent derrière lui les puissants palais de Florence, sa ville natale et, parfois, quelque chose du sobre lyrisme verte et blanc du Baptistère, tout à pres duquel il est né'' [2]. Ma le ripartiture geometriche decorative del Battistero nelle opere magnelliane del 1914-'15 prese come sono, non potevano suggerire nulla al pittore poiché troppo anonime, vista la loro funzione decorativa e Magnelli la stoffa del decoratore proprio non la possedeva. Lo stesso per le fiancate e l'abside del Duomo ove le decorazioni geometriche sono della medesima foggia, con decorazioni eterogenee circolari esterne, e colore (marmo, o pietra serena, verde e marmo bianco opaco o nero) variando solo la dimensione. Inoltre bisogna vedere come si "leggono'' gestalticamente: o sono riquadri o sono vuoti. Se prevale il verde abbiamo il fenomeno della percezione di Necker; se prevale la lastra di marmo si percepisce il vuoto[3]. Una specie di Burri (1915-1995) dei *Sacchi bianchi*. Perciò le favole del poeta-pittore-storico-narratore Michel Seuphor (anagramma di Ορφέος , dunque Θεος έγένου έξ αντρωπου), alias Fernand van Berckelaers (Anversa 1901- Parigi 1999), restano pudiche fantasie. Come rimane priva di senso la divisione fra "Le style et le Cry'', 1933, ossia lo stile sarebbe la pittura geometrica, ed il grido sarebbe l'astratto informale. Determinando, di guisa la " Métaphysique de l'art ''. Per di più citando i suoi voyages italiani il Seuphor indica Roma ma non Firenze – almeno sino al 1950. Ma poiché fece una mostra in una notissima Galleria a Milano nel 1962, è possibile che in quella circostanza visitasse anche Firenze seguendo le "indicazioni-prescrizioni'', dategli dello stesso Magnelli. Nella circostanza milanese, ebbi modo di conoscerlo e delle sue linee rette orizzontali ora rade ora infittite, gli chiesi la ragione di quegli intervalli: mi rispose che era una "…question d'optique…'': ovvero giochi da ragazzi (elevate a "metodologia

della visione'' come fece il cartellonista-pittore Franco Grignani) – comprese le figure geometriche "stagliate'' entro la tessitura orizzontale delle righe: insomma una trama senza ordito – fermo restando che gli esordi pittorici di Monsieur Orpheus erano facsimili progetto *De Stijl* – cfr. Composition II 1929. Ed alla cena del vernissage a tavola l'avevo poco discosto da me e, sua sponte, ad un dato istante si mise e declamare una sua poesia che diceva "Dola, dola, dola, dola; Mandola, mandola, mandola, mandola; Dola, dola, dola, dola; Mandola, mandola, mandola, mandola'' scandita a ritmi lenti – fra il ridacchiar di soppiatto fra gli astanti rimessi in riga da un urlaccio del gallerista B. L. che ospitava la mostra, dal quale il giorno appresso mi presi una lavata di capo perché quell'urlaccio avrei dovuto farlo io al posto di starmene zitto, anzi impietrito, di fronte a tanta fonematica poetica. Meno male che la cena era eccellente.
Circa l'ascendenza architettonica fiorentina nella pittura magnelliana dei "…puissants palais de Florence…" è soltanto la facciata fortemente geometrica di Palazzo Bartolini-Salimbeni di Baccio d'Agnolo, 1520, che potrebbe aver sollecitato il pittore vista la sua struttura e non gli altri. Semmai qualche traccia gotica delle vestigia di un palazzo del '200, e può darsi a fianco dove sorgeva la sua abitazione, che venne demolita nel 1893 e sostituita con quella attuale, retrostante il Battistero. Senonché nei dipinti astratti del periodo 1913-1917 delle splendide geometrie bianche e verdi-nere (marmo e verde di Prato?) del Battistero, non se ne vede nemmeno l'ombra. Adoprerà certo di passo quei colori in epoca più tarda ma sotto forma di linee ed archi tensoriali bidimensionali. Queste esplosioni, che sono invece dei fasciami disposti a figurazione celata, per quanto concerne la liricità (lyrisme) potrebbero corrispondere alla intensità *cromatica infigurata* senza cenni di poeticità poiché priva di riferimento.

γ) Furina: Preludio ed interludio figurativo: 1907-1913/14 e 1922-1928 (Longhi ha scambiato le date poiché lo fa risalire al periodo 1933-'35 confondendosi con le pierres): avant tout niente metafisica "figurata'' od onirica. Questo periodo si può ascrivere ad un emblema stilistico ritrovato come "… intellettualismo figurativo moderno…'' sempre secondo Longhi. Dunque, le analogie con De Chirico sono un flatus vocis.

γ) Brissoni: Di qui si passa da un preludio figurativo ad un interludio figurato: 1907/1913-14 e l'interludio, successivo, piuttosto misterioso, dal 1922 al 1928 – come è misterioso quel periodo illustrativo-decorativo "art déco'' in "illustrazioni d'alta sartoria'' (parrebbe che i Magnelli commerciassero in seterie in via de' Calzaioli), dal 1909 al 1910 con due "masques'', 1909, e 4 elegantissime "femmes'', 1910 (4). Queste ultime coincidono col paesaggio *Neve* del 1910. Le opere "art déco'' sono precedute da un (primo?) *Paesaggio*, di tendenza fauvista/espressionista?, e da un *Autoritratto con cappello* del 1909, circa. Perché Magnelli, circa 15 anni dopo, riprese a dipinger per figure? E' poco noto che era deciso, non si sa per quale ragione – forse di salute – , a smetter di dipingere, ma poi riprese e si rimise a fare un tentennante figurativismo che subito venne marchiato come "metafisico'' o peggio ancora "realismo immaginario'': che vuol dire? Che dovremmo dire di René Magritte? O di certe impastoiate di Picasso? Oddio: talune figure sono filiformi e stereotipe; i velieri nel porto di Viareggio o veleggianti pel mare li colse; il molo d'attracco tuttavia è così ancor oggi; la serie dei disegni preparatori lo stesso; la ripresa di certi scurti – con i cipressi e pioppi cipressini, simili a quelli del Benozzo Gozzoli nell'opera *Corteo dei Magi* – in Palazzo Medici-Riccardi son dati di fatto; ed altri ancora. E se tutto ciò fosse stata una necessaria nostalgia preparatoria a qualche altro evento dacché codesti dipinti hanno una certa ambiguità siccome sono un figurativo a tratti disanimato, procacciandosi, di guisa, un nuovo stile espressivo pur di non ricalcare
le orme antiche, che non è immaginazione né fantasia, piuttosto che dalla realtà ?
Era stato suggestionato dalla pastoia linguistica "pittura metafisica '' del saputo

