



TRILLUCI ROMA 1915. LA REEVALUACIÓN VANGUARDISTA DE UMBERTO MAGANCINI

TRILLUCI ROME 1915. UMBERTO MAGANZINI'S AVANT-GARDE RE-EVALUATION OF THE WORK

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Universidad de Castilla La Mancha

Recibido: 30/11/2021

Aceptado: 01/12/2022

RESUMEN

A partir de los años cincuenta del pasado siglo el pintor Umberto Magancini, «Trilluci», intentó que se reevaluara su corta pero intensa participación futurista. A partir de la exposición de la Casa d'Arte Futurista Depero y la consulta de fondos clásicos, se reevalúa la condición vanguardista de Maroni.

Palabras clave: Futurismo; Vanguardia; Pintura italiana.

ABSTRACT

From the 1950s onwards, the painter Umberto Magancini, «Trilluci», tried to have his short but intense Futurist involvement re-evaluated. Based on the exhibition at the Casa d'Arte Futurista Depero and the consultation of classic collections, Maroni's avant-garde status is re-evaluated.

Keywords: Futurism; Avant-garde; Italian painting.

Si hay algo que define a las exposiciones temporales de la Casa d'Arte Depero es el proyecto de reconstrucción de la memoria del arte del siglo XX a partir del legado de sus fondos artísticos y documentales. «Trilluci», exposición comisariada por Nicoletta Boschiero directora del espacio y Federico Zanoner conservador del Archivo del '900 del Museo de Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, trae a colación la obra de uno de los artistas que participaron en la violenta irrupción futurista en los primeros años de la segunda década del *Novecentos* y la contrapone con la de su compañero Fortunato Depero (1892-1960) en el espacio futurista por antonomasia que componen las salas de su Casa d'Arte Futurista. La reparación de la obra futurista de Trilluci está asociada al trabajo de investigación de Federico Zanoner que ha recuperado a creadores futuristas no tan conocidos por el gran público como el propio Trilluci y Giannetto Malmerendi (1893-1968) al que dedicó el volumen *Malmerendi. Il futurismo e la guerra*¹.

Trilluci, seudónimo de Umberto Maganzini (Riva del Garda, 1894-Florenia, 1965) coincidió con Depero en las primeras batallas romanas, pero mientras este apenas había llegado a la capital, Depero realizaba su segunda estancia plenamente vinculado al movimiento y al estudio de Giacomo Balla (1871-1958) con el que conformará parte del «nodo romano», cómo definiría Enrico Cripolti, el mayor centro de actividad futurista que condicionaría el movimiento hasta los años treinta². De hecho, como señala el catálogo de la muestra, en el reverso de la carta sin fecha dirigida a Balla por el grupo futurista –probablemente en enero de 1915– en la que se aceptaba a Depero como miembro de la vanguardia, hay una nota manuscrita de Trilluci que demuestra el vínculo entre ambos: «admirando tus trabajos + vivos y + constructivos. Siento no haberte visto. Vendré pronto. ¿No nos podremos encontrar mañana a las 5 en la esquina de Tritone con Corso Umberto? Umberto Mag.»

Entre Maganzini y Depero hubo una intensa relación desde su infancia hasta la militancia futurista pasando por los años de formación de la Scuola Reale Elisabettina, la *Realschule* –un instituto de artes aplicadas en el entonces territorio del imperio austrohúngaro– y por la experiencia de la guerra en la que ambos participaron –Maganzini se diplomó el 28 de julio de 1914 el día que el Imperio austrohúngaro declaró la guerra a Serbia–, que concluiría cuando Maganzini abandonó las veleidades actualistas y se instaló en Florenia. No obstante, los años cincuenta del pasado siglo, marcan la reevaluación de su militancia futurista a partir de su voluntad de reconocimiento como parte de los inicios de la

1 ZANONER, F., *Malmerendi. Il futurismo e la guerra*. Brescia, 1989.

2 ZANONER, F., *Trilluci Roma 1915*. Rovereto, 2021, p. 7.

vanguardia una vez que la historiografía artística estableció lecturas menos tendenciosas sobre el futurismo italiano.