De Chirico – che tortura quel sant'uomo di Nietzsche prendendo, dipoi, a prestito-snob qualche paralipomeno di Schopenhauer per giustificare le sue amenità "teoriche " ? Per giunta erano figure molto distanti da quelle massicce dei suoi maîtres ossia tre-quattrocenteschi, ma pur sempre figure – lasciando in pace Piero della Francesca (la sua rivelazione pierfrancescana sulla geometria "…ho sentito che la mia arte, i miei quadri dovevano sempre tendere ad una concezione architettonica…"[5] è ambigua per non dire falsa. Purtroppo il Lassaigne, poche righe sotto – non capendo che pieni, vuoti, composizioni di superficie sono elementi geometrici, lo smentisce affermando: "Ma sarebbe un grave errore parlare di forme geometriche a proposito di questa arte " [6]. Ed il pasticcio e gli equivoci continuano tutt'oggi. Domando: I signori Magnelli, Laissagne, M. Brion, Verdet, giù sino ai contemporanei sapevano/sanno per caso che esiste un trattato intitolato "De Prospectiva Pingendi" di un certo Pier della Francesca? E se lo sapevano l'avranno per caso studiato? Chi non lo ha fatto procuri di farlo e poi parli. A proposito: perché nel saggio magnelliano del dotto Longhi non compare mai la parola "geometria", bensì la "costruzione", e la "architettura", e definiva la pittura del fiorentino "...l'impegno dell'astratto…" come "mistero laico…"?[7]. Perché in Magnelli e nell'astrattismo le figure geometriche sono tali e quali. E' solo il pittore che le adopera per formulare un suo incodificabile linguaggio espressivo. E poi: come mai a me rimproverò l'uso del termine "geometria" per la sua pittura? Perché io la adoperavo in senso giusto – e non nel senso errato di Vantongerloo (cfr. Groupe $y = ax^2 + bx + c$" 1931) poiché quello è un grafico dei gruppi; Max Bill, Vordemberge-Gildewart e perfino l'ingegner El Lisistky nei suoi "*prun*" – dando piuttosto una sbirciata alle greche geometriche di Andrea del Castagno: cfr il refettorio di S. Apollonia, Firenze.

Pierres, 1932

"Autodidatta" si legge in tutte le biografie. Frottole poiché il "benestante" Alberto Magnelli non fu solo l'attento studente che andava a bottega giorno per giorno dialogando con gli spiriti magni – e non come faceva il nottaiolo Machiavelli in S.

Andrea in Percussina – come ai tempi belli della nostra grandissima arte, ma andava a studiarseli da sé probabilmente sollecitato da qualche insegnante privato, che gli impartiva lezioni sia di disegno sia di pittura. Frequentò scuole superiori di carattere tecnico ma non se ne conosce l'ordine. Non vi sono prove, o c'erano?, ma tutto lo lascia intendere visti gli agi economici della famiglia Magnelli – che in quei tempi per le famiglie abbienti era quasi un obbligo mandare i figlioli che dimostravano talento a lezioni-tirocinio da pittori e scultori accademici. Di fatto andò quasi ventenne, su invito di un pittore professionista, a dipingere durante una gita apenninica senza aver mai preso pennello in mano. Sicuro: Alberto, per dirla con Giordano Bruno, fu un "Academico di nulla academia": se non avesse fatto così sarebbe rimasto alla sua iniziale figurazione. Infatti l'opera prima fu un *Paesaggio* dipinto nel 1907, e nel 1909 – appena ventunenne – partecipò alla sua prima Biennale di Venezia, VIII edizione.

δ) Furina: Les Pierres: 1931-1934/'35 o dei moderni "prigioni": il volume michelangiolesco bidimensionale o delle variazioni tridimensionali ai volumi michelangioleschi.

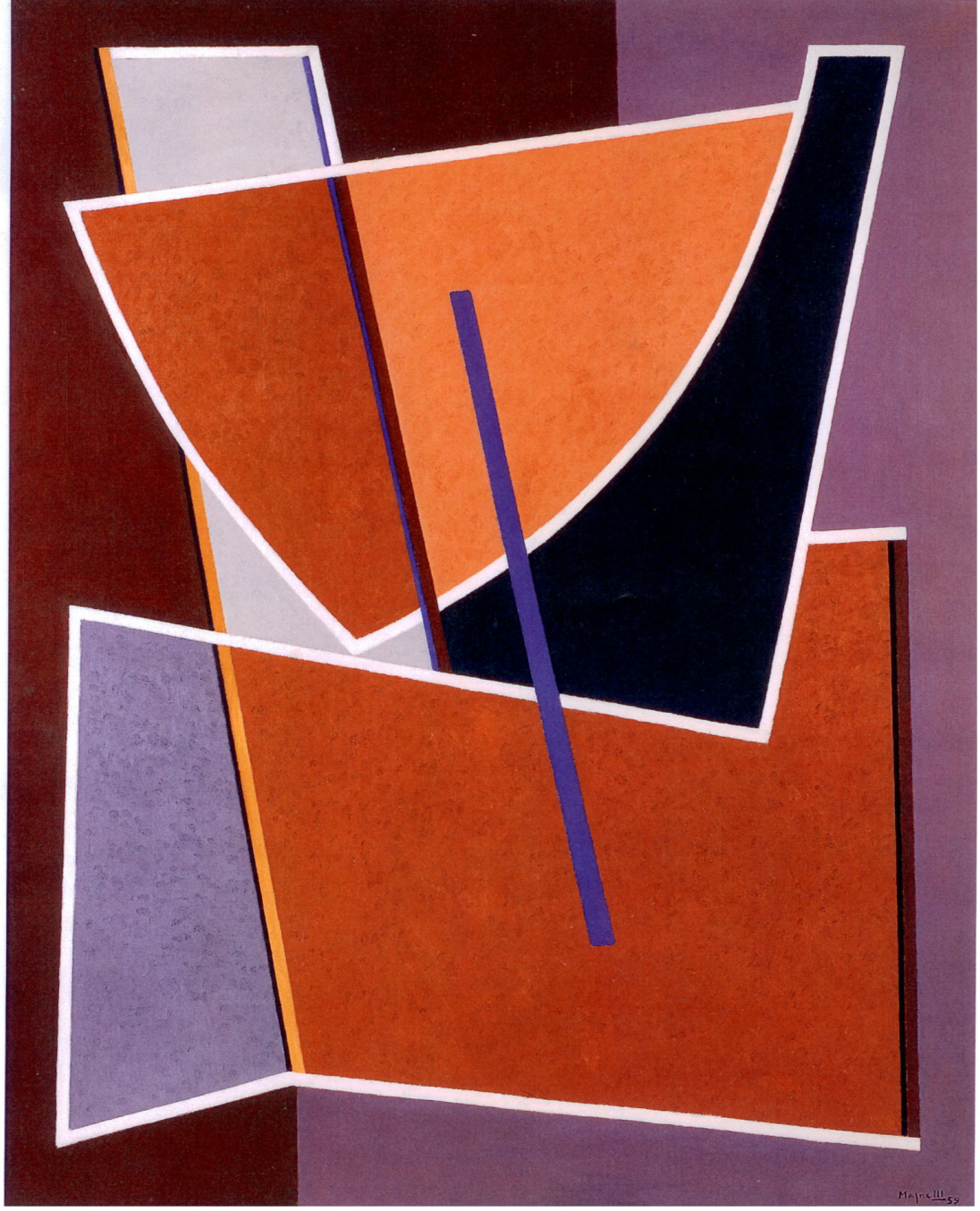
δ) Brissoni: Un capitolo originale, e sorprendente, è contrassegnato da Magnelli come *Les pierres* – Le pietre. Bene. Fra il tardo 1931 ed il primo 1935 il pittore venne avvolto da un'altra fiammata creativa (sperimentale?). Le avanguardie fiorivano a grappolo dedicandosi sempre più all'astrazione, allo "anticonvenzionale" – parola rivoltata dai "critici" dalle critiche endemiche – , al moto perpetuo del rinnovamento – come si illudevano i dilettanti della cinetica, e non della δυναμις !, futuristi. Peggio ancora i contemporanei gruppi oftalmici del κινησις "cinetico", con a capo il franco-magiaro Victor de Vasarely (1906-1997) col suo "Folklore planétaire / Synthèse architectonique" ed ai quadrati " KANTA" – lontane rielaborazione cinetiche del carré albersiano. Una ampia ed interessante mostra su tutta la struttura pittorica di Vasarely corredata, nel folto catalogo monografico non solo di splendide quadricromie ma anche da tutti i testi teorici (?)vasarelyani, venne realizzata alla Galleria Grossetti a Milano nel 1974. Agli oftalmici aderirono – facendo progredire il movimento – il *gruppo N* patavino (1959) coi protagonisti Biasi e Massironi con qualche pregevole idea e non teoria come pretendevano [8]. Invece a Milano Franco Grignani (1908-1999) creatore di stranezze gestaltiche definite "permutazioni oscillanti", "psicoplastica", "psicostruttura" e "periodica". Tantoché volle confidarmi davanti ad un suo dipinto: "Io voglio ferire l'occhio e la vista coi miei quadri". Infatti vi riuscì appieno poiché le sue scorciatoie percettive infastidivano davvero, e sovente il saputo architetto scambiava, nei suoi scritti, percezione con appercezione identificandole. Creava invece geometrie immaginarie, solo e sempre in bianco e nero quasi fossero uno insieme di aculei negativi-positivi, sotto le mentite spoglie della matematica. Fece una grande mostra a Milano, intitolala "Una metodologia della visione" scambiando l'effetto cinetico con un movimento fastidioso ed apparente. Se alcuni dipinti li aveva titolati "Alterazione visiva", l'alterazione effettiva consisteva in una serie di "frazionamenti ottici" veramente distanti da ogni estetica e dell'arte. Anzi una "simmetria disarmonica" nonostante le apparenze – inoltre si imbatté male poiché in quel periodo ricercavo intensamente sulla Gesthaltpsichologie di K. Wertheimer - W. Köhler, e compativo quelle lezioni che credeva di impartirmi il buon Grignani. Anche J. Albers (1888-1976) peccò con qualche "frazionamento ottico" ma fu roba "di passo".
L'Italia poteva rimanersene assente da questo epulónico banchetto? Nemmeno per sogno e Magnelli seppe trovare il suo posticino nelle nozze di Cana dell'arte: e moltiplicò la pittura con i sassi, le pietre, i blocchi mal squadrati di marmo o di pietra, mattoni forati e via discorrendo. Ma tutta la critica giornajola cosa sosteneva e sostiene? Ecco il responso: "Il pittore essendo convalescente d'una delicata malattia, doveva respirare aria fina ed allora andò in vacanza a Viareggio (spingendosi sino a Forte dei Marmi dacché villeggiavano