Será el propio Umberto Maganzini quien se reivindique ante el ingeniero y editor Riccardo Maroni (1896-1993), compañero en cuarto curso de la *Realschule* donde coincidieron entre 1910 y 1914³, a raíz de la biografía que le dedicó a Fortunato Depero en su colección de arte trentino en 1953: «Has sabido despertar los recuerdos de la lejana experiencia futurista» le escribe en una postal el 16 de enero de 1954. Un año después, el 15 de junio de 1955, Maganzini le comunica el hallazgo de sus trabajos vanguardistas: «He encontrado en una caja cerrada desde 1941 [...] algunos trabajos relevantes entre los cuales están unas pequeñas acuarelas de 1916-1917, que te comento con franqueza, las he considerado importantes». Insiste Maganzini desde Roma el 12 de abril de 1959, haciéndole constar los recuerdos «de un tiempo vivido como un sueño más vivo por lo que realizamos y por la intensidad de nuestros sentimientos» y, volviendo al tema de las acuarelas, le recuerda: «No se si te lo he dicho: tengo una pequeña caja con una decena de acuarelas de mi futurismo de formato 12 cm- 20 cm» que pone en valor citando la opinión al respecto de Umberto Boccioni (1882-1916) en el lejano 1916.

En el intercambio epistolar, Maganzini le comunicaba la intención de realizar una muestra de las acuarelas: «estoy decidido animado por los críticos, a montar una pequeña exposición de estas cosas». En otra carta el 30 de noviembre de 1960 insiste en la resurrección de sus trabajos de vanguardia a raíz de la muerte de Fortunato Depero, que se podrían incluir en su futura monografía que está componiendo el historiador del arte: «considerando que de mi futurismo no han visto nunca la luz los originales, ¿no sería pertinente darles espacio en mi monografía de tu Colección? Hay una profesora, Teresa Fiori, que viendo las pocas cosas que he salvado del naufragio ha quedado impresionada». En otra carta del 10 de agosto de 1962, el pintor se queja amargamente del desconocimiento de su participación futurista haciendo referencia a la fotografía en la que aparece con Depero en la exposición romana de 1916 y en la que Maganzini (Fig.1), al igual que otros jóvenes futuristas, expuso algunos cuadros: «Depero podría nombrarme –escribe haciendo hincapié en el egoísmo del artista de Fondo a partir de otros actores– Marinetti había notado la suprema ambición egocéntrica de Depero. La exposición de 1916 la ha considerado una muestra personal y en cambio estaba yo (y mi obra fue reseñada por Broglio y Recchi) y otros».

3 MARONI, R. y RIVOSECCHI, M., *Umberto Maganzini. Pittore e poeta*. Trento, 1966, p. 410.



Figura 1: Umberto Maganzini «Trilluci», Fortunato Depero y otros dos futuristas en la exposición de Depero en Corso Umberto, Roma 1916. Mart, Archivio del '900. Fondo Depero.

Maganzini dirigió sus últimos esfuerzos a través del profesor Mario Rivosecchi. Este le pidió a la viuda de Depero, Rosetta Amadori (1893-1976) presente en la muestra romana de 1916, para que certificara la participación de Maganzini en la exposición y se incluyera la información en el volumen 50 de la «Collana degli artisi Trentini» dirigida por Riccardo Maroni.

Cuando Umberto Maganzini observó los dibujos de Fortunato Depero en su libro autoeditado *Sprezzature. Impressioni. Segni. Ritmi* (1913) su imaginario estaba influido por el estilo centroeuropeo. Depero se encontraba en ese momento

en Roma bajo influjo futurista de Umberto Boccioni que contempló fascinado en la Galería Futurista Permanente de Giuseppe Sprovieri⁴.

En cierto sentido, se puede afirmar que la *conversión* al futurismo de Fortunato Depero se había iniciado en Rovereto a partir de la distribución de la revista florentina «Lacerba» de Papini (1881-1956), Soffici (1879-1964) y Palazzeschi (1885-1974), en la que estaba inscrita el germen del debate sobre la renovación de las artes, a la que estaban suscritos Depero, Ennio Valentinelli –que también tendrá una breve estadía romana– y Giovanni Tonini que conformaban junto a Luciano Baldessari (1896-1982), Remo Costa (1899-1983) y otros «–entre los que podemos señalar a Umberto Maganzini– [...] el grupo futurista roveretano»⁵.