anche Roberto Longhi e Carlo Carrà – ove la bocciofilia prevaleva sull'arte) e da lì si recasse, come abbiamo rifatto noi negli anni '80 e nel 2011, sulle alpi Apuane rimanendovi colpito dalla " scultoreità astratta'' dei blocchi appena estratti, – siccome Magnelli, nel 1914, passava le vacanze marine lungo il Fosso dell'Abate sul versante di Viareggio alla Trattoria Gali (o Galli?) come annunciava in una lettera a Soffici, e non di Camaiore che io ho perlustrato in largo ed in lungo allorché il critico francese Daniel Abadie mi mandò, anni or sono, un emissario del Centre Pompidou di Parigi per condurre ricerche parallele non ritrovandovi nulla. Ed ancora nell'estate del 2011 villeggiando al Lido di Camaiore, mi recai di nuovo sulle due sponde del Fosso percorrendolo dalle foce sino al profondo entroterra con la speranza di trovarvi una qualche lieve traccia della sua presenza e dove potesse essere stata la osteria del Galli citata, ma nulla di nulla. Per scrupolo lo rifeci nel 2012 ma trovai meno di niente. Nemmeno negli archivi pubblici. Le biblioteche locali sono poverissime di documenti e gli "storici" locali, che sono la peste della cultura, idolatrano soltanto Lorenzo Viani (che Magnelli l' avrebbe bollato come gloriola locale) – , e lassù venne folgorato, come Paolo (cfr. Caravaggio, *La conversione di Saulo*, coll. Odescalchi Roma), sulla via del marmo: qui, secondo i critici da news papers, nacquero les pierres; i blocchi marmorei sbrecciati ispirarono il novello Mosè a passare il Mare Rosso della pittura – conosciuto a spizzichi e bocconi dalle successive generazioni di artisti, ma non uno – compreso il pomposo Piero Dorazio – amico di Magnelli per altro – , che con le sue bande acriliche neanche brutte ma inermi di fronte alla tempra del suo amico fiorentino – , riuscì a seguire Magnelli. Gli fece una minima e debole eco Mauro Reggiani (1897-1980) a Milano, che dopo lunghe prove e riprove con fraseggi geometrici, finì col mutuare certi princìpi del perfezionismo psicologistico fortemente marcato di Günther Fruhtrunk (1923-1982); l'astrattismo classico fiorentino era una allucinazione pseudo estetica tanto del teorico, gran brava persona, quanto del piccolo nugolo di artisti che lo professò – fatto salvo Monini. Ci furono poi i gruppi dei concretisti (1948-1958) nati nella casa madre della Libreria Salto di Milano, i quali adoperavano per lo più elementi geometrici, da sempre ritenuti astratti, per fare arte o pittura concreta (*scil*. jouer sur les mots) con gli stessi elementi ex astratti – vi erano inclusi persino i brutti pasticci del critico d'arte "fradicio'' di empirismo anglosassone, Gillo Dorfles (1910) e per rispetto taccio i feroci giudizi che pronunciò il "duro'' pittore-architetto Max Bill, durante una nostra conversazione sulle sue ricerche iridescenti che definiva "combill-azioni'' – nel chiostro delle Oblate in Firenze – a proposito dello "industrial design'' incluso e sostenuto dal medico triestino (medico o pittore e giornalista d'arte?). Alcuni di questi pittori (Di Salvatore, A. Garau, A. Mazzon, I. Pantaleoni, A. Soldati, A. Biglione, F. Scrocco e qualche altro "scroccone'') rifecero o comunque se ne avvalsero delle primissime pitture astratte del fiorentino per le loro astrazioni. Dunque una novità verbaiola ma sterile. Furono le passeggiate salubri del pittore fra le Alpi Apuane la genesi delle Pierres? Allorché glielo chiesi, eravamo in giardino a casa sua a Meudon dove con orgoglio mi mostrava il suo meleto, mi diede un'occhiataccia ed in buon toscanaccio mi disse " chi ti ha detto codeste bischerate? ''. A tanto gli risposi che non solo le avevano dette ma pure scritte. La cosa finì lì e parlammo d'altro. Ma produciamo alcuni documenti-testimonianza.

Quando a Firenze nel 1967 a Palazzo Strozzi vi fu la rassegna *Arte moderna in Italia 1915-1935* organizzata dalla Galleria La Strozzina alias Ludovico Ragghianti, Magnelli non vi partecipò e sul catalogo della mostra comparirono 4 riproduzioni: una composizione astratta del 1915; una *Esplosione lirica pierres*. La presentazione del pittore, una scarsa nota, con a piè colonna la giustificazione "Per espressa volontà dell'artista nessuna opera del periodo 1915-'35 è stata esposta alla mostra'' – . Ma non dice nulla questo rifiuto? Pensiamoci un momento, mandando al diavolo la centuria di impiastri che hanno scritto, e che insistono a scrivere, intorno alla pittura del nostro – e

la risposta si dà da sé: nessuno credeva che Magnelli dipingesse cose astratte a Firenze nel periodo 1915-1917 – professor Ragghianti compreso. Era guardato col feroce sospetto della "*retrodatazione*". Senonché i giulebbi più voluttuosi sul pietrame magnelliano li proponiamo in questa mantissa: "Les formes sont commes des lyres, un chant de la masse. Ces dessins préfigurent l'époque des *Pierres*. Au cours de l'été 1931 Magnelli se promène dans les dépôts de marbre de Carrare, au milieu d'un vaste cimetière [sic!] de blocs. Miracle! Ces blocs lui semblent prendre vie, comme de multiples Lazares [sic!!!] ressuscités du tombeau. C'est de nouveau le déclic [scil. lo scatto: di che?]: l'artiste retrouve sa sensibilité créatrice et une fois ancore il sent en lui les formes prendre leur envol.