La llegada de Maganzini a Roma tras los pasos de Fortunato Depero coincidió con el tránsito del núcleo futurista de Milán a la capital italiana. Los futuristas milaneses encabezados por Marinetti se habían enrolado voluntariamente en el ejército italiano y la ausencia del pope futurista provocaría que la intendencia del grupo y sus actividades quedaran en manos de las hermanas Angelini, Marietta (1869-1942) y Nina (1882-1926), denominadas las *vestales* futuristas, descapitalizando a la metrópoli lombarda de la centralidad futurista. Por el contrario, los no movilizados y exonerados del ejército convertirían a Roma, muy alejada de la primera línea del frente y refugio de parte de la vanguardia artística internacional, en la nueva capital del futurismo, proceso que se concretaría en 1925 con el traslado de Marinetti y su mujer, la pintora Benedeta Cappa (1897-1977), al apartamento de Piazza Adriana 30, constituyendo su nueva capital hasta el final del movimiento.

Depero introdujo a Maganzini en los ambientes vanguardistas presentándolo a Balla, Marinetti y Boccioni. A raíz de estos encuentros, Maganzini decidió abandonar sus estudios para dedicarse exclusivamente al futurismo adquiriendo el seudónimo de Trilluci, en la que sería una breve pero intensa participación entre 1915 y 1918 mientras 1919 marcaría su salida del grupo, aunque todavía realizaría aportaciones ligadas al futurismo. Pese a la influencia plástica de la «Officina Trilluci», expresión con la que identificaba su producción vanguardista, estuviera determinada por las relecturas de la obra de Balla y Depero, será Boccioni– de quien se encuentra epistemológicamente más alejado– quien reseñaría su trabajo «Gli Avvenimenti» en enero de 1916: «este jovencísimo trentino afronta con entusiasmo y sinceridad absoluta los problemas más arduos de la plástica moderna. Su obra es considerada y promete

4 CRISPOLTI, E., *Casa Balla e il futurismo a Roma*. Roma, 1989, p. 178.

5 SCUDIERO, M., *Depero, l'uomo e l'artista*. Rovereto, p. 28.

mucho»⁶. Trilluci evoluciona a la literatura con sus composiciones *paroliberas* y las primeras referencias a su figura en los pasquines del grupo lo definen como «pintor *parolibero*».

En ese contexto Maganzini participó en primavera de 1916 en la muestra de Fortunato Depero en la Galleria Corso Umberto que este reseñaría como una individual, aunque participaron con un grueso de obras mucho menor otros jóvenes futuristas. Los trabajos que presentó Trilucci estaban determinados por la relectura de los ambientes industriales y la incorporación de luces y ruidos en la línea de los *complessi plastici* que habían investigado Balla y Depero desde 1914 y que el Riva de Garda observó en el estudio romano del pintor en via Germanico en el barrio de Prati⁷.

La instantánea en la que aparecen Trilluci y Depero con otros futuristas en las salas de exposición le serviría al primero para reivindicarse con rabia y nostalgia: «en aquella célebre fotografía que acompañaba al catálogo que me dio Rosetta, Depero podía nombrarme»⁸. Además, Maganzini recordaría las reseñas de los críticos Mario Broglio y Mario Rechi. Broglio en las «Cronache di attualità» de Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) del 31 de mayo de 1916 escribió: «del resto de los artistas que exponen con Depero hay que hablar del joven Trilluci. Se distingue de Depero por la sustancialidad de la emoción que se puede definir verdaderamente plástica-colorista-ruidista. Más comprometido con la materia emocional que Depero, Trilluci tiene una obra caliente, viva, sensual...».