Il revient enfin à Paris…D'abord dans une chambre d'hôtel puis dans un atelier rue Cassini, clairvoyant et mesuré il passe à la réalisation, dessins, gouaches, goudrons et peintures, de ces chefs-d'œvre que sont les *Pierres*. Cette période durera plus de trois ans; elle représente pour moi une des plus belles cimes de la peinture contemporaine " [9]. Nello stesso catalogo della mostra fiorentina del 1967, Arte moderna in Italia – vide supra – , a proposito delle 2 Pierres riprodotte leggiamo: "...Una tematica nuova – in relazione a Lurçat, [quale: a) Andrè, architetto, b) Jean pittore-arazziere ?] – sopravviene (sic) con le pietre ispirate (sic!!!!) ai (scil. dai e non da plurale aux) marmi di Carrara che traducono con maggiore forza estrattiva (???) i suoi intenti ", Op. cit. pag. 221. E benché sia firmato red[azionale] sappiamo benissimo qual ragliante individuo l'abbia scritto. Non minori somaraggini le hanno scritte il già citato M. Sephour e J. Lassaigne. Il primo scriveva "Il revient à Paris en 1933 et peint des "pierres" éclatés". Compositions *curieuses* (cors. nostro) sur papiers goudronné marouflé sur toile"[10], ed avanti col dirle grosse. Invece il rinomato critico francese Lassaigne, nella terza prefazione nel catalogo della mostra-omaggio a Magnelli del 1963 a Firenze, 223 opere esposte, a Palazzo Strozzi, uno sproposito ancor maggiore: eccolo: "Magnelli che nel (dal) 1931 abita a Parigi, durante un viaggio (?) nella regione di Carrara (scil. zona caratteristica) fu colpito dall'aspetto dei blocchi di pietra (sic) ammucchiati nelle cave. Su queste basi edifica una costruzione astratta nella quale i volumi, messi in valore (valorizzati ?) dalla luce (sic), sono trasformati in superfici striate e prendono nel loro valore una espressione drammatica (sic!) [11]. Pietosa è la traduzione dal francese! Si capisce bene che Monsieur le professeur Lassaigne – in allegra compagnia di Sephour e Verdet – , non ha mai visto una cava di marmo nelle Alpi Apuane né un cantiere. Stendiamo un elogio della ignoranza storico-geografica dei francesi – benché nemmeno le due introduzioni, sempre dello stesso catalogo, una di Franco Russoli, allora direttore della Pinacoteca di Brera a Milano ma poco intendente d'arte moderna contemporanea e l'altra dell'amico di Alberto il poeta brasiliano Murilo Mendes (1901-1975) – che di pittura non capiva niente e poetava bestemmiando sull'arte seriosa del "commerciante" setaiolo fiorentino che dipingeva i papillon esposti nelle vetrine della bottega paterna in Via Calzaioli – come lo definiva, roso dall'invidia, il pur buon pittore Baccio Maria Bacci, di Fiesole. E per restare in Fiorenza, non potremmo considerare i grandi bugnati di Palazzo Medici-Riccardi; Palazzo Strozzi e delle pietre, male addomesticate dagli scalpellini, di Palazzo Pitti che fermano, in due corde l'emiciclo, il terrapieno della piazza antistante il palazzo? Per i rivestimenti in bugnato lavorato, avrà osservato anche la facciata di Palazzo Rucellai, progettato dall'Alberti ma realizzato da B. Rossellino (1446-1451)? Vederli, sì ma la pittura la crea l'artista che non copia le scorbutiche bugne dei possenti rivestimenti architettonici Rinascimentali. In fine speriamo che qualora qualche "critico", si imbattesse nella pierre magnelliana, "Gouache, Pierres", 1932, esposta a Roma nel 1970 da Serafini – catalogo pag. 37 – , considerata la struttura "a portale" del dipinto ma in particolar modo l'architrave – e altre due o tre fac simili – , non la paragonasse, per l'ispirazione, al cerchio esterno del famoso complesso megalitico britannico di Stonehenge (stone+henge= monumento fatto di monoliti trabeati disposti



Pause contrôlée, 1959

in cerchio, pare per ragioni astronomiche, con relativi accessi), di Salisbury Plain nello Wiltshire; oppure che il pittore avesse visitato Carnac, nella Bretagna, in Francia, dove gruppi di pietre e le caratteristiche *dolmen*, cioè lastre di pietra poggianti in orizzontale su pietre verticali – invero più rozze rispetto a quelle inglesi – , lo avessero interessato. O, peggio ancora, ad un teatrale boccascena-proscenio con fondale.

Invece le cose si potrebbero orientare così. Les pierres le potremmo designare analogicamente come i "moderni prigioni" michelangioleschi (dacché Magnelli visitò con minuzia le cave dove estraeva il marmo bianco lo scultore di Caprese e gli annessi cantieri) oppure "il volume michelangiolesco bidimensionale" od anche "variazione moderna ai blocchi michelangioleschi non ancora scolpiti", con l'antefatto mnemonico magnelliano di S. Croce, laddove le pareti bianche di Maso sono dirute, sbrecciate e screpolate – ornate da germogli di erbe spontanee – , il cui profilo è identico a quello di talune pierres; e, per alcuni dettagli, la già accennata gotica sacrestia di S. Miniato a Monte col ciclo benedettino di Spinello Aretino con petraie massicce ancora più marcate. A tanto possiamo aggiungere le petraie della *Tebaide*, in particolare le pierres centrali, Uffizi e "*L'incontro di S. Nicola con il messaggero dell'imperatore*", Pinacoteca vaticana, Roma, la parte destra del dipinto, riposto a mo' di frangiflutti scanalati o banchina spontanea, insomma des pierres,

del monicel che vien dalla campagna Beato Angelico (1395ca-1455) al nostro artista? Giova ripeterlo. Ancora in Toscana attratto dal crocevia culturale aretino, avrà sicuramente visto il *San Gerolamo* di Piero di Antonio Dei soprannominato Bartolomeo della Gatta (1448-1502), Museo MUDAS di Arezzo, la cui nicchia penitenziale è costruita da pietre incolonnate sorrette da una complessa statica. Sono dei blocchi che riportati allo stato di figura o immagine, privata dalla narrazione e dagli aneddoti, risultano essere fortemente analoghe, anche per dimensione, a quelle del nostro astrattista. Infatti gli spigoli vivi, quelli smussati che denunciano un taglio pittorico e non da segheria, cromaticamente variati avranno sollecitato Magnelli, già intrido d'astrazione, a farne un "linguaggio" dotato da una sua forza espressiva – fermo restando che questo quadro potrebbe essere considerato il capolavoro del Della Gatta: è un ottimo dipinto. Anche il *S. Gerolamo in un paesaggio roccioso* di Fra' Bartolomeo (1473-1517) Magnelli l'avrà adocchiato con un appunto particolare verso i massi-nicchia che proteggono il santo genuflesso in preghiera. Accanto al masso bianco striato, una "pierre" messa di sghembo è tutta magnelliana dacché le "fratture" causate dallo stacco del macigno sono ombreggiate alla maniera astratta – rifinita poi dal Magnelli nella versione contemporanea del medesimo soggetto fisico. Dobbiamo essere molto attenti al Magnelli "pensoso" anche davanti alla *Vergine delle rocce* di Leonardo al Louvre – soprattutto per le "pierres" che si stagliano sul fondale luminoso. E nei viaggi a Venezia l'astrattista avrà certamente adocchiato Giovanni Bellini "Giambellino" (1425/'30-1516) soprattutto le opere *La trasfigurazione di Cristo* – che sul "margine" "piattaforma" sarà rimasto pensoso – , al Museo Correr di Venezia; *s. Francesco in estasi*, Frick Collection, New York; *s. Gerolamo nel deserto* e la s. Gerolamo nel deserto e la *Allegoria sacra*, Galleria degli Uffizi, Firenze, tanto è analoga la struttura rupestre. Tuttavia, le pierres belliniane potremmo considerarle come dei "…sédiments désposé au hasard…" riportate in auge in una nuova versione linguistica: quella del particolare che "fa" quadro. Ma per rimanere ancora in ambito veneziano, avrà visto Magnelli anche il "petroso" acquerello *Paesaggio con costa rocciosa*, di Marco Basaiti (1475-dopo il 1530) del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi? Costì è solo la pietra che domina. Un altro particolare roccioso a spuntoni ci dimostra come una figura ben collocata possa, in termini semiologici, diventare una astrazione protagonista moderna. Infatti nel dipinto *Madonna col bambino, angeli e s. Benedetto e altro santo dell'ordine benedettino*, del padovano Girolamo del Santo (1480-1561), alla sinistra si erge un masso particolare quasi gotico, sebbene nella parte posteriore adiacente vi sia una rupe a torrione quasi a sostegno della guglia, trasformato in luogo penitenziale con la nicchia incavata di s. Gerolamo – ma non sappiamo se Magnelli lo conoscesse. Vide, probabilmente, anche cose del Mantegna come il *Parnaso*, (si osservi bene un particolare alla sinistra del dipinto: una pierre in piena regola – forse la copia di un blocco di quarzo) e *s. Sebastiano*, Louvre Parigi; *L'orazione nell'orto*, National Gallery, Londra; particolari della *Camera degli sposi*, Mantova Palazzo Ducale; *Adorazione dei magi*, Galleria degli Uffizi; la *Madonna delle cave* (macìe alla destra del dipinto con scalpellini che sbozzano colonne), Galleria degli Uffizi. Opere con variate tipologie di pierres nei particolari, in cui le rocce ed i frammenti sono le famose "rocce di Monselice", cittadina tra i Colli Euganei, nel padovano, ricca di cave. Una pittura, quella mantegnesca, che in essa Longhi vide talune "…interpretazioni gotiche del Rinascimento…." e La "…supercultura archeologica del Mantegna…" [12]. " L'affanno archeologico" del Mantegna", Longhi, op. cit. pag. 74, cfr, supra; e " …sul conseguente "imperialismo" stilistico del gran Mantenga", Longhi, cit. pag. 145; "Il misticismo archeologico del Mantegna è sullo stesso piano del misticismo minerale dei ferraresi" – Longhi, op. cit. pag. 147). Nemmeno gli saranno sfuggite *L'Adorazione dei Magi* né *L'adorazione dei pastori* di Amico Aspertini (1474-1552) nella fattispecie le pietre-

archeologismi in particolare nella prima adorazione. Né, tantomeno, la *Adorazione dei Magi* del coetaneo aspertiniano tedesco Albrecht Dürer (1471-1528) agli Uffizi.
Ed a proposito di ferraresi alcuni brani degli affreschi del Francesco Cossa (1436-1478) a Palazzo Schifanoia, Ercole de Roberti (1455/56-1496), Cosmé Tura (1430ca-1495), ed il ferrarese della *Deposizione di Dresda* e *I santi Antonio e Paolo eremiti*, ubicazione sconosciuta, Antonio Pirri (documentato nel 1511), potrebbero allontanare i "rottami" marmorei delle cave per rientrare nell'ambito delle pietre artistiche dipinte dal pittore fiorentino. Magnelli non avrà sicuramente trascurato nemmeno *Battesimo di Cristo* del Verrocchio (Galleria degli Uffizi) né *La vergine delle rocce* di Leonardo (Musée du Louvre Parigi), nella quale le "pierres" leonardesche sono di variata natura tanto che lo stesso artista le classificò geologicamente [13].
Esempio: il paesaggio del dipinto *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino,* è uno sfondo-quinta, cfr. Perugino-Raffaello, piuttosto che il ritratto colto dal vero. Un ulteriore documento si trova ancora in Firenze nello Oratorio del Gesù Pellegrino, o dei Pretoni, in via S. Gallo – angolo Via degli Arazzieri. In quella chiesuola c'è un ciclo di affreschi sulle *Storie del Cristo* del cinquecentesco pittore fiorentino Giovanni Balducci (Firenze 1575- Napoli dopo il 1631) – allievo di Naldini e collaboratore di Alessandro Allori (Firenze, 1535-1607) – datata 1590. Due brani della narrazione cristologica (*Il sepolcro* e *L'episodio della pesca miracolosa*) sono incorniciati da un paesaggio rupestre, con pochi giganteschi alberi, strutturato come les pierres di Magnelli.
Sono delle masse profilate e voluminose ora compatte ora variegate di colore grigio pietra-bruno scuro disposte in senso verticale, da cui si stagliano "fanoni" riquadrati in massi parallelepipedi accostabili alle pierres magnelliane: una omologia sorprendente. Magnelli questo ciclo di freschi doveva conoscerlo molto bene ed anche qui avrà riflettuto "…su Giovanni Balducci…" come aveva fatto in Santa Croce con Giotto ed i suoi. O può darsi avesse visto mostre di iconografie russe come *La trasfigurazione* di Novgrod, XV secolo, ove il paesaggio petroso è costituito da blocchi quasi autonomi magnelliani, persino per alcuni toni; oppure pure occasionalmente l'opera di Pieter Coeke van Aelst (1502-1550) *Orazione nell'Orto* la cui pietra centrale è la "tridimensione" magnelliana.Variano solo le sbrecciature ma la composizione è assai moderna. L'arcaicismo trasformato in linguaggio moderno. Non dimentichiamo che Magnelli era assiduo frequentatore di mostre e viaggiava molto.
La verità è che i blocchi marmorei appena cavati sono incrostati e macchiati da multicolori e non solo bianchi come le pareti esposte. Di conseguenza a ben osservare i blocchi magnelliani sospesi nell'etere, od appena appoggiati od altrimenti accatastati-sovrapposti, hanno veramente quella intonazione cromatica ossia sono naturalisticamente variegati persino di quei verdi muschiati e marroni terrei e giallognoli con le venature biancastre e immotate. Quando il masso è estratto è tinteggiato con diversi colori: verdi, bruni, rossastri che formano la parte esterna da non confondere con le venature che solcano le qualità marmifere dei blocchi: quella è un'altra questione. D'altra parte basta scalzare da terra un qualsiasi piccolo masso per constatarne le variegazioni cromatiche.
Andrea del Castagno in S. Apollonia, Firenze, insegna – ed a questo punto bisognerebbe dire di Kandinskij, Klee, J. Bissier, ecc., senza malanimo alcuno, "…andate a nascondervi…" poiché non avete inventato niente.
Magnelli girovagando per le cave – oppure in qualche cantiere marmifero in pianura – , avrà visto quei massi e da poiché pittore fino, s'appigliò con *la fantasia* a quelle pietre maculate dai bordi mal secati ondulati come lamiere, con crepe e screpolature, con altri stiacci e con gli spigoli assai taglienti, ora appoggiati l'un sull'altro, con un miracolo di statica, ora sospesi nel vuoto come se volteggiassero in una atmosfera assolutamente priva di gravitazione uno sopra l'altro con tutta una loro simmetria. Altrimenti: come fare dell'astrazione con dei "portraits naturalistes"?
Che il pittore pensasse proprio ai capolavori di Michelangiolo oltre che agli pittori citati?