Vinculado con los ambientes de vanguardia de la capital, Trilluci correspondió a Depero presentándole a Mijaíl Lariónov (1881-1964) un encuentro determinante que lo introdujo en los círculos internacionales gracias a Serguéi Diághilev (1872-1929). Pese a que no se concretará su colaboración en los Ballets Rusos y que Lariónov copiará descaradamente su estilo promoviendo equívocos en la interpretación de Margherita Sarfatti (1880-1961), la experiencia teatral marcará un antes y un después en su producción plástica. Por su parte, entre 1916 y 1917, Trilluci compondrá líricas *paroliberas* por las que fue más reconocido que por su pintura en el grupo futurista, aunque el grueso de esa producción desapareció irremediamente. Una vez que terminó la guerra, Trilluci se vinculó con el grupo futurista florentino del que se alejó rápidamente más por su personalidad que por los condicionantes estéticos: «el suyo –escribe Teresa Fiori– era un carácter para trabajar en soledad y recogimiento, no para

6 SCUDIERO, M., “Maganzini, Umberto”, en GODOLI, E., *Il dizionario del futurismo*, Florencia, 2001, p. 674

7 MARONI, R. y RIVOCCHI, M., *Umberto Maganzini...*, op.cit., p. 437.

8 ZANONER, F., *Trilluci Roma 1915*, op. cit., p. 47.

emerger en discusiones brillantes»⁹

Trilluci reconvertido nuevamente en Umberto Maganzini emprende un camino ligado a la Toscana y a la enseñanza en el que hubo un progresivo y definitivo alejamiento del futurismo y de su opción política. Vinculado una literatura y pintura de carácter realista, se autoeditó una monografía en 1960 con textos de Leonardo Sciascia (1921-1989) entre otros. La monografía de Riccardo Maroni y Mario Rivosecchi *Umberto Maganzini Pittore e Poeta* publicada en por la CAT en Trento en julio de 1966 conmemoraba el primer aniversario de la muerte de Maganzini, con textos de los editores y de Valerio Mariani, Teresa Fiori y Mario La Cava. El libro se completaba con 47 tablas y 15 ilustraciones dentro de las exquisitas ediciones a al cuidado de Riccardo Maroni.

La muestra «Trilluci» recoge un grupo de obras futuristas de pequeño formato en depósito en la colección del Museo de arte moderna e contemporanea de Trento e Rovereto, mostrando el contexto de lo que fueron y supusieron los primeros años de la revolución futurista. Las acuarelas de la «Officina Trilluci» denotan la recepción de los universos formales de Depero y Balla como señala Zanoner en el catálogo, incidiendo en los nexos e influencias entre ambos. De este modo, el *Vaso futurista* (1914-1915) de Depero tiene similitudes con el *Studio* de Trilluci. En cierto sentido, Trilluci elaboraba su propuesta estética a partir de la observación detallada de las obras futuristas en las que, aparte de la recepción de la obra de Depero, hay conexiones relevantes con Umberto Boccioni y, en menor medida, con Giannetto Malmerendi.

La muestra relata la aventura de Trilluci y Depero a partir de su encuentro en Rovereto, su proyección en el movimiento artístico más relevante de la Italia del siglo XX y el anhelo de reconocimiento de Maganzini. Por otra parte, constata la importancia de Rovereto como un foco de talento en el que coincidirán gran parte de los artistas y arquitectos que van a determinar la historia del arte del siglo XX en Italia. También estructura la constitución del núcleo futurista romano y, en el caso de Trilluci, la conexión con el nuevo polo del futurismo florentino surgido tras la escisión *lacerbiana*. La muestra de Nicoletta Boschiero y Federico Zanoner pone en valor el periodo futurista en Maganzini que con tanto empeño había reclamado el artista y que ha visto finalmente la luz en la Casa d'Arte Futurista Depero. (Fig. 2 y Fig. 3)

9 MARONI, R. y RIVOSECCHI, M., *Umberto Maganzini...*, op.cit., p. 439.



Figura 2: «Trilluci» Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto, 2020.



Figura 3: «Trilluci» Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto, 2020.

Juan Agustín Mancebo Roca

Dpto. de Historia del Arte
Universidad de Castilla La Mancha
<https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>
Juan.Mancebo@uclm.es