O all'irsuto genio allorché seguiva i blocchi fatti rotolare su tronchi e governati, con le funi, con maestria rara da mastri e cavatori, fino al piano? Noi lo crediamo anche perché nei nostri conversari parlava dello scultore quasi con riverente pudore – mentre non ne aveva tanto per Piero della Francesca a causa della geometria, chiara in Piero ambigua in Magnelli. Che rimane da dire? Null'altro ché il pittore ha interpretata la massa marmorea astraendola dal suo naturalismo bruto in una variazione non ai *Prigioni* dell'Accademia bensì rendendo bidimensionale il volume michelangiolesco nell'immagine pittorico-astratta. Questo è un fatto che solo un pittore della levatura di Alberto Magnelli, poiché imbevuto di cultura figurativa toscana, poteva *reinterpretare*. Cioè: faceva ciò che poteva fare e senza alcun fraseggio, di stile Jean Arp, lo fece. Pertanto, les *pierres* di Magnelli segnano simultaneamente persino un fugace ritorno, provvisorio o per una fase di ricerca, alla tridimensione sghemba mascherata coi frammenti. Se su alcuni blocchi, e su mattoni edili, tracciassimo i punti di fuga tridimensionali, essi ci indicherebbero come guardare correttamente i dipinti. I blocchi sospesi sono dislocazioni nello spazio che rinvigoriscono le precedenti esplosioni liriche: nel 1918-'19 erano fasciami di colori; dal 1931-'35 era stata abbandonata la bidimensione primeva del 1913-1917 e pochi se ne sono accorti. I blocchi e i frammenti marmorei sono redatti in altezza, profondità e lunghezza malgrado l'apparenza astratta: sono ridotti a prismi di base incerta. Ma per cogliere questo particolare les pierres bisogna saperle "guardare" dall'angolatura visiva corretta – come insegnano i bassorilievi del Ghiberti, sulle formelle delle porte del Battistero (bisogna evitare la veduta frontale). La "…dolce prospettiva…" di Paulo Uccello e non solo – come documenta con una ricerca meticolosissima Alessandro Parronchi (1914-2007) nel suo indispensabile testo ": *Studi su la dolce prospettiva* e gli invitanti Atti del convegno *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni*, Milano 11-15 ottobre 1997, stampati a Firenze 1980[14] – con les pierres magnelliane è stata variata ed incastonata nello "astratto" – come soleva rispondere Magnelli a chi gli chiedeva come dipingesse. Dunque: "Les pierres ou de la tectonique abstraite de Magnelli" nascono dalla pittura antica e non dalla visita/visite alla cave marmifere Apuane – cfr. anche Rino Sartori, *Pietre e marmi di Firenze*, Alinea 2002, per la "presenza" delle pietre nella pittura magnelliana. La leggenda sulla genesi del periodo delle " pierres" magnelliane, ancora una volta la smentisco, dopo le mie ripetute visite alle cave marmifere di Carrara ed ai marmifici carraresi e seravezzani anche nel luglio 2012, cfr. supra. Inoltre secondo Cardano… "Et lapides magni referunt homines corde duros, crudeles, rusticos, ingratos, ixta locum ubi visi fuerint" [15], sicché noi abbiamo modificato secondo le indicazioni cardaniche il "…rusticos…" della natura nella creatività artistica.

Per la storia dell'arte: Magnelli fantasticava sui paesaggi rupestri dei tre- quattrocenteschi prevalentemente toscani, mediando quelle masse con rinnovellate scabre astrazioni – che potrebbero essere definite anche un trompe l'œil dacché certi massi danno la sensazione d'un blocco realizzato secondo lo stiacciato donatelliano – , esautorate da ogni significato. Masse pittoriche racchiuse in un linguaggio quinquennale – purtroppo posticcio ma foriero di ricche intuizioni necessarie per tutta la dilatazione della pittura magnelliana. Ed ancora per la storia dell'arte recentemente, Milano marzo 2012, una mostra su *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno* potrebbe essere la pietra di paragone del "particolare" naturalistico, prevalentemente botanico, con quello magnelliano delle pietre – fermo restando che alcuni particolari paesaggistici tettonici della pittura veneziana, siano gli stessi da noi citati durante dal ricerca del 2011, compaiano anche nella mostra milanese.

ε) Furina: Varia pittorica e scultoria: ardoise, collages e collages musicali, sculture, ecc.

ε) Brissoni: Magnelli non poteva evitare di cimentarsi nelle altre attività artistiche ed anche qui, oltre ai collages di varia natura, seppur di certa originalità – alcuni sembrano

spartiti musicali di Sylvano Bussotti –, costruì due sculture: una astratta composta da due asimmetriche figure di una fantasticata geometria solida con una disposizione posteriore di semisfere, tenute insieme da un arco metallico che seconderebbe un ritmo circolare con l'opposto ritmo concavo-convesso piatto anteriore (di qui la denominazione di Rytmes-profil, 1914) ed un'altra " Nature morte'' (1914) più "realista'' che riproduce una scultura, il cui supporto di piombo può essere considerato una scultura a sé (tantoché l'insieme supportante sembra una variazione plastica "ispirata'' dai forti accenti di architettura ante mille in pietra bruna bugnata del complesso della Badia di S. Biagio, Montepiano, Pistoia – cfr. il tratto laterale- torre campanaria) che porta una " variazione semplificatrice '' dei volumi, alla scultura boccioniana "Sviluppo di una bottiglia nello spazio'', 1912, composto da volumi ortogonali, e non ellittici, di un certo pregio con la immancabile "couvette'' toscana o insalatiera/zuppiera, un tronco di cono capovolto di terracotta, maculata di bianco sul fondo verde con accanto una ardita bottiglia color indaco, una borgognona, intonata alla verticalità della fuga prospettica sulla sinistra che impone uno spazio (diversamente dalla spirale frammentata realizzata da Boccioni, cfr. anche il disegno preparatorio "Tavolo+bottiglia+caseggiato'' del 1912, che da una couvette pseudo spiralata pretenderebbe emergesse la variazione spiralica, mentre ottiene la frammentazione-discontinuità), sopra un piano rialzato – il cui pendant pittorico, con attente variazioni cromatiche che elaborano continuamente l' indole matissiana è la "*Nature morte à la couvette aux tomates"*, sempre del 1914. La novità invece sono le "ardoises'' cioè lavagnette di ardèsia, qualcuna incorniciata come quelle che ci davano a scuola tanti anni fa alle elementari eccetto due che hanno formato maggiore degli anni 1954-55 e 1955-1956. Il pittore si cimentò anche in questo e ne fecero persino un simpatico, e non inutile, volumetto dacché è un catalogue raisonné intitolato appunto Les Ardoises peintes. Coteste pitture, con annessi diversi disegni preparatori, sono distinte in due periodi 1936-38 e 1940-1943 e non sono nient'altro che i temi astratti, ora su ardoise liscia ora quadrettata talvolta dal fondo colorato, dipinti con la tecnica à la gouache, a guazzo – ma non proprio precisamente –, che talvolta sembrano simulare dei collaggi tanto sono realizzate con abilità e gusto. Sono variazioni sulle linee, su tratti di spazi trompe-l'oeil, che ci possono ricordare persino un Osvaldo Licini[16], con le sue *Amalassunte* o draghi dentati, tratti geometrici intersecati a curve, frammenti des pierres appena accennati ma meno affilati sui bordi, spazi che variano quasi agganciati nell'aria da piccoli ronciglioni, finti giochi prospettici compositivi-scompositivi con linee marcatissime particolarmente con bianco calce e variazioni simili. Tutte concomitanti con la pittura dello stesso periodo.

ζ) Furina : E dei *Poèmes* cosa possiamo dire ?

ζ) Brissoni: Per i poèmes, per lo più inediti ma comunque sconosciuti a Firenze, non è il caso di soffermarsi qui poiché ne ho già scritto nella unica raccolta edita nel 1988 in un elegante volumetto edito, per l'interessamento editoriale di un insegnante di storia dell'arte locale, dalla SP 44, a cura di A. B. Un giudizio si può ricavare leggendo originali, traduzione, ecc.. Credo che si siano toccati i punti indispensabili per un viatico della creatività magnelliana, ma questi sono soltanto un inizio che benché confortato sia dalle discussioni avute con l'artista sia nella corrispondenza e con i pochi studi decenti già prodotti su di lui, si debbano sfoltire i troppi luoghi comuni e la caterva di errori, che costellano gli scritti sulla sua pittura (ed i recenti orrori che lo vorrebbero cubista e profanatore di Giotto!: in quali opere? Documentarle per favore cfr. Corriere della Sera,-Corriere fiorentino 2012), affinché della sua arte possiamo dire *Nous avons tous le même endroit/ À la même place/ Meravigliosissimo*! (Nous avons in A.M. *Poèmes*, Ed. cit., pag. 28).

NB

Relativamente a Prefazione e Note
si rimanda a pagina 2

NOVITA'

Recente pubblicazione del libro

Lemmi spinoziani

di Armando Brissoni

per Int. AM Edizioni

Puoi anche scaricare la versione
E-book in disibuzione presso:
Amazon Kindle, IBooks di Apple, Nook by Barnes & Noble, Kobo, Copia, Gardners books, Baker & Taylor, eSentral, Scribd, Page Pusher, ...

Anche quest'anno la Pinacoteca AM international & Museo - Fondazione per l'arte FEF aderiscono a:

LA NOTTE DEI MUSEI

SABATO 17 MAGGIO 2014

Ogni anno, dal 1977, ICOM celebra l'International Museum Day: importantissimo appuntamento di condivisione internazionale dei valori fondamentali del museo, al di là dei confini geografici e delle disponibilità finanziarie dei diversi Paesi e istituti.

Il tema del 2014 Make connections with collections – Creare connessioni con le collezioni ricorda che i musei sono istituzioni vive, che aiutano a creare legami con visitatori, tra generazioni e culture del mondo, e dare una possibile risposta alle questioni contemporanee del mondo.